

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



Memória traumática e limiars da representação em *Die Ringe des Saturn* e *Austerlitz* de W.G. Sebald

Maria Inês Robalo

DISSERTAÇÃO

MESTRADO EM ESTUDOS COMPARATISTAS

2016

Universidade de Lisboa

Faculdade de Letras



Memória traumática e limiars da representação em *Die Ringe des Saturn* e *Austerlitz* de W.G. Sebald

Maria Inês Robalo

Dissertação orientada por
Professora Doutora Fernanda Mota Alves

Mestrado em Estudos Comparatistas

2016



Joseph Mallord William Turner, *Funeral at Lausanne*. 1841.

ÍNDICE

Resumo/Abstract	v
Lista de abreviaturas	vi
Agradecimentos	vii
Introdução	1
Capítulo I Passados traumáticos	6
1.Linguagens do trauma.....	6
1.1.Abordagens indirectas: <i>Austerlitz</i> e o Holocausto.....	23
1.2.Trauma e identificação em <i>Die Ringe des Saturn</i> : o episódio de Michael Hamburger.....	38
Capítulo II Interlúdios	48
2.Sob o signo da destruição.....	48
2.1.Naturezas-mortas I: Andromeda Lodge.....	54
2.2.Naturezas-mortas II: o arenque e a borboleta.....	61
Capítulo III Cruzando limiares: história, ficção e sonho	
3.1.Imagem documental e ficcional em <i>Austerlitz</i>	66
3.1.1.Sebald em Blaufuks.....	74
3.2.Caminhar através do espaço e do tempo <i>Die Ringe des Saturn</i>	79
3.2.1. Mediação do espaço limítrofe: paisagens de sonho.....	87
3.3. Cinzas.....	95
Conclusão	101
Bibliografia	103
Anexo de imagens	111

Resumo

Esta dissertação de mestrado centra-se no estudo da representação de traumas e da memória do Holocausto em dois textos literários de W.G. Sebald, a saber *Die Ringe des Saturn* (1995) e *Austerlitz* (2001). Neste âmbito avançaremos a ideia de que a obra de Sebald converge entre si na problematização da literatura enquanto veículo de memórias traumáticas, trazendo consigo implícita uma reflexão acerca das relações entre estética e ética como horizonte crítico. Assim, mostraremos como os narradores, e os mediadores em geral, permitem a Sebald o tratamento desta questão sob o prisma da aproximação e/ ou afastamento face ao acontecimento traumático e desse modo descobrir várias modalidades de veicular passados traumáticos. Atentar-se-á também em figuras e imagens de limiars, que serão a base para se argumentar que a relação entre a linguagem literária, a fotografia e a memória se configura na obra de Sebald como um conjunto de interações que produzem ambiguidade.

Palavras-chave: W.G. Sebald, trauma, Holocausto, memória, limiar

Abstract

This dissertation presents itself as a study of representations of trauma and Holocaust memory in two literary texts by W.G. Sebald, namely *Die Ringe des Saturn* (1995) and *Austerlitz* (2001). In this scope Sebald's texts will be understood in their convergence toward the problematizing of literature's stances as carrier of traumatic memories, which implies a reflection about ethical and aesthetical relations at its critical horizon. Thus I will try to show how narrators and mediators in general enable Sebald to treat the question of traumatic memory transmission through the lens of approximation and/or detachment, and consequently foster various modalities of traumatic pasts' mediation. Attention will also be devoted to various figures and images of liminality, and I will argue that it is through these images that the relationship between literary language, photography and memory is configured in Sebald's works as sets of relations that produce ambiguity and blurriness.

Key-words: W.G. Sebald, trauma, Holocaust, memory, liminality

Lista de Abreviaturas

Die Ringe des Saturn- RS

Austerlitz- A

Nach der Natur: ein elementar Gedicht- NN

Agradecimentos

O primeiro agradecimento dirijo-o à orientadora desta tese, a Professora Doutora Fernanda Mota Alves, a quem devo a chegada a bom porto deste trabalho. Recordarei a sua generosidade na partilha do seu conhecimento, e agradeço a liberdade intelectual que imprimiu ao meu percurso de escrita, sem nunca deixar de parte o rigor. Estou-lhe grata por ter acedido a habitar comigo o universo sebaldiano durante tanto tempo.

A presença da Professora Doutora Luísa Soares foi uma constate ao longo do meu percurso académico na FLUL, resta-me agradecer-lhe a amizade e os sábios e sensatos conselhos, determinantes em momentos de incerteza. Agradeço igualmente ao Professor Doutor Gerd Hammer pelo incentivo que me deu na aprendizagem do alemão e pela partilha de obras mais esquecidas da literatura de língua alemã.

Sublinho igualmente o papel positivo que tiveram os Seminários de Orientação I e II leccionados respectivamente pelas Professoras Doutoradas Helena Buescu e Clara Rowland, pois constituíram um exercício importante de clarificação discursiva.

Devo também uma palavra de reconhecimento à Patrícia e ao Bruno pelo sentido de humor e companheirismo com que me saudaram, tornando assim mais leve este ano de escrita. Agradeço ainda à Mónica pelos intervalos no bar da biblioteca da FLUL, e pela disponibilidade amiga que sempre mostrou para me ouvir. Agradeço também a ajuda do Igor na revisão do texto final.

Aos meus pais expresso profunda gratidão pela paciência e apoio, mesmo quando lhes foi difícil.

Para os meus professores

Introdução

A ideia bastante difundida de que a literatura e a arte em geral são meios de expressão particularmente privilegiados para a estruturação e difusão de uma memória colectiva em torno de acontecimentos históricos de cariz violento e traumático, tem sido motivo de escrutínio e reflexão no seio de uma área interdisciplinar como os estudos de memória e ramos que lhe são subjacentes como os estudos sobre o trauma. Do papel mnemónico que as artes se vêem chamadas a desempenhar é manifesto o relevo dado àquilo que é identificado como a capacidade de dar voz ao que é normalmente ignorado ou sancionado, isto é, valoriza-se a possibilidade de funcionarem como uma “contra-memória” e desse modo desmontarem concepções unívocas do passado (Rigney 2008, 348). Para além disso, os estudos de memória têm também sido eloquentes em mostrar a presença de uma mimese da memória na literatura (Neumann 2008), um dado que tem um enquadramento mais vasto que é o da preocupação com a possibilidade de representar verbalmente processos mentais¹. Será ainda de referir o que muitas vezes se chama a memória da literatura, noção herdeira da *ars memoriae* e que também se associa à intertextualidade (Erlil and Nünning 2006, 14). As duas obras de W.G. Sebald (1944-2001) a que nesta tese prestaremos especial atenção, *Die Ringe des Saturn* (1995) e *Austerlitz* (2001), são textos nos quais a ligação entre memória e linguagem (literária) surge como relação essencial para se pensar as modalidades de registo e mediação de passados traumáticos, sendo os suportes desse registo e mediação (mentais ou físicos) matéria de reflexão enquanto elementos geradores de dinâmicas de visibilidade/invisibilidade, acessibilidade/inacessibilidade e latência. Neste sentido, o intuito desta tese será colocar a hipótese de que o discurso acerca do Holocausto que perpassa as

¹ O exemplo paradigmático é o *stream of consciousness* que nos habituámos a conceber como um dos elementos seminais da modernidade literária.

narrativas de Sebald é um discurso sobre a ambiguidade e a incerteza da interpretação do passado e da memória traumática, o que conseqüentemente transforma estas narrativas em textos que convocam o leitor a fazer as suas próprias escolhas hermenêuticas. Os textos aduzem assim ao leitor uma responsabilidade acrescida na medida em que acabam por interrogá-lo em termos semelhantes aos expostos por Imre Kertész (2001) num ensaio intitulado “Who owns Auschwitz?”.

Do nosso posicionamento histórico actual, sensivelmente 70 anos passados desde a libertação dos campos de concentração Nazis, facilmente identificaremos o impacto que a produção artística, os testemunhos orais e os livros de memórias tiveram na formação e modulação dos debates em relação à memória traumática do Holocausto e a sua transmissão às gerações futuras. Desde as obras criadas por sobreviventes da perseguição Nazi como sejam as de Paul Celan, Nelly Sachs, Primo Levi ou Imre Kertész, apenas para mencionar alguns exemplos, até às narrativas de W.G. Sebald verifica-se uma alteração no paradigma daquilo a que poderíamos chamar uma literatura do Holocausto ou literatura de trauma, numa designação mais genérica. Com efeito, desde os finais da década de 1980 tem-se vindo a assistir ao crescente aparecimento de obras literárias, pictóricas e fílmicas sobre o Holocausto trazidas a lume por pessoas que não o experienciaram (alguns têm uma ligação familiar com as vítimas, enquanto outros, como Sebald, não têm). Em certa medida, esta mudança sinaliza também o gradual desaparecimento de testemunhas directas dispostas a relatar as suas histórias (este fenómeno atingiu o seu auge em 1985 com o documentário *Shoah* realizado por Claude Lanzmann, mas podemos encontrar-lhe antecedentes em *Le Chagrin et la Pitié* de Marcel Ophüls [1969-71]). Para além disso, o aparecimento desta nova literatura trouxe à tona novas questões relacionadas com autenticidade, limites e possibilidades de representação do Holocausto e as suas modalidades de recordação, que passaram a

enquadrar os discursos sobre políticas de memória e sobre as relações entre estética e ética. Esta tese de mestrado inscreve-se também neste último contexto de pós-memória (Hirsch 2002; 2008) que enunciámos, considerando-o indispensável para a compreensão da poética de W.G. Sebald, preocupada que está com a medialidade do passado.

Por motivos de clareza consideramos que nesta introdução deve constar uma breve apresentação das duas principais obras que serão analisadas ao longo de três capítulos. *Die Ringe des Saturn. Eine Englische Wahlfahrt*, obra vinda a lume em 1995, trata de uma viagem a pé feita por um narrador anónimo pelo condado do Suffolk. Pode-se considerar que esta viagem é a linha agregadora de uma narrativa que se vai bifurcando em vários excursos, facto que tem contribuído para a recepção deste romance numa tradição peripatética² e da narrativa de viagem. Trata-se de uma narrativa em que o protagonista- narrador descreve as suas memórias acerca de um espaço percorrido e de outras associações espaço-temporais que este lhe evocou. Quanto a *Austerlitz*, a última obra publicada pelo escritor, será de salientar o facto de se estruturar como um encadeamento de testemunhos das várias personagens que habitam a narrativa. Aqui um narrador anónimo conta-nos a história de Jacques Austerlitz, um homem que conheceu numa das suas viagens pela Europa, que o elege como delegatário das suas memórias. Ao longo de encontros entre 1967 e o final dos anos 1990, Austerlitz vai desvelando a sua história de vida, desde a infância no País de Gales, sob o nome de Daffyd Elias, no seio de uma família adoptiva que lhe ocultara a sua verdadeira identidade, até à descoberta tardia de que na verdade era originário da então

² Segundo Rebecca Solnit (2001), “It is now impossible to say whether or not Aristotle and his Peripatetics habitually walked while they talked philosophy, but the link between thinking and walking recurs in ancient Greece, and Greek architecture accommodated walking as a social and conversational activity. Just as the Peripatetics took their name from the *peripatos* of their school, so the Stoics were named after the stoa, or colonnade, in Athens, a (...) painted walkway where they walked and talked. Long afterward, the association between walking and philosophizing became so widespread that central Europe has places named after it: the celebrated Philosophenweg in Heidelberg where Hegel is said to have walked, the Philosophen-damm in Königsberg that Kant passed on his daily stroll (now replaced by a railway station), and the Philosopher’s Way Kierkegaard mentions in Copenhagen” (26-27).

Checoslováquia e que em 1944, aos quatro anos de idade, fora enviado para Inglaterra num transporte de crianças, para ser poupado a uma deportação devido à sua ascendência judia. Em certa medida *Austerlitz* surge como um desvelamento da memória traumática de uma personagem e dos seus esforços para reconstituir um passado, que embora seja seu, apenas nele participou pela ausência, numa relação de fantasmagoria.

Resta-nos pois fazer uma breve apresentação dos capítulos que compõem esta dissertação. No primeiro capítulo, intitulado “Linguagens do Trauma”, ocupar-nos-emos da apresentação de algum pensamento teórico relativo à constituição da memória traumática e da memória cultural acerca do Holocausto, salientando o impulso dado por Sigmund Freud a esta área de estudos numa obra como *Jenseits des Lustprinzips*, bem como subseqüentes aproveitamentos destas reflexões por personalidades como Shoshana Felman, Dori Laub, Susannah Radstone, Anne Whitehead e Dominick LaCapra. Neste âmbito exploraremos alguns contributos destes autores que confluem na concepção do trauma como um problema de representação (e por isso de linguagem), que passa sobretudo pelo questionamento das instâncias de mediação do acontecimento traumático, sendo este acto mediador também escrutinado na sua dimensão ética. De seguida, deter-nos-emos em dois textos literários de W.G. Sebald nos quais estas problemáticas se adensam, assim *Austerlitz* (2001) e *Die Ringe des Saturn* (1995) serão considerados como o ensaio e tematização de duas experiências distintas de mediação literária de acontecimentos traumáticos (dando especial atenção ao Holocausto). Esta aproximação pelo contraste permitirá lançar as bases para esboçar a hipótese de se pensar a obra deste escritor como uma obra fundada no cultivo de uma poética de limiares e de ambivalência que se estende aos interstícios onde estética e ética se tocam e afastam.

No segundo capítulo centrar-nos-emos nalguns aspectos icónico-textuais presentes nas duas narrativas, o que nos permitirá avançar a hipótese de estes complexos semióticos são os pontos por excelência através dos quais se evoca a fragilidade da memória humana e de outros suportes mnemónicos. Parecendo à primeira vista momentos de estase, por debaixo do invólucro da écfrase, os elementos icónico-textuais assomarão como figuras da evanescência e da destruição, portanto imagens que pontuam a obra sebaldiana de uma ambígua imagem de metamorfose e movimentação.

No terceiro e último capítulo desta tese, que resulta em parte do desenvolvimento de um artigo publicado no número 6 da revista *estrema*, desdobraremos a hibridiz genológica de *Austerlitz* e de *Die Ringe des Saturn*, e o papel que o “horizonte de expectativa” relativo às convenções de género desempenha a este nível. Neste ponto prestaremos também especial atenção aos processos de apropriação e remediação da obra de Sebald pelo fotógrafo Daniel Blaufuks, que nos será útil para pensar o papel das encenações genológicas no seio da história e da ficção. Retomaremos algumas questões afloradas no primeiro capítulo, especialmente a ideia da ambiguidade como marca da memória traumática, identificando a cor cinzenta como a imagem dessa incerteza que funda os actos intelectivos de rememoração, interpretação e leitura na obra de Sebald.

Incluirei aqui alguns apontamentos metodológicos acerca deste trabalho, este inscreve-se no quadro teórico desenvolvido pelos estudos de memória e do trauma, na medida em que o usa para esclarecer os conceitos de trauma, memória, testemunho, e funda-se numa análise convocadora de uma metodologia comparatista dos estudos literários que se procura relacionar com os textos em questão e com os problemas que colocam atentando nas relações intersemióticas, acrescentando-lhe ainda uma leitura aproximada dos textos (close-reading).

*My business is to remain true to the wonderment and outrage
as long as they recur, always unexpectedly, always a little differently,
always in a way I can neither plan nor choose; and to keep quiet when
there is nothing that wants to use me to make itself heard.*

– Michael Hamburger, *String of Beginnings*

Capítulo I- Passados traumáticos

1.Linguagens do trauma

O aparecimento da designação ficção de trauma ou *trauma fiction* como termo para designar um género literário dedicado a temáticas relacionadas com acontecimentos violentos como sejam guerras, regimes políticos ditatoriais, genocídios, colonização, escravatura, terrorismo, entre outros, tem uma longa história. Mais recentemente, a operacionalização desse termo deve-se sobretudo à investigação de Anne Whitehead e da sua obra sintomaticamente intitulada *Trauma Fiction* publicada em 2004. Esta obra surge como uma proposta agregadora de textos literários que, segundo a autora, incorporam na sua temática uma conceptualização dimanante da teoria do trauma. De acordo com a autora, as concepções de trauma que marcaram mais substancialmente a produção literária encontram na cunhagem do termo médico stress pós-traumático³ o seu rosto mais visível. Para além disso, Whitehead identifica em

³ Patologia reconhecida pela American Psychiatric Association em 1980, no rescaldo da Guerra do Vietname (1955-1975). Este reconhecimento contribui para a estabilização da definição de trauma como uma experiência de acontecimentos catastróficos e repentinos, em que a resposta a esse evento é geralmente dada e manifesta no aparecimento tardio e repetitivo de alucinações ou outros fenómenos psíquicos intrusivos (Crowshaw 2010, 4). E. Ann Kaplan (2005), a propósito dos ataques do 11 de Setembro de 2001, apresenta também a génese do conceito de trauma. A autora descreve sucintamente os contributos decisivos de Sigmund Freud para o aparecimento do conceito de trauma no âmbito do estudo da psique humana. O conceito de trauma foi utilizado, em primeiro lugar, para explicar a histeria feminina (cuja origem seria sexual) e as reacções psicológicas desencadeadas pelas consequências nefastas do desenvolvimento tecnológico (por exemplo, acidentes ferroviários e na indústria), e posteriormente os efeitos psicológicos da Primeira Guerra Mundial, que receberiam a designação *shell shock*. Freud ao comparar estes fenómenos, à partida distintos, consegue extrair a seguinte conclusão: do mesmo modo que as neuroses traumáticas, manifestas em tempo de paz, tinham que ver com perturbações da esfera emocional, também o trauma provocado pela guerra devia ser feito remontar a elementos inconscientes que levariam o soldado a evitar situações percebidas como perigosas (Kaplan 2005). Com o avanço

alguns textos a tentativa de replicar retoricamente, através de opções estilísticas e estéticas, aquilo que a teoria do trauma popularizou como sendo os principais sintomas apresentados por aqueles que sofreram um trauma: perturbação do funcionamento normal da memória, colapso na percepção diacrónica da temporalidade, repetição, *acting-out*, *flashback*. No entanto, mais do que procurar identificar momentos de aplicação da teoria do trauma em textos literários, Whitehead está interessada em ler estes textos como comentários suplementares aos silêncios deixados pela própria teoria (Whitehead 2004, 4). Nesta senda, ao longo deste capítulo irei questionar o modo como *Austerlitz* e *Die Ringe des Saturn*, da autoria de W.G. Sebald, se prestam a ser lidos como ficções de trauma e em que medida tal circunscrição pode ser redutora.

Neste contexto, os contributos de Cathy Caruth com a obra *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History* (1996)⁴ foram dos que mais

das neurociências durante o século XX e especialmente no século XXI, o conceito de trauma viria a adquirir novas subtilezas. De facto, passa a ser possível perceber o que acontece a nível cerebral quando se é sujeito a situações traumáticas, nomeadamente o fenómeno de dissociação. Segundo Bessel O. Van der Kolk e Otto van der Hart, em situações de trauma só a amígdala, a parte do cérebro responsável pelas sensações, se encontra activa, ao passo que o córtex, responsável pelas funções cognitivas, se encontra desactivado dada a violência afectiva infligida pelo evento traumático (Kaplan 2005). Portanto, para estes dois psiquiatras o trauma nunca é conscientemente apreendido. Contudo, outros estudos têm vindo a comprovar a actividade do córtex em situações traumáticas, e conseqüentemente a possibilidade de haver uma memória consciente do trauma. Segundo Kaplan “So we can distinguish three possible kinds of brain function in firsthand [sic.] trauma: first, the dissociation function (...) in which trauma is not accessible to cognition or memory, and where the event is understood to come from the outside, not mediated by the unconscious; second, the circuitry ... which involves both dissociation and cognition, thus allowing for the trauma to be in conscious memory; and finally, a function not discussed by neuroscientists and which goes back to Freud’s ‘seduction theory’ where the victim of trauma involving perpetrators and their victims partly identifies with the aggressor. In this way, the victim is implicated in the traumatic situation. The new situation may trigger earlier memories or unconscious fantasies.” (Kaplan 2005, 38).

Para além disso, Kaplan (2005) faz uma distinção entre uma concepção “clássica” do trauma (preconizada pelos estudos do trauma no rescaldo da II Guerra Mundial e do Holocausto, que se centra sobretudo nas vítimas directas, sobreviventes e nos soldados), e entre uma concepção mais alargada (na qual insere o seu próprio contributo) que inclui no seu escopo o terror sofrido no quotidiano de um país em guerra, em situações de escravatura e discriminação colonial, e inclui também o impacto de catástrofes nos familiares das vítimas e dos sobreviventes, chamando a este tipo de trauma “familiar” ou “silencioso”. Kaplan salienta também a importância de se estudar as várias formas como as pessoas entram em contacto com os acontecimentos traumáticos, particularmente os fenómenos de mediatização do trauma, que expandem substancialmente o impacto do evento para lá da esfera das vítimas e dos seus círculos próximos, isto é, estes fenómenos criam novas dinâmicas na relação entre traumas individuais e o espaço público e colectivo.

⁴ Esta obra corresponde à sùmula e amadurecimento de ideias que a autora havia já apresentado no início da década de 1990, por exemplo em “Introduction to Psychoanalysis, Trauma and Culture I” publicado

eloquentemente expuseram as potencialidades do texto literário como *locus* no qual se poderia ensaiar uma melhor compreensão do trauma. Caruth (1996) procurou mostrar como o trauma é algo mais do que uma ferida psíquica ou uma manifestação inconsciente de uma experiência particularmente devastadora, chamando, nomeadamente, a atenção para o carácter paradoxal do fenómeno, que se constitui como uma complexa relação entre conhecimento e desconhecimento da experiência traumática. Para a autora trata-se de perceber a experiência traumática na sua dimensão discursiva, o que implica colocar a questão concernente à comunicação de algo que não é totalmente conhecido⁵, bem como equacionar a ruptura com o entendimento da linguagem como um médium meramente de representação. Com efeito, para Caruth o *flashback*, sintoma característico daqueles que sofreram um trauma, surge menos como representação do evento traumático do que como uma experiência disruptiva ou um elemento performativo do trauma (Caruth 1996, 146). Por outras palavras, o evento traumático permanece literalmente alojado no aparelho psíquico da vítima sob a forma de uma memória inacessível, porém, ao mesmo tempo, manifesta-se no discurso e adquire neste a sua efectivação. Aliadas a esta modalidade de entender o trauma encontram-se também as concepções avançadas por Shoshana Felman e Dori Laub no âmbito dos estudos do Holocausto, propondo uma teoria do trauma relacionada com os processos testemunhais das vítimas da *Shoah*. Em *Testimony: crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history* (1992) a noção de trauma desenvolvida é apresentada nos termos de uma manifestação discursiva testemunhal. Aqui se encontra a base para Dori Laub afirmar que o trauma, na altura em que é infligido, é um

em 1991 na revista *American Imago* e nas duas introduções ao volume que editou em 1995 intitulado *Trauma. Explorations in Memory*.

⁵ Em *Unclaimed Experience* desenvolve-se a hipótese de que a elaboração retórica de figuras referentes a “partida”, “queda”, “incêndio” e “despertar” presentes quer em narrativas sobre o trauma quer em textos teóricos (são tidos em conta textos de Freud, Lacan, de Man e Duras) apontam para o que permanece desconhecido na experiência traumática, ou indiciam os seus pontos de resistência ao conhecimento.

acontecimento sem testemunha, querendo com isto dizer que o trauma se manifesta tardiamente como um evento no momento em que a vítima apresenta o seu testemunho, e só nesse momento se gera conhecimento acerca do evento traumático. Segundo Laub:

Massive trauma precludes its registration; the observing and recording mechanisms of the human mind are temporarily knocked out, malfunction [sic]. The victim's narrative- the very process of bearing witness to massive trauma- does indeed begin with someone who testifies to an absence, to an event that has not yet come into existence, in spite of the overwhelming and compelling nature of the reality of its occurrence. (Felman and Laub 1992, 57)

As implicações desta posição geraram desde o início alguma controvérsia⁶, pois têm como corolário a possibilidade da transmissão (literal) da experiência traumática aos receptores do testemunho da vítima. Pelo menos, foi esta a conclusão a que chegou Shoshana Felman ao submeter uma turma sua ao visionamento de testemunhos gravados de sobreviventes do Holocausto, ao verificar que os alunos teriam sofrido uma traumatização secundária (Felman and Laub 1992, 1-56). De facto, a obra conjunta de Felman e Laub abriu uma discussão em torno das modalidades de transmissão da memória traumática, que viria a ecoar em e a ser complexificada por Marianne Hirsch através da sua proposta do conceito de pós-memória para pensar novos posicionamentos subjectivos (vítima, perpetrador, observador, nova geração, etc.) na cadeia de transmissão do trauma. A este respeito, Hirsch dedicou uma ênfase particular ao relacionamento das gerações seguintes com a memória, nas suas dimensões colectiva e

⁶ Ver Radstone 2007 e Leys 2000. O principal problema que Radstone levanta, na senda de Leys, prende-se com o que considera ser a não contemplação por parte de teóricos da tradição de Caruth, Felman ou Laub das alterações que o evento traumático sofre na memória das vítimas, preferindo ao invés considerar o trauma como uma memória excepcional que aloja em si o evento traumático intacto (Radstone 2007, 12-17). Para Radstone os proponentes deste modelo de teoria do trauma estão de facto a elaborar uma teoria geral da representação com epicentro no trauma. Uma outra crítica dirigida especialmente a Felman e a Laub tem que ver com a estrutura testemunhal que privilegiam, pois esta parece pressupor uma especial capacidade do analista em descobrir o significado do que lhe é narrado e priva a vítima de agenciamento. Radstone apresenta nos seguintes termos os moldes nos quais uma teoria do trauma deveria assentar: "Whether they follow Object-Relations, or Laplanche, or post-Freudian theory more generally, the psychoanalytic theories of trauma that I wish to advocate here all emphasize unconscious conflict and mediation in the formation of neuroses, even where what appears to be at stake is the relation between a neurosis and memory of the past. These alternative approaches to trauma substitute for trauma theory's emphasis on the dissociation of unassimilated memories, a focus on the traumatic nature of unconscious associations." (Radstone 2007, 16).

individual⁷, dos traumas dos seus antepassados e às modalidades através das quais as novas gerações articulam a memória traumática na sua construção identitária individual. Primeiro em *Family Frames*, publicado originalmente em 1997, e depois em “The Generation of Postmemory” de 2008, a referida autora procurou enfatizar a importância de se atentar na existência de processos afectivos na transmissão do trauma, sem que isto implicasse a defesa da ideia de que a memória do trauma fosse veiculada na sua literalidade à geração seguinte, ou que se advogasse a existência de uma relação de índice entre o evento experienciado pelas vítimas e a memória que a geração seguinte forma a este respeito (Hirsch 2008, 109). Com recurso a obras literárias que versam sobre situações traumáticas, Marianne Hirsch constatou a existência de certos tropos empregados com o objectivo de fazer figurar a memória traumática, sendo um dos mais utilizados o tropo familiar, e no escopo deste a perda da figura maternal revelou-se predominante⁸. Assim, Hirsch problematiza e complexifica a compreensão dos processos de transmissão de memória traumática, entendendo este processo como uma negociação simbólica e afectiva.

Se por um lado é consensual que os estudos do trauma têm como ponto nevrálgico o Holocausto⁹, não só a investigação proveniente da chamada *Yale School*

⁷ Para uma definição sucinta de memória colectiva, na sua divisão em memória comunicativa e memória cultural, ver Jan Assmann (2008). A memória comunicativa caracteriza-se por ser informal (não institucional), isto é, resulta de interações quotidianas, e veicula informação acerca de determinados acontecimentos presenciados no espaço temporal de três gerações. A memória cultural tem um carácter institucional e é formada por objectos e práticas investidos simbolicamente como portadores de memória.

⁸ De certa forma, o trabalho desenvolvido por Anne Whitehead (2004) é semelhante ao de Hirsch no que diz respeito à exploração de tropos como uma modalidade estética de carácter mnemónico.

⁹ No âmbito dos estudos de memória e trauma e dos estudos do Holocausto desenrolaram-se debates quanto à singularidade do Holocausto face a outros genocídios, ao seu lugar na memória colectiva, e quanto à legitimidade ou não de se poder comparar outros acontecimentos traumáticos a este. Embora não permaneça alheia a este debate, ele não será desenvolvido em profundidade no âmbito desta tese. Ainda assim, apresentamos os principais pólos que delimitam esta discussão. De um modo geral, os debates acerca da singularidade do Holocausto foram marcados por posições que se querem mutuamente exclusivas. Por um lado, observa-se uma defesa da historização da *Shoah*, *i.e.*, procura-se compreender o Holocausto através do seu enquadramento num contexto histórico e através da comparação com outros assassínios em massa. Por outro lado, existem perspectivas que procuram enfatizar a singularidade do Holocausto apresentando-o como um acontecimento fora do âmbito da história, ou por outras palavras, apresenta-se o Holocausto como um acontecimento transcendente. Recorreremos a uma citação de Elie

(cujos principais representantes são Geoffrey Hartman, Shoshana Felman, Dori Laub e Cathy Caruth), mas também a oriunda dos contributos de, entre outros, Giorgio Agamben, Jacques Derrida ou Hanna Arendt¹⁰, e por outro lado, dos debates sobre a *Vergangenheitsbewältigung*, *Aufarbeitung der Vergangenheit*¹¹ e a *Historikerstreit*¹², dificilmente se pode descurar uma discussão, que remonta pelo menos ao século XIX,

Wiesel para ilustrar esta perspectiva: “the universe of the concentration camps, by its design, lies outside if not beyond history. Its vocabulary belongs to it alone.” (Wiesel 1976, 165).

A posição que adoptamos nesta tese é devedora de conceptualizações do trauma na memória colectiva, que evidenciam as suas dimensões transculturais (Erl 2011) e multidireccionais (Rothberg 2009). Isto significa pressupor que estudar o Holocausto relacionando-o com outros genocídios não lhe retira a especificidade, ao invés, permite aprofundar e renovar a discussão em torno do mesmo. Para além disso, este tipo de perspectiva alerta-nos para o facto de a centralização numa concepção do Holocausto como evento singular tender a transformá-lo no único definidor da identidade judaica e até em algo de pendor místico, o que dificulta um posicionamento crítico. Os recentes desenvolvimentos nos estudos de memória transcultural (Erl 2011) têm servido para mostrar como vocabulário e construções simbólicas resultantes de traumas circulam globalmente e se transformam em poderosos tradutores de experiências traumáticas que de outro modo poderiam ficar silenciadas. Para além disso, esta perspectiva tem também contribuído largamente para que se dedique uma maior atenção à multiplicidade de factores que entram na formação e transmissão da memória traumática, obrigando-nos a questionar a existência de uma única memória, bem como os próprios processos e fronteiras de mediação. A proposta de Rothberg (2009) para que se encare a memória colectiva como uma construção multidireccional, visa justamente contrariar a tendência de singularização da memória do Holocausto, bem como discussões meramente preocupadas em afirmar o protagonismo de certos acontecimentos traumáticos em relação a outros. Segundo o autor “The model of multidirectional memory posits collective memory as partially disengaged from exclusive versions of cultural identity and acknowledges how remembrance both cuts across and binds together diverse spatial, temporal, and cultural sites.” (Rothberg 2009, 11).

¹⁰ Contributos em obras como: *Homo Sacer* e *Quel che resta di Auschwitz [Remnants of Auschwitz]* ambos de Giorgio Agamben; “Le mal d’archive” de Jacques Derrida; *Eichmann in Jerusalem: A report on the banality of evil* de Hannah Arendt.

¹¹ Theodor Adorno (1986) foi uma figura tutelar desta discussão, nomeadamente com o discurso proferido em Wiesbaden em 1959, intitulado “Was bedeutet die Aufarbeitung der Vergangenheit?”. Aqui Adorno expõe uma forma de lidar com o passado criminoso da Alemanha Nazi, oposta à *Vergangenheitsbewältigung* (baseada num comportamento amnésico). Para Adorno a sociedade alemã do pós-guerra deveria reflectir criticamente em relação ao Nacional-Socialismo, de forma a entrar numa fase de maturidade política e assim evitar o ressurgimento da sua ideologia.

¹² A chamada Controvérsia dos Historiadores teve o seu ponto fulcral na República Federal da Alemanha em meados dos anos 1980. Surge num contexto em que a política de memória, sob a égide da coligação Democrata-Cristã de Helmut Kohl, procurava *normalizar* o passado Nacional-Socialista. Esta normalização, assente em preceitos revisionistas, passou sobretudo por relativizar o estatuto de vítima, pois preconizava a comemoração das vítimas do III Reich não fazendo distinção entre vítimas do Holocausto e soldados da Wehrmacht. A polémica estala quando em Junho de 1986 vem a lume no *Frankfurter Allgemeine Zeitung* um artigo de Ernst Nolte, intitulado “Vergangenheit, die nicht vergehen will”, no qual o autor concebe a Solução Final como sendo uma resposta defensiva à ameaça do Gulag Soviético. O texto de Nolte merece uma resposta imediata de Jürgen Habermas, que o ataca pela relativização de Auschwitz e por transformar os perpetradores em vítimas. Uma outra figura que contribui para a controvérsia é Andreas Hillgruber com a publicação de “Zweierlei Untergang”. Nesta obra apresenta-se a Frente de Leste como um palco no qual a função da Wehrmacht era defender a população alemã dos avanços do Exército Vermelho, deixando-se de fora do relato outro tipo de acções dos soldados nos territórios ocupados (Crownshaw 2010, 127). Nesta obra procura estabelecer-se uma relação empática para com o perpetrador através de um mecanismo de amnésia. Perante estas tentativas de normalização, Habermas afirma a importância de se pensar uma identidade pós-convencional, baseada numa memória cultural que deverá ser constantemente debatida.

em torno do que se pode exactamente entender por trauma. A este respeito diz-nos Roger Luckhurst (2008) que o conceito de trauma é o resultado de um encontro multidisciplinar para tentar compreender determinadas experiências psicológicas humanas, ou por outras palavras, trata-se, numa primeira fase, de um conceito introduzido para pensar em termos de feridas psíquicas essas experiências. De facto, como refere Luckhurst (2008) a palavra trauma, de origem grega, é utilizada na língua inglesa, até ao século XVII, como termo médico para indicar uma ferida corporal provocada por um agente externo, e só no século XIX começa a ganhar novos usos devido principalmente à sua progressiva apropriação pela investigação desenvolvida no então recente campo da psicologia (Luckhurst 2008, 34). Assim, o aparecimento de um vocabulário metafórico que populariza expressões como “cicatriz psíquica” ou “ferida mental” é sintomático desta viragem conceptual. Para além disso, concorre para este desenvolvimento lexical um conjunto de fenómenos associados aos efeitos da Revolução Industrial e ao crescimento da população urbana. De facto, estes são alguns dos catalisadores das experiências que se vieram a considerar típicas da Modernidade e modalizantes do sujeito moderno, como refere Luckhurst:

The fixity of place, dense network of social relations and social relations typical of the village, for instance, is dislocated by a new orientation of the individual to an abstract, national, and increasingly international space (...) self-identity is uprooted from traditional verities and subject to a permanent revolution. (Luckhurst 2008, 20)

Verifica-se portanto a dilaceração da própria experiência subjectiva que era considerada tradicional.

Neste quadro a cidade e o espaço urbano são apresentados como locais de choque e de perturbação das defesas psíquicas do homem. Com efeito, esta realidade não foi alheia a grande parte dos filósofos, escritores e artistas da época, como podemos constatar pela vasta produção ensaística e artística em torno da experiência urbana

moderna¹³. Note-se ainda que o interesse por estes choques¹⁴ mentais é despoletado pelo grande número de acidentes ferroviários que marcaram o século XIX e concomitante aparecimento de perturbações psicológicas nos passageiros e trabalhadores do sector. Assim, o acidente ferroviário transformou-se numa instância a partir da qual se esboçaram as primeiras tentativas para compreender o fenómeno traumático numa relação com a sociedade industrial, e ao mesmo tempo, registou-se uma maior consciencialização pública em relação aos efeitos do progresso tecnológico, uma vez que deixou de ser um problema exclusivo do operariado e restantes classes baixas (Luckhurst 2008, 21-25). Na época, as consequências do acidente ferroviário eram particularmente intrigantes pois “muitas das pessoas que sobreviviam sem qualquer dano físico aparente começaram a reportar estranhas alterações nervosas” (Luckhurst 2008, 21; tradução minha). A tentativa de explicar este trauma psicológico, designado *railway spine*¹⁵, levou à inauguração de duas linhas teóricas distintas, por um lado a defesa de uma etiologia fisicalista¹⁶, por outro uma etiologia psicológica. É no espectro destes dois polos que a maior parte da investigação em torno do trauma se vai desenrolar e criar os seus conceitos, e de uma forma geral, feitas as devidas salvaguardas, norteia ainda as concepções actuais do trauma. Na época a que temos vindo a fazer referência, o final do século XIX, uma das preocupações emergentes era

¹³ Remetemos aqui apenas para alguns vultos que se ocuparam desta temática nos finais do século XIX e primeiras décadas do século XX. Georg Simmel é certamente uma figura incontornável, tendo publicado em 1903 um texto que viria a tornar-se paradigmático a saber, *Die Großstädte und das Geistesleben*; também o pensamento de Walter Benjamin se demorou pelo espaço urbano, quer à luz da leitura da obra do poeta francês Charles Baudelaire, quer em *Berliner Kindheit um 1900*, ou ainda em *Passagenwerk* (obra inacabada). Sigmund Freud na sua obra também se debruça sobre o tipo de subjectividade e patologias desencadeadas pela Modernidade, nomeadamente em *Die kulturelle Sexualmoral und die moderne Nervosität* de 1908.

¹⁴ Até o aparecimento do cinematógrafo congrega este vocabulário: “the mythic origin of the cinematograph has an apocryphal story of audiences running from the Lumière brothers’ film of an oncoming train, prompting Tom Gunning to call early cinema ‘the cinema of attractions, which envisioned the cinema as a series of visual shocks’.” (Luckhurst 2008, 21).

¹⁵ Termo introduzido com a publicação, em 1862, de um estudo pioneiro “The Influence of the Railway Travelling on Public Health” no jornal médico *The Lancet* (Luckhurst 2008, 21).

¹⁶ As teorias de evolução e degenerescência da espécie humana, neste caso, informaram também esta linha de pensamento.

determinar uma tipologia do trauma que permitisse aferir legalmente o estatuto de vítima no âmbito de acidentes fabris e ferroviários (e consequentemente garantir o direito a indemnização). Nas palavras de Luckhurst:

any psychological impact ... had to be proven to have been stamped on the body to reach the legal threshold. To this limit on claims was added that the nervous shock could only arise from fear of immediate injury to oneself, not others, and that the defendants were not bound 'to guard against an injurious result which would only happen to a person of peculiar sensitiveness. (Luckhurst 2008, 28)

Ora esta concepção procurava restringir o escopo do trauma, fazendo por isso prevalecer uma valência corporal que sobre-determinava a dimensão da psicologia. Isto é, preconizou-se a ideia de que seria a prevalência de certas características, agrupadas no termo geral “nervos fracos” (vistas como uma degenerescência física), que propiciaria o desenvolvimento de traumas. Num primeiro momento, estas concepções permeiam o pensamento de personalidades como August Morel, Hermann Oppenheimer, Jean-Martin Charcot, entre outros, começando as suas posições, contudo, a ser contestadas com a chamada viragem psicodinâmica protagonizada por Hippolyte Bernheim (Escola de Nancy), Pierre Janet, Sigmund Freud e Joseph Breuer a partir da década de 1870. Sucintamente pode dizer-se que estes últimos partilhavam a noção de que o trauma deveria ser entendido como uma condição interna à própria psicologia humana, isto é, como uma perturbação da economia mental. De facto, o problema que se esboça nas várias teorias do trauma tem que ver com a acessibilidade à memória traumática, a sua localização e respectivos mecanismos de formação, isto é, indaga-se em que medida é possível perceber o trauma para lá dos seus sintomas ostensivos. Neste sentido, compreende-se que com o trauma de *shell shock*¹⁷ decorrente da Primeira

¹⁷ Designação popularizada por C.S. Meyers, em Fevereiro de 1915, com a publicação de “A Contribution to the Study of Shell Shock” em *The Lancet*. Neste estudo reportam-se três casos de traumatização de soldados ao serviço da *British Expeditionary Force*. Estes soldados combateram na proximidade de explosões de granadas (*shells*), e embora não tivessem sofrido danos físicos directos ou visíveis, apresentavam um conjunto de sintomas como perda de memória, cheiro, visão, paladar, tremores,

Guerra Mundial e posteriormente com o Holocausto, estas concepções agudizam-se, e falar de trauma passa a estar ligado a uma reflexão acerca da (im)possibilidade não só de aceder à memória traumática, mas também de comunicar a experiência traumática. O pensamento de Cathy Caruth (1996), já sumariamente abordado, é sintomático desta nova sensibilidade, pois a autora, baseando-se na sua leitura de Freud, desvela no trauma uma aporia, ou seja, segundo Caruth conhecer o trauma significa deparar-se com um elemento que resiste a ser conhecido:

It is always the story of a wound that cries out, that addresses us in an attempt to tell us of a reality or truth that is not otherwise available. This truth, in its delayed appearance and its belated address, cannot be linked only to what is known, but also to what remains unknown in our very actions and our language. (Caruth 1996, 4)

Como referimos, esta concepção de Caruth é fortemente inspirada na teoria freudiana e em particular no ensaio publicado em 1920 a saber, *Jenseits des Lustprinzips* [Para além do princípio do prazer], no qual Freud (1995) se interroga acerca da incapacidade daqueles que sofreram um trauma de o recordarem em estado consciente, e ainda acerca do facto de serem acometidos por sonhos em que imagens do acontecimento traumático se repetem, para além de apresentarem comportamentos de repetição do trauma (*Wiederholungszwang, acting out*). O trauma representa pois para Freud (1995) uma perturbação das funções psíquicas ditas normais, no sentido em que, por exemplo, os sonhos deixam de se reger pelo princípio do prazer, e passam a ter uma nova função que o psicanalista vienense expõe nos seguintes termos:

The fulfilment of wishes is, as we know, brought about in an hallucinatory manner by dreams, and under the dominance of the pleasure principle, this has become their function. But it is not in the service of that principle that the dreams of the patients suffering from traumatic neuroses lead them back with such regularity to the situation in which the trauma occurred (...) The dreams are carrying out another task, which must

pesadelos, confusão e fadiga. Para Meyers estes sintomas tinham uma motivação psicológica e deveriam ser curados com recurso a práticas psicoterapêuticas. Esta sua posição valeu-lhe alguma oposição, especialmente por parte de um sector que considerava o *shell shock* como um acto de cobardia e de simulação por parte dos soldados.

be accomplished before the pleasure principle can even begin. These dreams are endeavouring to master the stimulus retrospectively, by developing the anxiety whose omission was the cause of the traumatic neurosis. (Freud 1995, 609)

Já numa publicação anterior, elaborada em conjunto com Joseph Breuer, vinda a lume em 1893 com o título “Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene” defendia a ideia de que a histeria e a neurose traumática eram essencialmente doenças da memória (Luckhurst 2008, 46) e, como mostra o excerto em cima citado, perturbações causadas por uma reacção emocional desadequada a determinado acontecimento¹⁸. Assim, o que interessava a estes autores era encontrar uma cura para o trauma e descortinar a natureza desta memória que se manifestava como uma amnésia em relação à causa do trauma. Numa primeira fase, Freud explorou as potencialidades da hipnose como a metodologia para atingir esse fim. No entanto, cedo abandonou este caminho, pois tal método assentava na utilização de técnicas de sugestão do paciente, o que punha em causa, aos olhos da comunidade científica, a veracidade das memórias recuperadas.

Não obstante esta preocupação com possibilidade de recuperar uma memória “pura”, um dos legados mais duradouros da teoria freudiana, mesmo atendendo às várias revisões a que o próprio Freud a submeteu, prende-se com a apresentação da memória traumática como um elemento envolvido numa rede de resistências (repressão) que a impediam de assomar ao plano consciente do indivíduo, sendo esta repressão caracterizada como um conjunto de “transformações e deslocações, que imbricavam o real com o fantasmático” (Luckhurst 2008, 47, tradução minha). Esta sumária passagem

¹⁸ Johannes Türk (2011) descreve esta acepção freudiana do trauma nos termos de uma imunologia das emoções, com destaque para o papel desempenhado pela ansiedade como mecanismo de defesa. Segundo o autor, “Freud thus describes an immunologic memory that draws on the past to prepare for the future. It provides ‘antibodies against specific threats’ (Türk 2007, 145) to the integrity of the psyche. Trauma as a disastrous form of contradiction within the psyche is a challenge to which an emotion, - itself a miniaturized version of a trauma- is able to respond to” (Türk 2011, 78).

pela obra de Freud¹⁹ remete-nos para a concepção da memória traumática como algo elusivo, e que desafia concepções epistemológicas tradicionais, nomeadamente ao sugerir a quebra de fronteiras estanques entre realidade e ficção inerente aos processos discursivos através dos quais se dá a conhecer. Consequentemente, o processo de recuperação da memória traumática pode ser entendido como uma tentativa de narrativização que integra estes dois elementos.

Assim, para que melhor se entenda o que subjaz a esta perspectiva traremos à colação algumas observações de Dori Laub (1992) respeitantes a testemunhos orais de vítimas do Holocausto, pois nelas divisamos uma forma de entender o que significa a quebra de barreiras de realidade a que aludimos. Dori Laub fala-nos de uma sobrevivente de Auschwitz, que lhe relata algumas das suas rotinas enquanto prisioneira, particularmente, o facto de conseguir dar sapatos às suas companheiras de barraca (autocensurando a proveniência desses bens) e a sua memória do levantamento de Auschwitz. Considere-se o seguinte passo:

When I interviewed the woman, I knew, of course, that the Auschwitz uprising was put down, but I myself did not know the specific contribution of the Polish underground to the defeat: I did not know the extent of the betrayal (...) She was testifying not simply to empirical historical facts, but to the very secret of survival and of resistance to extermination. The historians could not hear, I thought, the way in which her silence was itself part of her testimony, an essential part of the historical truth she was precisely bearing witness to. She saw four chimneys blowing up in Auschwitz: she saw, in other words, the unimaginable taking place right in front of her own eyes. And she came to testify to the unbelievability [sic], precisely, of what she had eyewitnessed- this bursting open of the very frame of Auschwitz. The historians' testifying to the fact that only one chimney was blown up in Auschwitz, as well as to the fact of the betrayal of the Polish underground, does not break the frame. The woman's testimony, on the other hand, is breaking the frame of the concentration camp by and through her very testimony. (Felman and Laub 1992, 62)

¹⁹ Não desenvolveremos outros aspectos do pensamento freudiano, nomeadamente a sua especulação relativa ao instinto de morte que se teria desenvolvido devido a um trauma originário universal, e cuja função seria fazer o homem retornar a um estado de equilíbrio que seria equivalente a uma existência inerte. Leia-se o seguinte excerto: "It seems, then, that an instinct is an urge inherent in organic life to restore to an earlier state of things which the living entity has been obliged to abandon under the pressure of external disturbing forces; that is, it is a kind of organic elasticity, or to put it in another way, the expression of the inertia inherent in organic life" (Freud 1995, 612).

Laub alude aqui aos dilemas da transmissão da experiência traumática e o seu lugar no discurso historiográfico. Com este exemplo procura mostrar como a comunicação de uma experiência traumática acarreta precisamente uma quebra das epistemologias tradicionais e consiste em algo mais do que um conhecimento estritamente documental. A estratégia que se encontre para lidar com estes desafios, determinará a forma como a experiência traumática será lembrada a nível colectivo. Este é um ponto crucial e que diz respeito àqueles que elaboram um discurso histórico acerca de acontecimentos traumáticos do passado, e também àqueles que através da prática artística lidam com esses acontecimentos. Uma aproximação, ainda que tentativa, à verdade da experiência traumática parece requerer, como sugere Dominick LaCapra (2001) em *Writing History, Writing Trauma*, uma posição de perturbação empática (*empathetic unsettlement*) perante eventos traumáticos, os seus perpetradores e vítimas (LaCapra 2001, 102). Com esta proposta LaCapra (2001) não está a ditar uma “forma correcta” para se produzir discursos acerca de acontecimentos traumáticos; com efeito, o autor, ao falar de *empathetic unsettlement* como uma forma possível de estabelecer uma relação com o passado traumático de outrem, está a pôr em relevo a componente afectiva e emocional que também participa no acto de conhecer e na forma como se recebe um testemunho²⁰. Assim, nesta obra publicada no início dos anos 2000, o autor parece interessado em conceber um modelo de veiculação crítica do passado, que não esteja limitado por uma oposição entre história (vista como conhecimento objectivo, e enquanto grande narrativa/ *master narrative*) e memória (de carácter subjectivo enquanto narrativa pessoal).

O projecto de LaCapra (2001) pode ser lido à luz do seu empenho em defender a possibilidade de produzir conhecimento relativo a acontecimentos traumáticos, sem ter

²⁰ Vimos a propósito de Felman e Laub (1992) como no caso do Holocausto parte da informação disponível provém de testemunhos orais dos sobreviventes, e como este tipo de informação desestabilizou a historiografia dita tradicional.

de adoptar um modelo exclusivamente positivista, isto é, baseado estritamente em documentos e na produção de afirmações de veracidade (*truth claims*) deles extraídas²¹, nem por ter de optar por aquilo que designa construtivismo radical²². Portanto, neste contexto, o trauma não se restringe a um problema da memória e da vítima, como referimos a propósito de Freud, acresce-lhe também um problema discursivo e de *emplotment* para aqueles que querem compreender o trauma alheio e usar o discurso da vítima como fonte para a produção de conhecimento sobre um determinado acontecimento traumático. Nesta sequência LaCapra (2001) explora alguns dos aspectos da posição construtivista de Hayden White (1992; 2000) no que à representação de eventos limite de carácter traumático diz respeito. No geral, de acordo com LaCapra (2001), as ideias de White podem ser resumidas nos seguintes termos:

White seems to pull back somewhat from radical constructivism and an ‘endowment’ or projective theory of meaning involving the idea that a historian could choose to plot any series of (inherently meaningless or chaotic) events with any given plot structure or model. He continues to assert that “narrative accounts do not consist only of factual statements (single existential propositions) and arguments; they consist also of poetic and rhetorical elements by which what would otherwise be a list of facts is transformed into a story.”(LaCapra 2001, 17)

Uma das propostas avançadas por Hayden White (2000), concernente à representação do Holocausto e à possibilidade de trazer à luz eventos traumáticos, passa pela defesa de uma elaboração discursiva específica análoga à voz média ou *voix moyenne* pensada por

²¹ “On this first approach, gathering evidence and making referential statements in the form of truth claims based on that evidence constitute necessary and sufficient conditions of historiography” (LaCapra 2001, 1).

²² “For it, referential statements making truth claims apply at best only to events and are of restricted, indeed marginal significance. By contrast, essential are performative, figurative, aesthetic, rhetorical, ideological, and political factors that ‘construct’ structures- stories, plots, arguments, interpretations, explanations- in which referential statements are embedded and take on meaning and significance.”(LaCapra 2001, 1). Os eventos são constituídos em factos através de opções retóricas e estéticas.

Roland Barthes em “Écrire, verbe intransitif?” (1984)²³. Em *Figural Realism*, White defende o seguinte:

Indeed, we can follow Lang’s suggestion that the best way to represent the Holocaust and the experience of it may well be a kind of intransitive writing which lays no claim to the kind of realism aspired to by the nineteenth-century historians and writers. But we might want to consider that by intransitive writing we must intend something like the relationship to that event expressed in the middle voice. This is not to suggest that we will give up the effort to represent the Holocaust realistically but, rather, that our notion of what constitutes realistic representation must be revised to take account of experiences that are unique to our century and for which older modes of representation have proved to be inadequate. (White 2000, 41-42).

Porém, LaCapra (2001, 16-32) considera que White ao tentar resolver o problema da representação do trauma, advogando a suficiência de uma modulação discursiva que anularia a necessidade de pensar o trauma apenas em termos referenciais exteriores (pois, centra-se sobretudo na relação do enunciador com o seu discurso, assente na ideia de que o acto discursivo produz os seus próprios objectos), acaba por incorrer inadvertidamente num impasse. Para LaCapra a proposta de White arrisca-se a transformar o discurso histórico acerca do Holocausto numa indiferenciação entre as várias posições subjectivas (particularmente entre vítima e perpetrador, se por exemplo, num texto historiográfico, se optar por uma técnica de discurso indirecto livre a partir do perpetrador) que formaram o evento. Segundo LaCapra esta concepção da *voix moyenne* parece relegar para segundo plano a necessidade de se manter um afastamento crítico ao escrever sobre o Holocausto, e deste modo abre as portas a uma confusão entre o acontecimento traumático e a experiência do acontecimento.

²³ Ao nível gramatical, a *voix moyenne* expressa um tipo de acção na qual o sujeito do verbo é afectado pela acção realizada. Nas línguas modernas persiste apenas a distinção entre voz activa e voz passiva. Segundo Barthes, “Dans le cas moyen, (...) en agissant, le sujet s’affecte lui-même, il reste toujours intérieur au procès, même si ce procès comporte un objet, en sorte que le moyen n’exclut pas la transitivité. Ainsi définie, la voix moyenne correspond tout à fait à l’état de l’écriture moderne : écrire, c’est aujourd’hui se faire centre du procès de parole, c’est effectuer l’écriture en s’affectant soi-même, c’est faire coïncider l’action et l’affection, c’est laisser le scripteur à l’intérieur de l’écriture, non à titre de sujet psychologique, (...) mais à titre d’agent de l’action.” (Barthes 1984, 29). Neste ensaio, através do recurso à linguística, Barthes procura explorar a ideia de escrita (e de literatura) como uma instância do discurso, e não como uma instância de relações referenciais com a realidade (como na concepção clássica do Realismo).

Reitera-se desta feita que o trauma, ao ter no seu cerne uma ambivalência radical, despoleta uma revisão e reestruturação da forma como se acede às experiências humanas e como elas são codificadas. Neste aspecto, a literatura, com especial relevo para a ficção de trauma, procura responder a estas noções, problematizando-as. O uso de linguagem figurativa pode preencher esta função. Aleida Assmann (2010) menciona o exemplo da obra de Ruth Klüger, na qual esta classifica a sua passagem por Auschwitz como uma bala que se alojou no seu corpo e espírito, que é impossível desalojar:

Das Bild von der nicht operierbaren Bleikugel im Leib macht die paradoxe Widersprüchlichkeit des Traumas deutlich; obwohl ein unverlierbarer Teil des Menschen, ist es nicht assimilierbar in die Identitätsstruktur der Person, es ist ein Fremdkörper, der die Kategorien traditioneller Logik sprengt: zugleich innerlich und äußerlich, sowohl anwesend als auch abwesend. (Assmann 2010, 260)

Assim, o repto lançado à ficção de trauma, nos casos em que toma como tema acontecimentos reais, prende-se com o seu papel enquanto mediadora de memória individual e cultural, que se caracteriza sobretudo por “rehearse[ing] or restage[ing] narratives that attempt to animate and explicate trauma that has been formulated as something that exceeds the possibility of narrative knowledge.” (Luckhurst 2008, 79). Com efeito, se por um lado encontramos posições que se centram na falência dos mecanismos de representação e numa resposta sempre inadequada à devastação provocada pela violência, outras há que chamam a atenção para o facto de, em última análise, uma ênfase exclusiva no carácter irrepresentável do trauma poder desembocar numa sublimação do acontecimento, e conseqüentemente acabar por silenciar um difícil questionamento de um agenciamento eticamente responsável quer no passado quer no presente (LaCapra 2001, 93).

Chegados a este ponto ter-se-á já tornado claro que a delimitação conceptual do trauma está longe de gerar consenso²⁴. Por um lado, encontra-se uma posição mais próxima da de Caruth (1996), e por conseguinte considera-se que a experiência traumática fica intactamente guardada na memória da vítima, ainda que num estado de repressão e latência. Por outro lado, existe a perspectiva neurofisiológica de psiquiatras como Bessel Van der Kolk²⁵, que concebe o trauma como uma dissociação, isto é, a recuperação da memória traumática é análoga a um processo de tradução (de uma esfera não-verbal para uma verbal). Em ambas as perspectivas está patente a noção de que a recuperação da memória traumática se dá num espaço de fronteira. Por esta razão, tanto o trauma colectivo²⁶, como o trauma individual têm colocado dilemas ao nível da representação historiográfica e artística. Como Whitehead (2004) sugere, a ficção literária tem contribuído sobejamente para a concepção do trauma como um fenómeno fronteiro, que abre o espaço literário a reflectir sobre os seus próprios mecanismos de representação e a lidar com a questão do irrepresentável²⁷. Assim, o texto literário apresenta-se como um dispositivo produtor de várias posições subjectivas que se constroem na relação com o trauma enquanto uma experiência limítrofe, obrigando a pensar categorias de autoria, vitimização, perpetração, testemunho, leitura, enquanto moldadas por relações de identificação, apropriação, distanciamento, crítica, lembrança e amnésia. Na prosa de W.G. Sebald, por exemplo, os narradores colocam-se nestes cruzamentos e exacerbam a instabilidade dos seus actos mediadores; consequentemente

²⁴ “Trauma was not a ‘matter of fact’, as Latour puts it, but a ‘matter of concern’, an enigmatic thing that prompts perplexity, debate and contested opinion.” (Luckhurst 2008, 33).

²⁵ “There is a neural pathway- what later becomes an imprint or image in the amygdala in the right side of the brain which is not accessible to symbolization or verbalization. The traumatic event is read belatedly (*nachträglich*) not because of repression or disavowal but because of literal dissociation from language centres in the left side of the brain. Thus when one is finally able to speak about the traumatic past one is doing a translation exercise.” (citado em LaCapra 2001, 107).

²⁶ Um acontecimento ou acção violenta que afecta uma dada comunidade (nacionalidade, afiliação religiosa, etnia, género, etc.), mas que é, obviamente, experienciado individualmente por cada membro do grupo.

²⁷ No teatro grego da Antiguidade, por exemplo, a morte não era representada, ocorria fora de cena. Trata-se de uma questão apenas do foro estético ou é a ética que a delimita?

a sua obra coloca-se numa situação de ambivalência face às suas capacidades para lidar com o trauma. Estes narradores Sebaldianos aparecem, de facto, depois do fim da arte de narrar anunciado por Walter Benjamin (1992) em “O Narrador” [“Der Erzähler”]; neste texto Benjamin atribui à I Guerra Mundial o empobrecimento “de experiência comunicável”, e conseqüentemente um debilitar da arte de narrar em que outrora se juntavam “a notícia trazida de longe pelo viandante e o conhecimento do passado transmitido ao [pelo] sedentário.” (Benjamin 1992, 29). Que estatuto vêm pois os narradores de Sebald ocupar? O que poderão dizer acerca da *Shoah*?

1.1. Abordagens indirectas de passados traumáticos: *Austerlitz* e o Holocausto

Neste contexto, as obras de Sebald, especialmente *Austerlitz*, não só encenam processos de confronto com traumas e sofrimento alheios, como também desenvolvem uma reflexão acerca de heranças traumáticas. Por outras palavras, numa obra como *Austerlitz* pode-se identificar a presença do Holocausto como uma pós-memória, tal como ela é definida por Marianne Hirsch; Sebald, através da ficção, põe em prática as estratégias de memória utilizadas por uma geração que não experienciou o evento. Nesta obra isto traduz-se em considerar a mediação do passado como sujeita a apropriação, a identificação, e a criação de traumas secundários. Resta, por conseguinte, clarificar o que está em causa quando falamos de uma relação literária com o Holocausto como uma construção de pós-memória. Segundo Hirsch, que passamos a citar, a pós-memória

signals more than a temporal delay and more than a location in an aftermath (...) Postmemory shares the layering of these other ‘posts’ and their belatedness, aligning itself with the practice of citation and mediation (...) I see it as a *structure* of inter- and

trans-generational transmission of traumatic knowledge and experience (...) Postmemory's connection to the past is thus not actually mediated by recall but by imaginative investment, projection and creation. (Hirsch 2008, 106)

Esta concepção é extensível a *Austerlitz* e ao tratamento que aqui se faz do Holocausto, tanto pelo facto de o autor empírico do texto não ser uma vítima, como pelo facto de o narrador que agrega toda a narrativa também não pertencer a essa categoria²⁸. Portanto, nesta obra, a memória traumática é algo a que se alude indirectamente, no duplo sentido conferido por Hirsch aos processos pós-memoriais. A geração que se segue a um evento traumático pode somente lidar com esse legado de forma tangencial, através da imaginação e de projecções, nunca através da recordação literal. Nalguns casos trata-se de um processo afectivo de reconfiguração do trauma incorporado (*embodied trauma*)²⁹ nos próprios familiares, noutras casos uma determinada geração estabelece laços de afinidade/ filiação em relação ao passado de vítimas de trauma ao identificar-se com os seus descendentes. Como menciona ainda Marianne Hirsch, “the scholarly and artistic work of these descendants also makes clear that even the most intimate familial knowledge of the past is *mediated* by broadly available public images and narratives” (Hirsch 2008, 112). É justamente neste ambiente teórico que num texto como *Austerlitz* se coloca a questão relativa àquilo que nos podem dizer as obras de carácter pós-memorial acerca do Holocausto e que tipo de posições ético-estéticas emergem neste tipo de narrativas.

Austerlitz está estruturado como um relato testemunhal. Um narrador anónimo, nascido pouco tempo depois da II Guerra Mundial, escreve as suas memórias de conversas que teve com Jacques Austerlitz, um historiador de arquitectura inglês, o qual

²⁸ A personagem principal da obra, de seu nome Austerlitz, inclui-se na categoria de vítima do regime Nazi, embora não tenha passado pelos campos de concentração.

²⁹ Utilizamos aqui o termo de *embodiment* para indicar o trauma que é memorizado sensorialmente no corpo. Para além disso, o trauma pode encontrar expressão numa semiótica corporal, num conjunto de gestos, comportamentos e ritos que veiculam a memória da experiência traumática. Esta concepção resulta de uma transposição para o âmbito da teoria do trauma de algumas ideias de Diana Taylor (2007), que propõe que se pense no *embodiment* como um reportório de transmissão mnemónica, que permite equacionar formas de constituição de memória para lá da escrita e da narrativização verbal.

no decurso da sua vida descobrira ser de facto um judeu checo, que, para escapar à deportação Nazi, fora enviado em criança (com quatro anos) para Inglaterra num *Kindertransport*, de modo a ser adoptado por uma família galesa. Austerlitz perde toda a sua família no Holocausto, bem como a recordação da sua infância em Praga³⁰. A narrativa que esta personagem partilha com o narrador desenvolve-se em dois eixos: por um lado, é análoga a um processo de recordação, elaboração e recuperação do trauma de ter perdido a memória das suas origens e família, por outro lado, a sua narrativa revela também os esforços infrutíferos para encontrar vestígios da sua família em memoriais, museus e arquivos. Com efeito, Austerlitz comenta com o narrador que quando descobriu que tinha ido parar a Londres vindo de um *Kindertransport*, conhecimento que adquire através de uma memória recuperada durante uma passagem pela Estação de Liverpool Street, onde décadas antes pisara solo britânico pela primeira vez, esta descoberta afigurou-se-lhe imbuída num paradoxo. De acordo com Austerlitz, os indícios da sua identidade desconhecida, que então se começavam a perfilar, assomam à sua mente numa imagem dúplice: é simultaneamente um momento de iluminação e de sombra, uma imagem alucinatória em que surgem perante a personagem espectros de passageiros com aspecto de prisioneiros irresgatáveis ao destino que lhes fora sentenciado. Esta alucinação mostra-nos a inscrição da identidade passada de Austerlitz, e por extensão também os verdadeiros progenitores deste, no domínio do spectral e consequentemente numa esfera da morte. Ainda a respeito do sentimento contraditório que o habita, Austerlitz menciona o seguinte: “ich entsinne mich, sagte Austerlitz, dass mitten in dieser Gefängnis- und Befreiungsvision die Frage mich quälte, ob ich in das Innere einer Ruine oder in das eines erst im Entstehen begriffenen Rohbaus geraten

³⁰ O relato pormenorizado da infância de Austerlitz em Praga é feito ao narrador aquando uma visita deste a Austerlitz na sua residência em Alderney Street, no Inverno de 1997. Durante esta visita Austerlitz conta ao narrador como conseguiu encontrar a sua antiga ama e amiga dos seus pais, Vera, e o que esta lhe revelou acerca da sua infância e da vida dos seus pais, Agáta e Maximilian Austerlitz. Este episódio é narrado da página 223 até à página 268.

war“ (Sebald 2011, 199)³¹. Através desta afirmação esta personagem está também a ecoar as ambiguidades típicas e inerentes ao trabalho de memória operado pela segunda geração em relação ao passado dos seus familiares. Nesta mesma nota, se recuarmos a um momento anterior da narrativa, aquando da visita do narrador à fortaleza belga de Breendonk, este declara a sua incapacidade para descrever o sofrimento dos prisioneiros que durante a II Guerra ali estiveram cativos. O narrador admite que poderia imaginar os trabalhos forçados aos quais os prisioneiros eram submetidos, usando como auxiliar a informação do museu do forte e livros de memórias (como o de Jean Améry), porém, jamais se assumiria com capacidade para mediar por escrito as experiências dos prisioneiros. Acrescente-se que o narrador adiciona a este distanciamento uma outra camada ao filiar-se como descendente dos perpetradores. Levando isto em linha de conta, o narrador surge como uma figura cuja narrativa se desenvolve sob a égide de uma negociação das suas pertenças/ filiações múltiplas, e como entidade preocupada em reflectir acerca do seu próprio papel na articulação os passados traumáticos dos que foram afectados pelo Holocausto, ou seja, visa pensar o seu papel na constituição da memória do Holocausto.

A nossa leitura de *Austerlitz* irá sugerir que o narrador rege a sua actividade de mediação por um princípio de prática indirecta; por outras palavras, o narrador ensaia alternadamente movimentos de aproximação e distanciamento face ao objecto da sua narrativa. De resto, esta ideia foi já sustentada por autores como Richard Crownshaw (2010) e J.J. Long (2007), os quais a vêem consubstanciada por construções metaficcionalis que visam diferenciar entre trauma histórico e trauma estrutural. No caso de *Austerlitz* essas construções sublinham a natureza mediata da memória do Holocausto e dos pontos de vista contemporâneos sobre o passado numa era da pós-

³¹ Tradução portuguesa em Sebald 2012a, 126.

memória. No texto literário a que temos vindo a fazer referência, esta perspectiva indirecta consagra-se de duas formas: por um lado, os momentos de descrição da memória traumática revelam ser mais uma referência a teorias do trauma e da memória do que ao real traumático (Crowshaw 2010, 61); por outro lado, pela justaposição de imagens e texto, e pela alusão que se faz ao longo do texto à imagética que enforma as concepções populares acerca do Holocausto³², *i.e.* às imagens que se transformaram em símbolos da perseguição aos judeus como sejam os vagões de comboios de mercadoria.

Este processo de revelação indirecta do Holocausto através da justaposição entre texto e imagem está também presente na figuração do espaço como um palimpsesto de outras épocas. Um dos episódios centrais deste tipo de construção palimpséstica ocorre quando o narrador, citando Austerlitz, introduz a história do desenvolvimento da área londrina em torno de Bishopsgate (Sebald 2011, 190-195)³³. O relato da história desta zona é motivado pelo facto de Austerlitz, no início dos anos 1990, ter assistido às escavações de sepulturas e esqueletos, que haviam sido descobertos no local na sequência do desmantelamento de um parque de estacionamento. Assim, a personagem principal elabora um excuro sobre as diversas transformações de Bishopsgate ao longo dos tempos. Por exemplo, conta que nas imediações de onde no presente se encontrava a Estação de Liverpool Street e o Great Eastern Hotel, se situara até ao século XVII a sede do Mosteiro de Saint Mary of Bethlehem e, durante o século XIX, a localização do famoso asilo de Bedlam, e mais tarde de uma estação de comboio. Este tipo de escrutínio do espaço, que envolve o cruzamento e intersecção de diferentes cronologias e molduras temporais, manifesta-se também no facto de o narrador introduzir neste ponto da narrativa duas imagens em páginas contíguas, tratando-se uma delas de uma

³² O excerto de *Austerlitz* (Sebald 2011, 199) que citámos anteriormente fornece-nos um exemplo do processo que aqui estamos a descrever, pois antes de ser transmitida ao leitor qualquer informação concernente à deportação da mãe de Austerlitz para o gueto de Theresienstadt, descreve-se ao leitor uma imagem alucinatória de pessoas presas e a vaguear numa estação de comboios.

³³ Tradução portuguesa Sebald 2012a, 120- 123.

fotografia de esqueletos parcialmente enterrados (supõe o leitor serem os referidos por Austerlitz), e a outra de um mapa de Bishopsgate. O mapa, uma apresentação geral do espaço e abstracção das suas particularidades, e a sepultura, o derradeiro repositório dos restos mortais humanos, indiciam ambos uma imagem de aniquilação, e nesta sua contiguidade instauram um movimento que reclama todo o texto. Por outras palavras, estas imagens convocam uma leitura prospectiva e retrospectiva, levando o leitor a descortinar uma relação com o mapa de Theresienstadt inserido quase no final do texto³⁴. Ora a introdução deste último mapa está intimamente ligada com o momento da narrativa em que o narrador, num estilo periscópico³⁵, nos dá a conhecer a viagem de Austerlitz à República Checa e a sua visita a Terezín com o objectivo de compreender o que acontecera à sua mãe, que em 1942 fora deportada para o gueto dessa cidade. De facto, este é um dos momentos em que tanto o narrador como Austerlitz se defrontam com a dificuldade em encontrar mecanismos narrativos capazes de mostrar a experiência concentracionária, ou a existência dos prisioneiros enquanto “vida nua” ou *Muselman* (Agamben 1998; 2002). Neste episódio o horror experimentado pelos prisioneiros é mais uma vez desvelado indirectamente, desta feita através da enumeração por parte de Austerlitz da informação recolhida no museu do gueto³⁶, ou

³⁴ O mapa em questão copiado da monografia de H.G. Adler encontra-se nas páginas 336-337 de *Austerlitz*.

³⁵ Trata-se de uma técnica narrativa derivada da noção de narrativa enquadrada (*framed narrative*, *Rahmenerzählung*). No entanto, como indica o nome do objecto que serve de metáfora a esta técnica, a narrativa periscópica sobrepõe num mesmo nível de narração várias perspectivas e vozes. Em *Austerlitz*, por exemplo, este tipo de apresentação do discurso caracteriza-se pelo encaixe do discurso de uma personagem no discurso de outras, o que permite encadear num mesmo nível de narração pontos de vista e vozes distintas, não deixando de sinalizar sempre a distinção da sua proveniência. Em *Austerlitz* isto manifesta-se em frases como a seguinte: “Und ich entsinne mich, so erzählte mir Vera, sagte Austerlitz, dass es von der Tante Otylie war...” (Sebald 2011, 234). Numa entrevista ao jornal *Der Spiegel*, W.G. Sebald (2001) afirma que o desenvolvimento deste estilo periscópico na sua obra se deve à influência de Thomas Bernhard.

³⁶ Mais à frente na narrativa Austerlitz refere a importância da obra de H.G. Adler (sobrevivente do Holocausto) para o seu conhecimento de Theresienstadt. De facto, são inseridas no texto partes da monografia do referido autor, intitulada *Theresienstadt 1941- 1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft, Geschichte, Soziologie, Psychologie*, porém as citações não são graficamente assinaladas como tal. Para conhecimento das propostas avançadas por Adler relativas ao estudo do campo de concentração remetemos para Adler 1958.

seja, fotografias dos pertences roubados aos prisioneiros, mapas do sistema de deportação, registos de óbito (Sebald 2011, 286-288). Para além disso, a impossibilidade de um conhecimento completo do sofrimento dos prisioneiros surge também metaforizada nas fachadas e casas vazias da cidade, que tal qual barreiras “den Zugang versperrten zu einem nie noch durchdrungenen Dunkel, in welchem ... nichts mehr sich regte als der von den Wänden abblätternde Kalk und die Spinnen“ (Sebald 2011, 280)³⁷. Ainda a este propósito, quando Austerlitz tenta descortinar o que se passara dentro daqueles edifícios, vem-lhe à memória a montra do bazar de Terezín, com os seus objectos e velharias provenientes de parte incerta, e deste modo também o destino dos judeus surge como a mudez daqueles objectos inanimados.

Contudo, apesar de o relato desta personagem excluir em grande medida o que poderíamos designar elemento psicológico ou interior das vítimas do Holocausto, Austerlitz não deixa de transmitir ao narrador o impacto que a visita ao museu de Terezín teve em si próprio. As fotografias dispostas nas vitrines do museu levam a personagem a desviar o olhar: “habe auf die photographischen Reproduktionen gestarrt, habe nicht meinen Augen getraut und habe verschiedentlich mich abwenden und durch eines der Fenster in den rückwärtigen Garten hinabsehen müssen“ (Sebald 2011, 286)³⁸. Para além disso, a informação disposta no museu é descrita como um desafio epistemológico paradoxal: “Das alles begriff ich nun und begriff es auch nicht, denn jede Einzelheit, die sich mir ... eröffnete auf meinem Weg durch das Museum, aus einem Raum in den nächsten und wieder zurück, überstieg bei weitem mein Verstandesvermögen” (Sebald 2011, 287)³⁹. Austerlitz acrescenta também que, na sequência da visita, passou a ser acometido por sonhos em que as vítimas aparecem vivas nas ruas de Terezín e “ob ich die Augen weit offen hielt oder geschlossen, die

³⁷ Tradução portuguesa em Sebald 2012a, 172.

³⁸ Tradução portuguesa em Sebald 2012a, 180.

³⁹ Tradução portuguesa em Sebald 2012a, 181.

ganze Nacht hindurch sah ich Bilder aus Terezín und aus dem Ghetto-Museum” (Sebald 2011, 291)⁴⁰. Tendo isto em conta somos forçosamente levados a reequacionar os pressupostos em que assenta a narrativa indirecta concebida pelo narrador anónimo, percebemos aqui que se trata mais de uma escolha ética concretizada retórica e esteticamente, do que a negação efectiva de uma afectação psicológica ao lidar com a memória de eventos traumáticos. O narrador opta por apagar quase completamente a sua presença subjectiva e colocar no seu lugar a subjectividade de uma personagem fictícia (Austerlitz) cuja relação com o Holocausto (enquanto genocídio ocorrido nos campos) é a de uma traumatização secundária. A ficcionalidade surge assim com um duplo papel, em primeiro lugar como o *locus* de figuração da traumatização secundária (pense-se nas imagens e metáforas utilizadas por Austerlitz a que acabámos de aludir); em segundo lugar, o narrador utiliza a ficção como uma espécie de escudo que lhe permite integrar discursivamente o Holocausto na memória cultural, e codifica-o textualmente como evento traumático repleto de aporias (ex.: o narrador alude várias vezes à incerteza da sua memória face àquilo que Austerlitz lhe narrou; apresenta o Holocausto como elemento localizado nas margens do cognoscível). Esta constatação incitará algumas interrogações, nomeadamente, levar-nos-á a pensar se esta forma de conceber o papel da ficção trará consigo implícita a ideia de um poder de imunização, à semelhança do que acontecia com a catarse trágica no mundo Antigo; e a ser assim, se é esta a base na qual o narrador faz assentar a sua ficção enquanto ética da representação do trauma. Johannes Türk (2011), por exemplo, refere o seguinte:

Analogous to medical inoculation, tragedy and the emotions it forms are understood as an instrument for the integration of negative experience. No longer delivered to the game of chance, man seeks to actively confront disasters through an *education sentimentale*. The education this tradition suggests is an education that uses emotions in order to protect against the traumatic impact of catastrophes. (Türk 2011, 76)

⁴⁰ Tradução portuguesa em Sebald 2012a, 183.

Neste sentido, as estratégias de apresentação indirecta do evento traumático transformam-se numa modulação do relacionamento cognitivo e emocional do próprio narrador, o que lhe permite empreender a sua tarefa de fixar discursivamente a história de Austerlitz e do perecimento da sua família na sequência do Holocausto.

Com o intuito de elaborar o que se acaba de expor e para fazer a ligação com o primeiro método de referência indirecta a que atrás se fez referência, considerar-se-á o modo como a personagem Austerlitz é transformada no ponto sobre o qual as teorias da memória e do trauma são reflectidas. Austerlitz é apresentado como uma figura do trauma, em termos conexos com as teorias de Caruth, Felman e Laub, na medida em que permanece amnésico no respeitante á violência que o regime Nazi infligiu na sua pessoa (ao privá-lo da sua família), e sofre vários colapsos psicológicos desencadeados por situações que, inconscientemente, o transportam para o momento de instauração do seu trauma. Para além disso, os efeitos da descoberta de que a sua família fora vítima do Holocausto, tendo perecido num campo de concentração, são apresentados como uma instância de traumatização secundária de Austerlitz. Esta nova informação é acompanhada pelo aparecimento de alucinações, pela perda da linguagem e pelo descarte de toda a obra produzida até então (Austerlitz enterra todos os seus escritos), o que sinaliza o colapso das suas lentes epistemológicas. A título de exemplo do que acabámos de mencionar citar-se-á a seguinte explicação de Austerlitz:

Ich merkte jetzt, wie wenig Übung ich in der Erinnerung hatte und wie sehr ich, im Gegenteil, immer bemüht gewesen sein musste, mich an möglichst gar nichts zu erinnern und allem aus dem Weg zu gehen, was sich auf die eine oder andere Weise auf meine mir unbekannte Herkunft bezog. (...) Ich las keine Zeitungen, weil ich mich, wie ich heute weiß, vor ungunstigen Eröffnungen fürchtete (...) verfeinerte mehr und mehr meine Abwehrreaktionen und bildete eine Art von Quarantäne- und Immunsystem aus, durch das ich gefeit war gegen alles. (...) Darüberhinaus war ich ja auch andauernd beschäftigt mit der von mir Jahrzehnte hindurch fortgesetzten Wissensanhäufung, die mir als ein ersatzweises, kompensatorisches Gedächtnis diente. (...) Diese Selbstzensur meines Denkens, das ständige Zurückweisen einer jeden in mir sich anbahnenden Erinnerung (...) führte zwangsläufig zuletzt zu der fast vollkommenen Lähmung meines

Sprachvermögens (...) zu den endlosen Nachtwanderungen durch London und den immer öfter mich heimsuchenden Halluzinationen. (Sebald 2011, 205-206)⁴¹

Por outras palavras, Austerlitz estabeleceu ao longo da sua vida uma relação com a história marcadamente míope, em vários aspectos semelhante ao modo de um antiquário, tal como descrito por Nietzsche em 1874 no ensaio intitulado “Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben” [Das vantagens e desvantagens da História para a vida] (Nietzsche 1964)⁴². Esta aproximação permite-nos detectar em *Austerlitz* a ideia de que o passado pode não só ser distorcido, mas também que a sua leitura e compreensão implicam posicionamentos problemáticos do sujeito no presente. Austerlitz, ao descobrir que a sua mãe fora internada em Theresienstadt e que o seu pai terá sido, provavelmente, capturado durante o seu exílio em Paris, passa a incorporar em si vários posicionamentos epistemológicos e subjectivos com o intuito de descobrir a verdadeira história da sua família. De facto, Austerlitz desempenha o papel de um investigador de arquivo (de bibliotecas e de museus); contudo, tal metodologia parece falhar na concretização dos objectivos da personagem. Este fracasso é enfatizado pela proximidade estabelecida entre a investigação arquivística de Austerlitz e a noção derridariana de arquivo (Derrida 1995)⁴³, segundo a qual a memória arquivística

⁴¹ Tradução portuguesa em Sebald 2012a, 129-130.

⁴² “Wenn sich der Sinn eines Volkes derartig verhärtet, wenn die Historie dem vergangenen Leben so dient, dass sie das Weiterleben (...) untergräbt, wenn der historische Sinn das Leben nicht mehr konserviert, sondern mumifiziert [sic.]. (...) Die antiquarische Historie entartet selbst in dem Augenblicke, in dem das frische Leben der Gegenwart sie nicht mehr beseelt und begeistert” (Nietzsche 1964, 122-123). Neste excerto, o filósofo entende a história de tipo antiquário como algo que leva à estagnação do homem, no sentido em que a concentração exagerada no detalhe enviesa a colocação da sua existência num horizonte mais alargado; pese embora o facto de proporcionar um sentido coeso de identidade e sentido de pertença, segundo Nietzsche, a história antiquária não se preocupa em gerar algo novo, ou produzir vida. É neste sentido que estabelecemos a comparação com o método seguido por Austerlitz. O trauma da separação parental impôs-lhe a criação de uma identidade coarctada e substanciada numa visão da história que terminava no século XIX, e exclusivamente centrada na arquitectura, cegando-o face às ligações que esse passado tinha com o Nacional- Socialismo.

⁴³ Em “Archive Fever” Derrida conceptualiza o arquivo (o local onde institucionalmente se guardam, organizam e catalogam documentos e artefactos) como o local onde o poder e o conhecimento se cruzam. Derrida alicerça este primeiro entendimento do arquivo na origem etimológica da palavra *arkhē*, que significa começo e ordem (lei), e também no *arkheion*, o domicílio dos magistrados superiores, na Grécia Antiga, no qual eram feitos e guardados os documentos legislativos, sendo os magistrados os únicos possuidores de autoridade hermenêutica. Para o filósofo é também importante pensar a formação do

incorpora em si o esquecimento, no sentido em que apaga a experiência subjectiva do acto de recordar⁴⁴. Ademais, Austerlitz ocupa também a posição de receptor do testemunho de Vera, que lhe narra as suas recordações relativas à vida de Agáta e Maximilian Austerlitz em Praga até à ocupação do país pelos Nazis. Este encontro com Vera surge envolto por uma densa camada de discursos indirectos, o que parece sublinhar o facto de que mesmo a transmissão de memórias pela via do testemunho oral e familiar não oferece garantias a um acesso transparente ao passado. Acrescente-se ainda que o tipo de relacionamento que Austerlitz estabelece com a fotografia, utilizando-a como documento para investigar o passado, está intimamente ligado com as concepções de Roland Barthes (1989), o qual entende a fotografia como *memento mori*. O episódio concernente ao encontro de Vera e Austerlitz é bastante eloquente a este respeito: quando as duas personagens observam fotografias tiradas nos tempos da infância de Austerlitz, expressam o desejo de que aqueles retratos e paisagens se lembrassem deles. Noutros termos, este episódio procura mostrar que o olhar para fotografias é também um acto de auto-projecção, que procura transfigurar o silêncio mortífero das imagens naquilo que desejariam ser uma voz da recordação. Envolvido nesta linha de pensamento, Austerlitz está outrossim a expressar o desejo de encetar um acesso ao passado que não lhe seja transmitido em modelos narrativos pré-concebidos;

arquivo como um acto de inscrição e impressão mnemónica e conceber a psicanálise como um elemento importante para a compreensão deste mecanismo de armazenamento. Isto permite-lhe pensar a constituição do arquivo como estando também sujeito aos impulsos freudianos de prazer e de morte, vendo na pulsão de morte a “doença do arquivo”. Mas, para além disso, chama a atenção para o papel decisivo desempenhado pelos meios técnicos na constituição do que é lembrado, segundo o autor: “the technical structure of the *archiving* archive also determines the structure of the *archivable* content even in its very coming into existence and in its relationship to the future. The archivization produces as much as it records the event. This is also our political experience of the so-called news media. This means that *in the past*, psychoanalysis would not have been what it was (no more than so many other things) if E-mail, for example, had existed.” (Derrida 1995, 17).

⁴⁴ Um dos episódios ilustrativos do que acabámos de referir é a visita de Austerlitz à Bibliothèque Nationale François Mitterrand (Sebald 2011, 390-399). Martin Modlinger (2012) argumenta que este episódio é parte integrante do tropo que em *Austerlitz* liga a arquitectura de fortalezas a arquivos, de forma a evidenciar a complexa relação do poder com a memória e o esquecimento subjacentes a eventos traumáticos.

de certa forma, isto é um eco das observações do seu professor de história do liceu, Andre Hilary, que a personagem explica da seguinte maneira:

Zuletzt bleibe einem nie etwas anderes übrig, als das, wovon man nichts wisse, zusammenzufassen in dem lachhaften Satz »Die Schlacht wogte hin und her «oder einer ähnlich hilf- und nutzlosen Äußerung. Wir alle, auch diejenigen, die meinen, selbst auf das Geringfügigste geachtet zu haben, behelfen uns nur mit Versatzstücken, die von anderen schon oft genug auf der Bühne herumgeschoben worden sind. ... Unsere Beschäftigung mit der Geschichte, so habe Hilarys These gelautet, sei eine Beschäftigung mit immer schon vorgefertigten, in das Innere unserer Köpfe gravierten Bildern, auf die wir andauernd starrten, während die Wahrheit irgendwoanders [sic.], in einem von keinem Menschen noch entdeckten Abseits liegt. (Sebald 2011, 108-109)⁴⁵

De facto, a forma de Austerlitz conhecer o passado da família é marcada por uma recusa de um acesso mediado, o que o leva a projectar-se, imaginativamente, no cárcere de sua mãe. As manipulações dos fragmentos do filme *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*⁴⁶ são sintomáticas das ideias expressas pela personagem. Com efeito, as especulações que Austerlitz tece acerca das pessoas filmadas, chegando mesmo a identificar uma delas como sendo possivelmente a sua mãe, adereçando-a no processo com um colar de contas, fazem transparecer o seu desejo de ser um porta-voz do seu sofrimento a partir do ponto de vista da experiência. Estas contradições a que a personagem se entrega são pois fruto de um sentimento de culpa por ter sobrevivido ao destino dos seus familiares, não podendo, por isso, resgatá-los do esquecimento.

Contudo, para evitar reduzir *Austerlitz* a uma mera demonstração de que o acesso ao passado está votado a uma dimensão formular, realçar-se-á neste ponto que o enquadramento teórico a que a personagem Austerlitz é sujeita sinaliza a recusa de

⁴⁵ Tradução portuguesa (Sebald 2012a, 69).

⁴⁶ Filme de propaganda concebido pelos Nazis que deveria ser mostrado nos países neutros com o intuito de convencer esses países da benignidade dos guetos e dos campos. O realizador e actor Kurt Geron, então prisioneiro em Theresienstadt, é forçado a conceber a realização do filme, do qual hoje resta apenas um fragmento de 14 minutos.

Sebald em descrever os campos de concentração e extermínio⁴⁷. Relativamente a este aspecto, Richard Crownshaw (2010) defende o seguinte:

Sebald provokes readings of his text that might find in it trauma and the act of reading traumatising, in order to pre-empt such readings- separating text and trauma. Scenes of trauma will be found to be not references to the traumatic real but a matter of intertextual reference to theories of memory and photography. (Crownshaw 2010, 60-61)

De facto, o papel do narrador em *Austerlitz* parece ser precisamente o de tentar contrariar leituras que apaguem a distinção entre o evento e a sua representação textual. O narrador perfila-se como entidade propiciadora de momentos de crítica na narrativa, que se traduzem no ensaio e experimentação metodológicos para manter viva a memória do Holocausto. No século XIX, no ensaio que mencionámos em cima, Nietzsche (1964) já se havia preocupado com o modo como o homem olhava para o passado e pensava a história, dismantando a concepção de que as perspectivas contemporâneas sobre o passado ofereciam um panorama total e objectivo. Por outras palavras, para o filósofo, a história e a arte formavam um par indissociável, que estava a ser posto em causa por uma concepção estritamente positivista da história⁴⁸, pois esta tendia a apresentar o

⁴⁷ Zilcosky (2006) apresenta uma posição dissonante. O autor procura relativizar a ideia de que Sebald evita uma representação melodramática do Holocausto através do recurso à mediação discursiva periscópica. A questão subjacente prende-se com saber até que ponto se pode investir uma estratégia literária/ estética de um estatuto ético. Apesar de Sebald afirmar em entrevistas que evita o melodrama na representação (*i.e.* o desejo de expressar tudo), o facto é que em *Austerlitz* a vida nos campos de concentração é descrita vividamente; e pode considerar-se ainda o relato dramático de Vera sobre despedida de Agata como exemplo. Para Zilcosky “These crimes [Nazi crimes] both attract and repel Sebald; they bring out in him, through their very ineffability, the melodramatic desire to reveal everything. *Austerlitz* is the result of this paradox, and it exhibits melodramatic tendencies not present in Sebald’s earlier works. Sebald “dreads” these tendencies, perhaps rightly so. But to dismiss *Austerlitz* as melodramatic (and thus bad), would be to underestimate the power both of this book and of melodrama itself.” (Zilcosky 2006, 698).

⁴⁸ Na sexta secção de “Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben” Nietzsche (1964) expõe o que considera ser a ilusão da crença na objectividade do discurso histórico como garante de uma verdade imparcial, comparando a escrita da história à pintura de um quadro. Da mesma forma que uma pintura não é a simples fotocópia de um objecto na tela, sendo antes uma criação que passa pelo crivo subjectivo do artista, também o discurso histórico passa por um processo semelhante. Para Nietzsche a objectividade em história só é um valor defensável enquanto força poética e subjectiva, por isso espera que “die Geschichte ihre Bedeutung nicht in den allgemeinen Gedanken, als einer Art von Blüte und Frucht, erkennen dürfte: sondern daß ihr Wert gerade der ist, ein bekanntes, vielleicht gewöhnliches Thema, eine Alltags-Melodie geistreich zu umschreiben, zu erheben, zum umfassenden Symbol zu steigern und so in dem Original-Thema eine ganze Welt von Tiefsinn, Macht und Schönheit ahnen zu lassen. Dazu gehört aber vor allem eine große künstlerische Potenz, ein schaffendes Darüberschweben, ein liebendes

homem contemporâneo como representante do último estágio da história universal, convencido de poder julgar definitivamente o passado e o presente. Em alternativa a esta concepção da relação do homem com a história, Nietzsche advoga a prática de um esquecimento criativo, através de elementos a-históricos [das Unhistorische] e supra-históricos [das Überhistorische]⁴⁹; contudo, como bem nota Andreas Huyssen (2003, 2-3) este apregoar enfático do esquecimento dificilmente pode servir de modelo para as sociedades do século XXI, as quais, ao invés de se haverem com uma hipertrofia da história (como segundo Nietzsche acontecia no seu século), vivem tempos de amnésia exacerbada por um modelo mediático de consumo rápido. Contrariando esta tendência, a ficção de trauma em geral e a ficção do Holocausto em particular parecem investir no estabelecimento e exploração de uma memória criativa. Resta-nos pois, continuar a investigar o posicionamento do narrador sealdiano e o seu método de abordagem indirecta do Holocausto. A este propósito parece-nos legítimo afirmar que o narrador de *Austerlitz* (e com ele o leitor) oscila entre duas situações. Ou seja, a sua abordagem do Holocausto pode ser caracterizada como uma atitude de perturbação empática, conforme conceptualizada por Dominick LaCapra (2001) – ser-se sensível à experiência traumática de outrem, mas resistindo a uma identificação –, e ainda concebida, segundo sugere Crownshaw (2010), como a postura do leitor activo idealizado por Aby Warburg (2008) para receptor do seu *Mnemosyne Atlas*. Isto leva-nos a pensar no narrador de *Austerlitz* como um leitor atento das marcas do passado no presente. Ao conceber a sua biblioteca e ao compor o atlas de imagens Warburg procurava desencadear no leitor/observador uma observação activa através de uma organização sincrónica e

Versenktsein in die empirischen Data, ein Weiterdichten an gegebenen Typen- dazu gehört allerdings Objektivität als positive Eigenschaft.” (Nietzsche 1964, 149-150).

⁴⁹ “Mit dem Worte „das Unhistorische“ bezeichne ich die Kunst und Kraft vergessen zu können und sich in einen begrenzten Horizont einzuschließen; „überhistorisch“ nenne ich die Mächte, die den Blick von dem Werden ablenken, hin zu dem, was dem Dasein den Charakter des Ewigen und Gleichbedeutenden gibt, zu Kunst und Religion.“” (Nietzsche 1964, 191).

diacrónica dos materiais. Para Warburg, deste modo, o leitor estaria a agir interventivamente no processo de formação de memória cultural, isto é, o leitor iria retrabalhar as imagens do passado que lhe eram dadas observar; dito de outro modo, o leitor transformar-se-ia, de acordo com a interpretação de Crownshaw (2010, 45), numa superfície fotossensível na qual textos e imagens provenientes do passado se revelariam. Certamente, esta noção é problemática quando estão em causa eventos limite como o Holocausto, pois não deixamos de nos perguntar se a modalidade warburguiana de conceber a sobrevivência das imagens acarreta consigo a ideia de que as imagens podem produzir um trauma secundário ou uma diluição da fronteira entre um observador contemporâneo e a vítima retratada. Sebald, ao usar este tropo da fotosensibilidade na constituição do seu narrador põe a descoberto os problemas inerentes à actividade do mediador de passados traumáticos e do sofrimento alheio. O interesse do autor incide particularmente nas posições hermenêuticas e de mediação das segunda e terceira gerações pós-Holocausto e pós-III Reich, e inquirir se a defesa de LaCapra (2001) de uma posição de perturbação empática abre o caminho para lidar e retrabalhar o legado traumático.

A leitura que até aqui fizemos de *Austerlitz* visou salientar o facto de esta ser uma obra no escopo da qual verdade e veracidade se transformam em conceitos fugidios, quando a matéria a tratar é um passado traumático. A recordação imaginativa levada a cabo pelas gerações que se sucedem a períodos históricos traumáticos constitui-se como uma complexa sobreposição de camadas temporais, distorções, perspectivas e afectos. Este elemento, que poderíamos caracterizar de subjectivo, pode ser contrabalançado por investigação arquivística, porém, como se sugere em *Austerlitz*, o material arquivístico não é garantia de um acesso transparente ao passado, já que documentos podem ser forjados, apagados e deceptivos (por exemplo, o filme de propaganda sobre

Theresienstadt). Através do narrador, Sebald mostra-nos estas mesmas complicações que envolvem qualquer projecto de desenvolvimento de modalidades de representação do trauma, que oscilam entre a preocupação com a apropriação do trauma de outrem e o desejo de manter viva a memória do Holocausto. Assim, para Sebald a imaginação literária parece fornecer potenciais ferramentas para a criação de um espaço de conexões e analogias e a base para divisar novos processos mnemónicos.

1.2. Trauma e identificação em *Die Ringe des Saturn*: o episódio de Michael Hamburger

A obra *RS* inicia-se com a manifestação de espanto do narrador por se ter deparado, durante uma viagem a pé pelo condado do Suffolk, com sinais da presença de eventos históricos catastróficos, dos quais resultara uma extraordinária destruição. O Holocausto é um desses acontecimentos que insinua inesperadamente a sua presença neste local, no leste de Inglaterra. Porém, se em *Austerlitz* o narrador optava pela prática de uma narração distanciada face a este evento, já o narrador de *RS* estabelece uma posição narrativa mais complexa. Quer-se com isto dizer que o narrador admite ter dificuldade em encontrar uma posição enunciativa que não corresponda à apropriação e identificação com os traumas de outrem. Assim, o narrador acaba por se colocar numa situação de fronteira, e introduz o seu discurso em áreas problemáticas (muitas vezes ancoradas a um estatuto de tabu) da representação do Holocausto e da perseguição do nazismo, bem como da sua veiculação enquanto memória traumática individual. De facto, o narrador desta obra estabelece o seu *ethos* narrativo como o resultado da constituição de uma rede de afinidades electivas⁵⁰, que não raras vezes fazem colapsar a

⁵⁰ No original *Wahlverwandtschaften*.

distinção entre a entidade enunciativa e o objecto da narração. Logo no primeiro capítulo fica-se a saber que a viagem pelo Suffolk e a natureza das descobertas do narrador no decurso desta o afectaram patologicamente, obrigando-o a um longo período de hospitalização. Portanto, desde o início da narrativa, o narrador anónimo apresenta-se como alguém que se deixa afectar e desestabilizar pela tomada de conhecimento de experiências alheias e por catástrofes e crimes ocorridos no passado, abrindo assim a possibilidade de se caracterizar a sua relação com o Holocausto também como uma experiência traumática, ainda que secundária. Para além disso, o seu acto narrativo, enquanto gesto de rememoração da sua viagem desconcertante, ganha uma dimensão de elaboração [*durcharbeiten*] de uma experiência traumática, se considerarmos que o narrador parece procurar fazer emergir do esquecimento uma realidade dolorosa. Deste modo, o Holocausto entra em *Die Ringe des Saturn* como um acontecimento que desafia a referida elaboração e também como um acontecimento cuja tentativa de compreensão colocará o sujeito do presente numa posição ambígua e desconcertante. Assim, também esta obra de Sebald se transformará numa glosa de uma antiga questão, a saber a da função da literatura no quadro de acontecimentos históricos traumáticos. Este tema, posteriormente desenvolvido em ensaios como “Luftkrieg und Literatur” e “Ein Versuch der Restitution”⁵¹, vai ser determinante, como veremos, para o modo como o narrador anónimo de *RS* concebe o seu papel e até justifica o seu próprio relato.

No capítulo VII o narrador coloca a seguinte pergunta: “Über was für Zeiträume hinweg verlaufen die Wahlverwandtschaften und Korrespondenzen? Wie kommt es, daß man in einem anderen Menschen sich selber und wenn nicht sich selber, so doch seinen

⁵¹ Título da comunicação apresentada por ocasião da inauguração da Stuttgart Literaturhaus em Dezembro de 2001. Texto publicado postumamente em *Campo Santo*.

Vorgänger sieht?“ (Sebald 2012, 217-218)⁵². Com efeito, esta pergunta funciona como mote do capítulo, na medida em que congrega em si a posição que o narrador adota para introduzir a temática do Holocausto enquanto memória traumática. Esta posição é a de afiliação e afinidade [*Wahlverwandtschaft*] com as vítimas da perseguição anti-semita, que neste capítulo se traduz na identificação do narrador com o seu amigo, o poeta e tradutor, Michael Hamburger, o qual aos 9 anos de idade se vira forçado a abandonar a Alemanha com a sua família. Michael Hamburger, pessoa com existência real, é construída no âmbito desta obra como uma personagem essencialmente marcada pela experiência do exílio em Inglaterra, e como um duplo do próprio narrador, pese embora este último ter abandonado a Alemanha por opção e não por ter sido alvo de perseguição⁵³. O narrador introduz a história de Hamburger com recurso a extractos do livro de memórias do poeta com o título *String of Beginnings* (1991), referentes à fuga da família Hamburger em 1933 e às primeiras impressões sobre a vida no exílio. Neste seu relato memorial, Hamburger revela ter dificuldade em se recordar do que realmente lhe sucedeu no período em que viveu em Berlin, durante a vigência do regime Hitleriano. Com efeito, esta época e os primeiros tempos de exílio em Inglaterra são descritos como um momento de perda de linguagem e indefinição identitária. Segundo Hamburger esta experiência resiste à narrativização, e caracteriza-se por ser de difícil comunicação quando mediada através das estratégias empregadas pelos cronistas e pelos romancistas. Neste texto o cronista é associado a uma preocupação estritamente factual, e o romancista aparece ligado ao pressuposto da criação de uma narrativa coesa e de um enredo cuja estrutura de causa-efeito oferece uma explicação conclusiva de todos os acontecimentos narrados⁵⁴. Ora para Hamburger o acesso ao e a transmissão do

⁵² Tradução portuguesa Sebald 2013, 162.

⁵³ O narrador pertence à geração nascida nos primeiros anos do pós-guerra, a chamada segunda geração.

⁵⁴ A este respeito escreve Michael Hamburger o seguinte: “The way of imagination would have been to re-create this moment or that, filling it out, making it seem complete, capturing a different kind of truth by

passado exigem uma outra abordagem e utilização da linguagem. Segundo crê esta tarefa será melhor deixada ao encargo do memorialista, cuja afinidade com a figura do poeta lhe permitirá mostrar “life not in terms of dates, events, occasions, but of ‘sunlight, and how it fell’.” (Hamburger 1991, 28). Este parece ser também o estatuto que o narrador sealdiano reclama para si neste capítulo. Contudo, será necessário equacionar a pretensão memorialista do narrador juntamente com modo como esta se articula com os momentos de identificação e apropriação da vida de Michael Hamburger que o narrador opera neste ponto da narrativa. Num artigo com o título “‘Zuneigung und Sachverstand’: Reading Michael Hamburger and W.G. Sebald”, Dora Osborne (2013) sugere que o episódio da visita do narrador a Middleton se constitui como um ponto precário da narrativa em que o narrador parece, na sua identificação com Hamburger, apropriar-se da sua história de vida. Na senda do proposto no referido artigo, parece-nos que o ponto fulcral do posicionamento do narrador face ao exílio de Hamburger tem que ver com a vinculação a um trabalho de memória que questiona as divisões tradicionais entre vítima e testemunha e também o discurso memorativo que emerge do encontro entre essas duas entidades.

De facto, parte deste episódio apresenta o narrador imaginando-se no lugar de Hamburger, e considerando-se um habitante daquela morada, possuidor dos seus objectos e vivências, como podemos constatar pelo seguinte passo:

Aber warum ich gleich bei meinem ersten Besuch bei Michael den Eindruck gewann, als lebte ich oder hätte ich gelebt in seinem Haus, und zwar in allem geradeso wie er, das kann ich mich nicht erklären. Ich weiß nur noch, daß ich in dem hohen Atelierzimmer, dessen Fenster nach Norden gehen, gebannt gestanden bin vor dem

a different kind of faking; a different pretence of cohesion, of total acquaintance with characters we can never wholly know if they are linked to us by the legal fiction of consistent identity, by the name attached to an infant, a child, a man. To write about oneself is to write about other people (...) or about events, situations, things that cannot be recollected at all, only reconstituted by invention; to bear witness, up to a point; but above all, to search for what one didn't and couldn't know. (...) Neither the chronicler's nor the novelist's way is adequate because too much of one's life is beyond recall, and the experience that made us what we are lies neither in moments nor in recurrences, but in a fusion of both far too subtle to be retracted.” (Hamburger 1991, 26-27).

schweren (...) Mahagonisekretär, den Michael, wie er mir sagte, als Arbeitsplatz aufgegeben hatte, wegen der in dem Atelier sogar mitten im Sommer herrschenden Kälte, und daß es mir (...) mehr und mehr war, als hätte nicht er diesen kalten Arbeitsplatz verlassen, sondern ich. (...) Auch in dem Vorhaus zum Garten schien es mir, als hätte ich oder einer wie ich dort gewirtschaftet seit Jahr und Tag. (Sebald 2012, 218-219)⁵⁵

Como se pode constatar pelo excerto apresentado, a visita do narrador adquire também contornos fantasmagóricos, isto é, o narrador imagina-se como a aparição espectral de um tempo passado, no qual aquela habitação lhe pertencera, e a par dela também as vivências de Hamburger no seu seio. Para além disso, esta ocupação do espaço de Hamburger torna-se ainda mais conspícua se considerarmos a ausência de fotografias deste no texto. Sintomaticamente, as fotografias dispostas ao longo do capítulo retratam a secretária do poeta⁵⁶ desocupada, e assim disponível para a apropriação do narrador. Numa primeira análise, este investimento e confusão identitária do narrador poderiam parecer problemáticos, e até, como o próprio narrador admite, conducentes a um estado de loucura⁵⁷. Porém, uma consideração mais atenta permitir-nos-á perceber que este cruzamento de fronteiras identitárias acaba não só por ser posto ao serviço da criação de mais uma plataforma para a recordação da experiência de exílio e perseguição Nazi, como também plasma a preocupação com o tipo de representação deste acontecimento.

Observámos a propósito de *Austerlitz* um narrador que procurava afastar o seu investimento subjectivo do domínio do narrado, isto é, um narrador que procurava pôr a descoberto os vários níveis de mediação a que o seu relato sobre o trauma de Austerlitz estava sujeito. A estratégia adoptada nessa obra assentava no pressuposto de que a experiência concentracionária e a experiência da perseguição Nazi não podiam ser verdadeiramente compreendidas nem representadas por aqueles que delas não foram vítimas, implicando por isso uma abordagem indirecta por parte do narrador. Ora o

⁵⁵ Tradução portuguesa em Sebald 2013, 162-163.

⁵⁶ As fotografias encontram-se em Sebald 2012, 218-219.

⁵⁷ “vielleicht weil man sie, ohne irrsinnig zu werden, gar nicht weiterverfolgen kann” (Sebald 2012, 220). Tradução portuguesa em Sebald 2013, 164.

narrador de *RS* parece colocar este pressuposto em causa; contudo, como atrás sugerimos, apesar de se arreigar do lugar de Hamburger, o efeito representacional que obtém é em muito semelhante ao operado em *Austerlitz*. A este respeito retomemos pois a ausência de representações visuais de Hamburger em *RS*. No espólio de Sebald⁵⁸ encontra-se um retrato de Hamburger, no qual o poeta posa à sombra de uma amoreira no seu jardim, fotografia esta que, como menciona Osborne (2013, 313), poderia ter sido inserida no texto. Para além disso, esta árvore fora tema de um poema de Michael Hamburger, intitulado “Afterlives”, no qual o poeta descreve a destruição da referida árvore numa noite de tempestade. Interessantemente, no capítulo IX, o narrador introduz uma fotografia sua num cenário semelhante⁵⁹ ao do retrato do poeta, sinalizando assim uma permutação identitária. Será ainda de salientar que a amoreira é ponto de partida para um excuro sobre a indústria da seda, que culmina com a constatação de que o regime Nazi transformara o bicho-da-seda num objecto ideológico, tendo-o posto ao serviço de um programa pedagógico e escolar, com o intuito de inculcar desde a infância os preceitos de eugenia social⁶⁰. Como entender esta identificação do narrador com Hamburger, colocando-se, por assim dizer, também na sombra do Holocausto? Osborne (2013), por exemplo, sugere que esta apropriação consiste, na verdade, numa forma de evitar uma descrição da vida de Hamburger imbuída em *pathos*, e mostrar, ao invés, indirectamente a ligação ao Holocausto. Assim, neste capítulo torna-se evidente que a elaboração de um relato memorial, alicerçado na identificação com as vítimas, que à partida poderia suscitar a crença de se estar a trazer à tona uma história mais

⁵⁸ Literaturarchiv Marbach.

⁵⁹ Fotografia em Sebald 2012, 313.

⁶⁰ O narrador recolhe esta informação de um vídeo dos anos 1930, no qual se explica que: “In beliebiger Menge praktisch unkostenfrei erhältlich (...) sei die Seidenraupe in jeder Entwicklungsstufe zu den verschiedensten Versuchsanordnungen (Wägungen, Messungen, und drgl. mehr) verwendbar. Bau und Besonderheiten des Insektenkörpers seien an ihr aufzuzeigen, desgleichen Domestikationserscheinungen, Verlustmutationen sowie die in der menschlichen Zuchtarbeit notwendigen Grundmaßnahmen der Leistungskontrolle, Auslese und Ausmerzung zur Vermeidung rassischer Entartung.“ (Sebald 2012, 347-348). Tradução portuguesa em Sebald 2013, 255-256.

“autêntica” mas também “usurpada”, sinaliza, pelo contrário, um acto de mediação apropriadora que provoca ao mesmo tempo um afastamento crítico entre o narrador e Hamburger. De facto, a identificação, vista como uma *Wahlverwandschaft*, é um produto retórico, uma aproximação discursiva e imaginativa do narrador a um passado traumático que não experienciou, e por isso, para o explorar e resgatar do esquecimento se coloca nesta posição ambígua. Para evitar o sentimentalismo na descrição de Hamburger, o narrador arreiga-se detentor das memórias deste; não obstante, sabe também que apenas pode ocupar esse lugar imaginativamente e na distância do tempo⁶¹.

Este momento edificado pelo narrador sinaliza assim um silêncio, a saber o silêncio de Hamburger em relação à vivência dos primeiros anos do nazismo e à partida para o Reino Unido em 1933⁶². Dito de outro modo, o narrador para fazer referência a este período recorre a excertos de *String of Beginnings*, que modifica, fazendo assim saber que é uma voz intermediária que se vem sobrepor a um momento caracterizado por Hamburger como um silêncio que se abatera monstruosamente sobre o seu destino⁶³. Trata-se portanto de uma memória apresentada sob o signo do trauma, que o narrador irá retrabalhar (tendo em conta os elementos factuais providenciados por Hamburger) e imaginar. Observe-se pois um dos passos que aparece alterado em *Die Ringe des Saturn*:

⁶¹ Anne Fuchs identifica nas obras de Sebald a existência de uma ética da memória: “Es geht also Sebald niemals nur darum, die verdrängte Geschichte der Protagonisten zur Darstellung zu bringen, sondern immer auch darum, die schwierige und indirekte Vermittlung dieser Erfahrung mitzuartikulieren. Der mittels solcher Techniken produzierte selbstreflexive Diskurs lotet den Abstand zwischen Selbst und Anderem genauestens aus, um so die zuvor thematisierte Identifikation des Ich-Erzählers mit den Protagonisten von vornherein zu unterlaufen.“ (Fuchs 2012, 198).

⁶² No seu livro de memórias Michael Hamburger escreve o seguinte: “I can’t be sure of the sequence of events during that last year in Germany. (...) I have no clear recollection of all the preparations and partings, the dissolution of the various households and all the practical arrangements that must have been made at the time” (Hamburger 1991, 23-24). O período a que se refere, quando evocado, aparece associado a imagens de mutilação, como relata aqui: “the loss of my uncle’s eye was inseparable in my mind from other calamities and forebodings of dissolution.” (Hamburger 1991, 23); e também associado à perda violenta da linguagem, figurada na confiscação de dois periquitos que o seu avô levava consigo na travessia: “The Journey by train and boat to Edinburgh ... sticks in my mind only as a turmoil of perplexity and distress, brought to a head when, at Dover, H.M. Customs confiscated the pair of budgerigars my grandfather had kept. The male, reared and tamed by my grandfather, had not only talked- German- but spent most of its time out of its cage (...) To lose those birds, with so many other partings behind us, brought us up against the whole monstrosity of changing countries.” (Hamburger 1991, 25-26).

⁶³ Vide nota anterior.

Das Verschwinden der Wellensittiche in der Zollhalle von Dover ist der Anfang gewesen des Verschwindens der Berliner Kindheit hinter der im Verlauf des nächsten Jahrzehnts Stück für Stück neu erworbenen Identität. *How little there has remained in me of my native country*, konstatiert der Chronist bei der Durchsicht der wenigen ihm verbliebenen Erinnerungen (...). Die Ledersitze im Buick des Großpapas (...) eine vom purem Nichts umgebene Sanddüne, *the sunlight and how it fell...*“: (Sebald 2012, 210-211, sublinhado meu)⁶⁴

Neste passo, o narrador parafraseia o texto de Hamburger, fazendo uma lista sumária dos vários locais onde Hamburger passou a infância e que recorda fragmentariamente e o momento de chegada a Inglaterra como a perda da linguagem simbolizada pela confiscação dos periquitos do avô; e no final desta enumeração introduz em itálico e com uma alteração (acréscimo do artigo definido “the”) um verso que Hamburger, no seu livro de memórias, citara de um poema seu. De seguida transcrever-se-á o texto original que permitirá verificar o âmbito da alteração que sofre na obra de Sebald:

This chronicler will have no truck with such material here, though he knows it has made him what he is; knows, too, that the most intense, most formative experiences have eluded him because they have no context, no frame of reference in time and place. He leaves such stuff to the poet he has also been – in another country, another language – life not in terms of dates, events, occasions, **but of ‘sunlight, and how it fell’**. (Hamburger 1991, 28, sublinhado meu).

O narrador ao introduzir o verso de Hamburger como corolário da descrição da experiência de fuga ao regime Nazi, tal como o próprio Hamburger o havia feito (para este a tarefa de transmitir tal experiência não poderia ser meramente relegada ao cronista, mas necessitaria da mão do poeta), está a equiparar-se ao estatuto de Hamburger, o qual enquanto memorialista combina o saber histórico-factual do cronista com a imaginação do poeta (Osborne 2013, 314). A alteração que o narrador opera no verso pode por esta razão ler-se como a marca do retrabalhar poético do próprio narrador, e desta feita indicar que o discurso memorialista é somente uma versão (im)possível do passado.

⁶⁴ Tradução portuguesa em Sebald 2013, 157-158.

Com efeito, a versão do narrador funciona aparentemente como um suplemento às recordações de Michael Hamburger. Um exemplo desta atitude de suplementação verifica-se no momento em que o narrador, a caminho de Middleton, narra um sonho que tivera acerca de uma cidade destruída, descrevendo no excerto, abaixo transcrito, a presença de cadáveres contorcidos entre o entulho:

Gleich unterhalb der Klippen aber, auf einem schwarzen Haufen Erde, lagen die Trümmer eines zerborstenen Hauses. Zwischen Mauerbruchstücken, aufgesprungenen Kleiderkästen, Stiegegeländern, umgekippten Badewannen und verborgenen Heizungsrohren waren eingeklemmt die seltsam verrenkten Leiber der Bewohner, die gerade noch in ihren Betten geschlafen Ein wenig abseits von dieser Szene der Zerstörung kniete die Figur eines einzelnen greisen Mannes mit wirrem Haupthaar neben seiner toten Tochter ... *Lend me a looking glass; if that her breath will mist or stain the stone, why, then she lives.* (Sebald 2012, 207-208)⁶⁵

Ora esta descrição vem colmatar imaginativamente a memória que Hamburger guarda da sua visita a Berlin no final da II Guerra Mundial. Hamburger mostra-se incapaz de descrever a destruição encontrada, ao deambular pelas ruas da cidade, dizendo que “Möglicherweise ist diese blinde Stelle auch ein Nachbild der Ruinenlandschaft, in der ich 1947 herumgegangen bin, als ich erstmals in meine Heimatstadt zurückkehrte, um nach Spuren zu suchen aus der mir abhanden gekommenen Zeit.“ (Sebald 2012, 212). No entanto, se repararmos na fala proveniente de *King Lear*, que aparece em itálico na penúltima citação, não nos ocorrerá questionar se tal como Lear, o narrador procura trazer infrutiferamente à vida o que está irrevocavelmente perdido? Em que consiste afinal o retrabalhar poético das memórias de outrem? Vejamos como o narrador compõe o cenário da sua tarde passada com Hamburger:

Wir unterhielten uns über den leeren und lautlosen Monat August. *For weeks*, sagte Michael, *there is not a bird to be seen. It is as if everything was somehow hollowed out.* Alles ist kurz vor dem Niedersinken, nur das Unkraut wächst weiter, die Ackerwinden erwürgen die Sträucher ... und sogar das Papier, auf dem man mühselig Wörter und

⁶⁵ Tradução portuguesa (Sebald 2013, 155).

Sätze aneinanderreihet, fühlt sich an, als sei es vom Meltau überzogen. (Sebald 2012, 216)⁶⁶

Recuperando de Hamburger o simbolismo da ausência das aves (que anteriormente já tivemos oportunidade de explorar), o narrador usa-o para sublinhar o silêncio que reina no presente. Por outras palavras, o narrador aparece consciente da impossibilidade de recuperar a memória da experiência traumática do exílio de Hamburger através das suas próprias palavras, a sua acção será sempre, por isso, a de uma intensificação do silêncio. Assim parece ser o caminho seguido pelo narrador, sugerindo que o retrabalhar da memória traumática de outrem corresponde a uma intensificação dos seus paradoxos. Ao fecho do capítulo, composto em termos próximos à célebre *Carta a Lord Chandos* de Hugo von Hofmannstahl⁶⁷, une-se em éfrase a imagem da *Anunciação* de Da Vinci, corroborando-se assim a situação paradoxal do narrador. No final deste capítulo acompanhamos o narrador numa reflexão acerca do alcance do seu discurso e da sua posição de mediador, nomeadamente parece preocupado em saber se poderá surgir algo novo do discurso memorativo da catástrofe, algo que perdure. Assim, o leitor é levado a ponderar qual a eventual afinidade entre o texto do escritor austríaco e a pintura do artista renascentista, tratar-se-á do anúncio do fim ou do início da memória? Na verdade, são perguntas retóricas que o narrador deixa a pairar, e portanto ensaia-lhes uma resposta quando se imagina simultaneamente no lugar do anjo na *Anunciação* e como mão emissora da *Carta*.

⁶⁶ Tradução portuguesa em Sebald 2013, 161.

⁶⁷ Texto paradigmático da discussão do cepticismo da linguagem, uma problemática que marca o pensamento na Modernidade. A *Carta a Lord Chandos* tornou-se particularmente célebre pela eloquência com que expressa o paradoxo existente no cerne desta problemática: a comunicação da impotência da linguagem através dessa mesma linguagem.

Tripp deu-me nessa altura de presente uma das suas gravuras onde se vê o presidente do Senado Daniel Paul Schreber, doente mental, com uma aranha no crânio- que pode haver de mais medonho do que os nossos pensamentos em constante correria?- e muito do que mais tarde escrevi deve-se a essa gravura, até na maneira como procedo, adoptando uma perspectiva histórica concreta, esculpindo pacientemente, juntando coisas na aparência alheias umas às outras, ao jeito de uma nature morte.

– W.G. Sebald

Capítulo II Interlúdios

2.Sob o signo da destruição

“Wie der Schnee auf den Alpen” [Como a neve nos Alpes], a primeira parte do poema narrativo *Nach der Natur. Ein Elementargedicht* [Do natural. Um poema elementar] de W.G. Sebald, pode ser entendida como a encenação da leitura de quadros através do discurso efrástico do poeta. A presença da dimensão visual neste poema de 1988, ao contrário do que sucederá na restante obra literária do autor, não é coadjuvada pela inserção de imagens fotográficas na mancha gráfica. Isto não será um dado trivial se pensarmos esta parte do poema como uma reflexão em torno do processo de destruição da vida humana e dos seus vestígios, operada através da transformação verbal das imagens observadas em prenúncios da destruição, e não em traços (índices) de um passado que retorna como é apanágio da fotografia (principalmente na tradição barthesiana). Por outras palavras, o sujeito poético tece um texto que visa mostrar a arte como prefiguração da destruição do mundo. As obras utilizadas pelo sujeito poético para sustentar esta sua posição são os retábulos da autoria do pintor renascentista alemão Matthias Grünewald (1470?-1528?)⁶⁸, de cujas pinturas destaca a degradação dos corpos representados⁶⁹ e a presença de elementos de cor esbranquiçada⁷⁰.

⁶⁸ Em *Die Ausgewanderten* as obras de Grünewald têm um papel mnemónico catalisador em Max Ferber, na medida em que este ao observar os retábulos do pintor se recorda do seu próprio passado doloroso.

⁶⁹ Principalmente no retábulo de Isenheim. Ver reprodução em Anexos.

⁷⁰ Ver em Anexo de Imagens a *Tentação de St. Antão* e *Lamentação de Cristo* pertencentes ao retábulo de Isenheim e *O Milagre da Neve*.

Certamente, a apresentação de corpos humanos doentes e em processo de decomposição como símbolo do desaparecimento a que o humano está votado não será motivo de perplexidade, já que existe toda uma tradição pictórica, como por exemplo o *memento mori*, a *vanitas* ou a natureza-morta, que informou o nosso olhar a este respeito. Já a ligação dos tons brancos a esta simbologia não será tão óbvia, e a leitura de alguns versos mostrar-nos-á que se trata de uma composição levada a cabo pelo sujeito poético, o qual a imbui de uma simbologia particular. Atente-se nos versos em baixo:

Sie entfalten sich als die Rückseite
des Spektrums in einer anderen Beschaffenheit
der Luft, deren sauerstofflose Leere
uns in der Atemnot der Figuren
des Isenheimer Zentralstücks schon den Tod
durch Erstickung verheißt, wonach kommt
die Berglandschaft der Beweinung
**in der Grünwald mit pathetischem Blick
auf die Zukunft einen wildfremden
Planeten vorgebildet hat, kalkfarben
Hinter dem schwarzblauen Strom.**
Hier ist gemalt in schlimmer Erodiertheit
und Öde das Erbteil der Zerschleißung,
die zuletzt noch die Steine zerfrißt.
**In Anbetracht dessen dünkt mich
die Eiszeit, das hellweiße
Turmgebäude der Gipfel im oberen
Bereich der Versuchung,
die Konstruktion einer Metaphysik,
und ein Schneewunder,** wie es jenes
im Jahr 352 es war, als es,
in der Höhe des Sommers,
geschneit hat
auf den Esquilin-
Hügel in Rom. (Sebald 2002, VI. 45-68. Sublinhado meu)⁷¹

Mais à frente no poema, quando se descreve a hipotética aparência do local onde o pintor alemão teria passado os últimos dias da sua vida, a cor branca aparece novamente, desta vez na descrição da paisagem que actualmente surge ao olhar contemporâneo.

Repare-se no excerto em causa:

Der Wald weicht zurück, wahrlich,
in solcher Weite, daß man nicht kennt,
wo er einmal gelegen, und das Eishaus

⁷¹ Tradução Portuguesa em (Sebald 2012b, VI. 44-67).

geht auf, und der Reif zeichnet ins Feld
ein farbloses Bild der Erde.
So wird, wenn der Sehnerv
Zerreit, im stillen Luftraum
Es wei wie der Schnee
Auf den Alpen. (Sebald 2002, VIII. 37- 45)⁷²

Como entender esta ligao que o sujeito poético estabelece ao longo do poema entre o branco, neve, milagre, destruio e cegueira? Esta última parte citada do poema mostra-nos, como conclusão radical, a impossibilidade de observar e ter acesso ao passado, ou dito de outro modo, apresenta-se o olhar para as existências passadas como um olhar cego. Assim, a obra de Grünewald  apresentada como uma premoniuo da destruio que ocorrerá no futuro, e neste sentido serve de base ao sujeito poético para pensar o passado como uma dimensão cujo conhecimento estará à partida enviesado, e para além disso, a obra acaba por funcionar também como signo dessa ausência antecipada. O sujeito contemporâneo, como  o caso do sujeito poético, está a braços com a impossibilidade de conhecer o que foi efectivamente destruído e o que será ainda, por isso, transforma esta incógnita num “milagre da neve”, ou seja, um fenmeno de conhecimento e explicao impossíveis. Para além disso, esta temática da destruio iminente está também plasmada nas restantes partes do poema em que se reconstitui a vida de Grünewald (sobre a qual, na verdade, se sabe muito pouco) sob a égide de uma imagética apocalptica⁷³. De facto, desde a abertura do poema sugere-se que a obra de Grünewald nos  apresentada passando pelo crivo do olhar do sujeito poético, o qual identifica no semblante do pintor (que figura em várias personagens nas suas telas) um

⁷² Traduo portuguesa em Sebald 2012b, VIII. 36-44.

⁷³ Por exemplo, na sétima parte de “Wie der Schnee auf den Alpen” descreve-se um encontro imaginário, em 1525, entre Grünewald e os gravadores e desenhadores Barthel e Sebald Beham que por serem apoiantes de Thomas Mntzer (tido como líder da Revolta dos Camponeses na “Alemanha”) haviam sido banidos da sua cidade. A conversa entre os três  reconstituída incorporando e modulando elementos do “Livro da Revelao” da *Bíblia*, como se pode verificar em: “Denn die sechste/ Posaune sei im Schwange, und es msse/ der arme Buchstabe ausgelassen werden/ aus dem Maul.” (Sebald 2002, VII. 23-26), traduo portuguesa (Sebald 2012b, VII. 20-23), e em “Bruder, sprach er, wie sie entlang/ der Windsheimer Wlder gingen,/ ich wei, der alte Rock reit,/ und frchte mich/ vor der Neige der Zeit.” (Sebald 2002, VII. 55-59), traduo portuguesa em Sebald 2012b, VII.51-55.

pendor de melancolia e, por conseguinte, interpreta a sua obra sob este signo. Com efeito, como sugere Mücke (2011), desde a abertura⁷⁴ o poema estabelece a apresentação de um modelo particular de encontro entre objecto artístico e observador, convidando-nos a conceber esse encontro como uma reflexão acerca do entrelaçamento entre acto de observar e de representar. Para Mücke (2011) este encontro é sinalizado através evidência dada a S. Jorge (com o rosto de Grünewald) pisando a moldura do tríptico de Lindenhartd, e para além disso leva Mücke a concluir que:

By extension, the poem marks artistic representation as a realist enterprise that works with a reference to a specific, identifiable referent (the face of the artist) but also one that is characterized by the artist's specific outlook towards the world, a set of specific observer positions (captured by the artist's ability to relate to suffering and misery, his ability to work like a hermit in utter isolation, and his ability to wonder at nature. (Mücke 2011, 83)

A tese de que o rosto do pintor é “emprestado” a S. Jorge e às restantes figuras que se encontram retratadas como observadores ou testemunhas⁷⁵ é sujeita a um processo de corroboração levado a cabo pelo sujeito poético, manifesto no facto de este se posicionar fisicamente no acto de observação das obras em questão⁷⁶. Com efeito, no poema os painéis de Grünewald transformam-se num lugar de confluência de perspectivas, desde a do sujeito poético à recepção por outros artistas e historiadores de arte, o que contribui para o seu aparecimento anamórfico no texto, através do qual o

⁷⁴ “Wer die Flügel des Altars/ der Pfarrkirche von Lindenhartd/zumacht.../dem kommt auf der linken/ Tafel der hl. Georg entgegen./ Zuvorderst steht er am Bildrand/ eine Handbreit über der Welt/ und wird gleich über die Schwelle/ des Rahmens treten.“ (Sebald 2002, I, 1-10) Tradução portuguesa em Sebald 2012b, I. 1-8. A obra referida é o tríptico pintado por Gründewald para o altar da igreja paroquial de Lindenhartd.

⁷⁵ Para ver o detalhe remetemos para Dorothea von Mücke. 2011. “History and the Work of Art in Sebald's *After Nature*”, pp.83-84.

⁷⁶ Nos versos que a seguir transcreveremos, o sujeito poético introduz marcas temporais e de ambiente que sinalizam a sua observação presencial do painel: “**Zuletzt im Nachmittagsschimmer**/ der Erlanger Bibliothek scheint es hervor/ aus einem mit weiß gehöhter Kreide angelegten/...Selbstbildnis eines vierzig/ bis fünfzigjährigen Malers.” (Sebald 2002, I. 19-24. Sublinhado meu). Tradução portuguesa em Sebald 2012b, I.17-19.

sujeito poético nos mostra a arte enquanto prefiguração da destruição e enquanto crítica/comentário do momento histórico no qual se insere⁷⁷.

Com estes breves apontamentos sobre a primeira parte de *NN* procurámos estabelecer um antecedente para obras como *RS* e *A*, no seu tratamento de questões relativas a visões apocalípticas do mundo e ao tipo de memória que pode subsistir (ou não) perante essa mundividência. O poema é eloquente ao mostrar uma prática que será incorporada pela figura do narrador na prosa sebardiana⁷⁸, a saber, a congregação de um conjunto de perspectivas através do seu olhar e pela sua voz⁷⁹. Em geral, estas entidades discursivas são o ponto nodal da representação de um mundo em evanescência iminente e de um mundo marcado pela violência e pelo trauma; no entanto, a suas posições são precárias, pois fazem recair também sobre a sua própria linguagem e subjectividade a erosão a que o mundo e a memória estão sujeitos. Assim, iremos encontrar em *RS* e *A* um jogo entre vários regimes semióticos que surge como ensaio de um interlúdio⁸⁰ ou intervalo, no caso de *A* impondo uma pausa na narração retrospectiva da história de família do protagonista, no caso de *RS* suspendendo momentaneamente a peregrinação do narrador. No fundo, o que aqui propomos é pensar nestes momentos como pontos ou espaços constituídos pela procura de uma poética que plasme o vislumbre do instante de passagem da existência à não-existência, da recordação ao esquecimento. Mais uma vez se surpreende na obra W.G. Sebald a formulação do passado traumático e da destruição

⁷⁷ Para Mücke a atenção prestada à recepção da obra de Grünewald em vários quadrantes constitui-se como uma instância de intertextualidade: "The artwork as a site of intertextuality is especially foregrounded in the poem's meditations on the artwork's relationship to history, both, in terms of its own reception through history, including the ideological uses to which it is put, and in terms of its potential for a critique of history." (Mücke 2011, 87).

⁷⁸ No caso de *Austerlitz* a personagem Jacques Austerlitz apresenta também estas características.

⁷⁹ J.J. Long (2007) defende que a obra sebardiana é, em grande medida, uma reflexão guiada pelos narradores acerca dos vários aspectos da modernidade.

⁸⁰ "c. 1300, from Medieval Latin *interludium* "an interlude," from Latin inter- "between" + *ludus* "a play". Originally farcical episodes introduced between acts of long mystery plays; transferred sense of "interval in the course of some action" is from 1751." <http://www.etymonline.com/index.php?term=interlude>

como um problema de representação para a literatura, na medida em que incitam a uma reflexão acerca das suas linguagens e os seus mecanismos de visibilidade e recordação⁸¹.

Numa obra como *RS* o estabelecimento deste tipo de intervalo surge sob a forma de uma estética da natureza-morta, criada pelo recurso a construções ecfrásticas e pela introdução de fotografias da viagem do narrador anónimo pelo Suffolk e fotografias de catástrofes humanas e naturais do passado (destacando-se aqui uma reprodução fotográfica de cadáveres em Bergen-Belsen). Em *Austerlitz* está presente uma estética semelhante que se liga a *RS* especialmente através do motivo do animal (morto) coleccionado e do animal metamorfoseado. Nestes textos soçobra a divisão estabelecida no século XVIII por Lessing, em *Laocoon*, entre a arte do tempo (narrativa) e a arte do espaço (artes plásticas); pois, nas obras em questão, tanto a écfrase se revelará como uma pausa de contornos ambíguos, como os momentos intermediais⁸², em que a imagem surge combinada no texto, vêm desestabilizar a divisão estanque entre palavra e imagem que ganhou preponderância durante século XVIII. Consequentemente, a hipótese de um interlúdio, através do qual se poderia fixar o passado e estagnar o processo de destruição dos vestígios e memória, é defraudada. De facto, o interlúdio⁸³ se baldiano decorrente dos seus complexos icónico-textuais⁸⁴ revela-se antes como a dificuldade de travar a passagem do tempo e o desgaste da memória. Por esta razão,

⁸¹ Dora Osborne (2007) sugere que em *Austerlitz* se trata o passado traumático como uma série de *blind spots* (pontos cegos) no texto, os quais Austerlitz procura iluminar através de uma permuta de posições subjectivas.

⁸² Para uma definição aturada do termo intermedialidade no contexto da literatura ver Irina O. Rajewsky. 2005. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality". *Intermedialités* 6: 43- 64.

⁸³ Cf. Eshel 2003.

⁸⁴ Peter Wagner (1996) procura despertar o interesse pela análise de obras literárias numa dimensão icónico-textual, isto é, preconiza o entendimento das obras como um conjunto de signos que formam campos de representação através de diálogos e conflitos semióticos. Wagner (1996) sugere também a possibilidade de esta perspectiva aprofundar o estudo e a concepção de uma área que designa de poética visual; para o autor estas potencialidades podem residir no "study of images as distorted re-activations of collective memories, of what some scholars call mentalités. Together with the oral tradition, texts, and rites, images thematise and preserve what is virtually present in the (sub)consciousness and memory of people, precisely because visual art (of the painted and engraved varieties) is also rhetorical and thus embodies unspoken attitudes. Images throw light on a 'latent' memory that is always in danger of being obscured, hidden and displaced." (Wagner 1996, 37).

estas construções encerram também em si uma reflexão acerca das possibilidades e modalidades discursivas de veicular o passado (traumático) e os regimes de visibilidade que essas modalidades inauguram, uma preocupação que perpassa o conjunto da obra do escritor alemão.

2.1.Natureza-morta I: Andromeda Lodge

A história da arte oferece-nos um longo catálogo do cultivo da natureza-morta na tradição pictórica ocidental, mesmo apesar de esta ter sido relegada à categoria de género menor na hierarquia estabelecida por Sir Joshua Reynolds (1723- 1792), na sua apologia do *Grand Style* do qual a pintura histórica seria o epítome. Esta concepção genológica da natureza-morta poderia levar-nos simplesmente a pensá-la enquanto categoria da crítica de arte para individualizar e designar representações dos objectos do quotidiano, da vida doméstica e do espaço interior; porém, como advoga Bryson (1990) esta categoria é bem mais plástica, na medida em que é moldada pela própria produção artística⁸⁵. Na verdade, para Bryson (1990) a natureza-morta corresponde de facto a um processo de simbolização cultural mais complexo do que à partida se esperaria de um tipo de composição voltada para os elementos considerados mais triviais da vida humana. Para o referido autor:

That still life exists as a coherent category through being inextricably caught up in the process of evaluating, in visual representations - and through the most complex symbolism-the place of what might be called low-plane reality, as this appears within the 'higher' discourses of culture. Still life can be said to unfold at the interface between these three cultural zones : (1) the life of the table, of the household interior, of the basic creaturely acts of eating and drinking, of the artefacts which surround the subject in her

⁸⁵ “The still lifes of Chardin are highly self-conscious adaptations of still life conventions first developed in the Netherlands in the seventeenth century. The luxury still lifes of de Heem and Willem Kalf depend on prototypes in the *vanitas* painting which they modify and push in specific directions, in the same way that Matisse in turn took de Heem and refashioned de Heem’s designs for his own distinctive purposes.” (Bryson 1990, 11). Ver anexo de imagens para reproduções representativas da obra dos artistas mencionados.

or his domestic space, of the everyday world of routine and repetition, at a level of existence where events are not at all the large-scale, momentous events of History, but the small-scale, trivial, forgettable acts of bodily survival and self-maintenance; (2) the domain of sign systems which *code* the life of the table and 'low plane reality' through discourses which relate it to other cultural concerns in other domains (for example those of ideology, sexuality, economics, class); (3) the technology of painting, as a material practice with its own specificities of method, its own developmental series, its own economic constraints and semiotic processes. (Bryson 1990,14)

Como sugerimos num momento inicial deste capítulo, é esta possibilidade de complexa simbolização no cerne da natureza- morta que nos parece dar entrada em obras como *RS* e *A*. Em *Austerlitz* um dos momentos mais profícuos da utilização de uma estética afim à natureza-morta encontra-se nas memórias de Jacques Austerlitz acerca das suas estadias, durante a adolescência, na propriedade rural galesa, de seu nome Andromeda Lodge, pertencente à família do seu colega Gerald Fitzpatrick. O relato destes tempos reveste-se de um carácter aparentemente idílico, facto para o qual contribui não só a descrição paisagística efectuada pela personagem, enfatizando a diversidade da fauna e flora do local e os respectivos matizes e colorações (Sebald 2011, 119- 122)⁸⁶, como também a introdução pelo narrador (num gesto aliás metaléptico) de uma fotografia de uma paisagem luxuriante (Sebald 2011, 133)⁸⁷. Austerlitz parece estabelecer desta forma um interlúdio nas revelações mais desconcertantes dos acontecimentos da sua vida ao fazer o leitor parar e contemplar a paisagem campestre de Gales⁸⁸. Contudo, este ambiente, no seio do qual Austerlitz cultivava um sentimento de pertença familiar, é de facto preenchido por objectos que acabam por transformar esse cenário numa natureza-morta de contornos menos luminosos. Esta situação surge devido ao facto de no interior da casa dos Fitzpatrick pulularem em armários, caixas e gavetas colecções de animais

⁸⁶ Tradução portuguesa Sebald 2012a, 75-77.

⁸⁷ Tradução portuguesa Sebald 2012a, 85.

⁸⁸ Note-se que é num momento retrospectivo, após a propriedade ser vendida e os membros da família Fitzpatrick irem encontrando a morte, que as temporadas em Andromeda Lodge sobressaem aos olhos de Austerlitz como um tempo de felicidade (Sebald 2011, 173; Sebald 2012a, 109). A morte de Gerald coincide sensivelmente com a descoberta de Austerlitz acerca das suas origens numa família checa judia. Assim, o desaparecimento de Andromeda Lodge é sintomaticamente o ponto de charneira para o episódio da estação de Liverpool Street, a que aludimos no capítulo I desta tese.

embalsamados (Sebald 2011, 126). A conjugação do panorama idílico com figuras da morte, para simbolizar a fragilidade de estados como a felicidade ou a brevidade da vida em geral, não é obviamente um dado novo nas poéticas e iconografias ocidentais⁸⁹. Neste episódio em *Andromeda Lodge* estas combinações são particularmente eloquentes para apresentar o mundo como um vestígio de si próprio, como uma memória pouco nítida de tempos passados, e a arte como um sucedâneo dessa memória incompleta do que já foi destruído. Esta mundividência é transmitida a Austerlitz pelo tio de Gerald, Alphonso, um botânico e aquarelista, de quem Austerlitz recorda a peculiar técnica de pintar cobrindo a vista com um véu introduzido no lugar das lentes

⁸⁹ Os estudos de Erwin Panofsky foram decisivos para melhor se identificar e compreender o desenvolvimento das complexidades simbólicas provenientes do cruzamento entre a vida idílica e a morte, cruzamento esse cristalizado na célebre máxima *Et in Arcadia ego*. Num ensaio intitulado “*Et in Arcadia ego: Poussin and the Elegiac Tradition*”, Panofsky (1982) procura mostrar, dando como exemplo a obra do pintor francês Nicolas Poussin (1594- 1665), como a referida máxima, que à letra significa “Também na Arcádia eu estou”, começou a ser interpretada como “também eu nasci, ou vivi na Arcádia” e por esse motivo conjura “the retrospective vision of an unsurpassable happiness, enjoyed in the past, unattainable ever after, yet enduringly alive in the memory: a bygone happiness ended by death.” (Panofsky 1982, 296). O autor surpreende aqui também as bases de uma visão melancólica. O ensaio é também eloquente ao mostrar que o processo de idealização da Arcádia está relacionado com (e deriva de) concepções contrastantes acerca do estado natural do homem, que assim habitaria essa zona da Grécia. Sucintamente, por um lado o estado natural é apresentado como um primitivismo, caracterizado pela inocência e felicidade, por outro lado, aparece ligado a um estado de imperfeição e proximidade à animalidade. Assim, Panofsky atribui a transformação da Arcádia no símbolo do idílio pastoral, onde a brisa amena e a melodia da flauta de Pan se faziam sentir, às *Éclogas* virgilianas. De facto, é Virgílio que transporta para a Arcádia esta imagética, que os poetas gregos, desencantados com a paisagem realmente inóspita da Arcádia, haviam deslocado para a Sicília, de clima mais prazeroso (ex. Theocritus em *Idílios*). Como refere Panofsky (1982, 300), Virgílio ao mesmo tempo que inaugura a utopia arcadiana desvela também a sua dissonância face às limitações da vida humana, abrindo assim o caminho à elegia como modo de a enunciar. Contudo, será a partir do Renascimento e posteriormente na pintura barroca de Guercino (é na sua tela *Os Pastores da Arcádia* que surge pela primeira vez a frase *et in Arcadia ego*) que a Arcádia ganhará novas conotações significativas, nomeadamente a de um *memento mori*. Será Poussin que, com a sua última versão de *Et in Arcadia ego* (hoje exposta no Louvre) retirará a esta expressão o carácter moralista a que o *memento mori* normalmente está associado. A propósito do quadro de Poussin e da sua importância refere-se o seguinte: “The Arcadians are not so much warned of an implacable future as they are immersed in mellow meditation on a beautiful past. (...) In short Poussin’s Louvre picture no longer shows a dramatic encounter with Death but a contemplative absorption in the idea of mortality. We are confronted with a change from thinly veiled moralism to undisguised elegiac sentiment.” (Panofsky 1982, 313). Esta breve enumeração dos principais pontos abordados por Panofsky (1982) ajuda-nos a identificar na obra de Sebald um retrabalhar destes parâmetros arcadianos numa dimensão situada para lá de um mero exercício de estilo. De facto, verificaremos que a recuperação desta tradição pelo texto sebaldiano, trabalhada em conjunto com a natureza-morta, emerge justamente para repensar as oposições entre natureza e cultura, humano e animal, preservação e destruição, e para esboçar uma reflexão acerca do seu papel na forja e problematização do discurso da memória e da visão melancólica. A história da melancolia estende-se numa longa teorização acerca da perda e da perecibilidade, entre outros aspectos, surge associada à bílis negra, à recusa do luto com Freud, ou a uma disposição específica de olhar o mundo em Benjamin. Em relação à melancolia na obra de Sebald salientamos o contributo de Eshel (2003), que propõe pensar a melancolia sebaldiana fora do âmbito freudiano do luto impossível, salientando ao invés a produtividade de se prestar atenção e reflectir sobre o passado.

dos óculos, de forma a esbater e diluir o colorido das paisagens e assim prefigurar o seu desaparecimento⁹⁰; o que contribui para transformar as suas aguarelas numa despedida (antecipada) das paisagens galesas. Assim, estes momentos descritivos de aparente paragem revelam-se, de facto, como a introdução do movimento do tempo, que desgasta os vestígios do passado e conseqüentemente corrói a memória neles contida. A este respeito será ainda de notar a contribuição para a criação de um tom elegíaco feita pela aproximação das aguarelas de Alphonso à tela de William Turner, reproduzida a preto e branco no corpo de texto, intitulada *Funeral at Lausanne* (1841).

Andromeda Lodge, como referimos, é um local onde se colecionam animais embalsamados⁹¹, existindo até um cemitério de aves no jardim (Sebald 2011, 124; Sebald 2012a, 78). Com efeito, o interior da habitação Fitzpatrick tornara-se, ao longo dos anos, num museu espelhando o interesse pelas ciências naturais de alguns membros da família, tendo mesmo alguns destes chegado a privar com Charles Darwin. A estética da natureza-morta, que enforma a recordação de Austerlitz do local, traz pois consigo uma reflexão implícita acerca da relação entre o acto de coleccionar e a memória, os mecanismos de produção de conhecimento e de identidade. Ao longo de *Austerlitz* encontraremos mais exemplos da estética plasmada neste episódio, como sejam a montra do Bazar de Terezín, a ida à Bibliothéque Nationale de France, a visita de Austerlitz ao Jardim Zoológico e a passagem do narrador pelo Nocturama de Antuérpia.

⁹⁰ “Dabei trug er stets eine Brille, in welcher an Stelle der Gläser ein graues Seidengewebe eingespannt war, so daß man die Landschaft hinter einem feinen Schleier sah, wodurch die Farben verblaßten und das Gewicht der Welt einem vor den Augen zerging. Die Bilder, die Alphonso zu Papier brachte, sagte Austerlitz, waren eigentlich nur Andeutungen von Bildern, hier ein Felsenhang, da eine Böschung, eine Kumuluswolke- mehr nicht, nahezu farblose Fragmente, festgehalten mit einer aus ein paar Tropfen Wasser und einem Gran Berggrün oder Aschblau gemischten Lasur. Ich entsinne mich, sagte Austerlitz, wie Alphonso einmal seinem Großneffen und mir gegenüber die Bemerkung machte, daß vor unseren Augen alles verblasse und daß die schönsten Farben zum großen Teil schon verschwunden oder nur dort noch zu finden seien, wo sie keiner sehe, in den submarinen Gärten klafertief unter der Oberfläche des Meers.“(Sebald 2011, 132-134; Sebald 2012a, 84).

⁹¹ Por exemplo em Sebald 2011, 126 (2012a, 80) existe uma fotografia de uma vitrina, na qual se expõem mariposas, envolta pela descrição de Austerlitz dos armários repletos de aves embalsamadas, pedras e minerais, molúscos e demais seres mergulhados em frascos de formol. Desenha-se assim uma natureza-morta de carácter icónico-textual.

Como é sabido, o aparecimento do museu moderno (revestido muitas vezes do carácter de museu nacional), do jardim zoológico, e até da figura do coleccionador, estão estreitamente ligados aos desenvolvimentos científicos do século XIX e à forma como os novos conhecimentos daí resultantes são institucionalizados pelo poder estatal. A este respeito, o filósofo francês Michel Foucault terá sido um dos pensadores que mais influentemente contribuiu para salientar a interligação entre o poder institucional (do Estado), a produção de conhecimento e a formação de subjectividades. Logo numa primeira fase do seu pensamento, numa obra como *Vigiar e Punir*, Foucault mostra como a criação da clínica e da prisão, albergadas em construções panópticas, engendrou uma nova subjectividade, na qual o conhecimento de si é constituído pela interiorização das estruturas de vigilância, ou o mesmo será dizer, pela interiorização do poder institucional; para o filósofo esta é uma pedra angular sem a qual a Modernidade apenas pode ser compreendida incompletamente. O despertar para a importância do estudo das instâncias do poder (ou da entidade que num dado momento é o principal detentor da soberania) ao mais ínfimo nível, isto é, não descurando os próprios edifícios ou a dimensão física da sua actuação, é pois um dos legados do filósofo francês que Jonathan Long (2007) vê recuperado na obra sealdiana, através do relevo dado a espaços como o museu, o jardim zoológico, a biblioteca e a casa-museu, albergue da colecção privada. No caso do museu moderno, que surge a partir dos finais do século XVIII, a constituição de colecções aparecia ligada ao desenvolvimento de técnicas de catalogação e obedecia a preceitos taxonómicos que visavam descrever e categorizar cada elemento segundo os novos preceitos científicos, particularmente estudando-os do ponto de vista da morfologia e da teoria da evolução popularizada por Darwin no campo da biologia. De uma forma geral, estas teorias acabam também por moldar os restantes campos do saber, na medida em que vários aspectos da vida humana, os seus objectos e

práticas passam a ser apresentados num quadro evolutivo (de aperfeiçoamento e de selecção) em que se procura sancionar e excluir os aspectos que não se coadunam com esse quadro. Nesta senda, o museu é criado para se transformar no local civilizador por excelência, um espaço de apresentação aos cidadãos da evolução normal das espécies e da história. Este desejo de ordem e controlo que o museu parece simbolizar corresponde, em certa medida, ao que Zygmunt Bauman (2007) considerou ser o horror da modernidade à ambivalência. Segundo o autor, no seu ensejo por produzir ordem e subsumir todos os aspectos da vida humana e animal ao conhecimento científico totalizante, a modernidade acaba por radicalizar as ambivalências que procurava evitar, e na busca pela normalização produz o bizarro e o marginal. O museu, não obstante a sua vocação civilizadora e disciplinadora, não é uma excepção a esta tendência, como refere Long (2007, 31 e 35) ao lembrar a confusão que não raras vezes se instalava nos museus devido à constante e profusa entrada de material, dando assim origem a exposições desordenadas, pautadas por uma curadoria voltada para o espectacular, o estranho, o bizarro e o exótico⁹². Será interessante notar que na obra sebaldiana sobressai justamente esta dimensão do estranho no espaço museológico e de colecção. Os objectos e seres que preenchem estes espaços, que na obra do autor tendem a figurar como naturezas mortas⁹³ devido ao facto de serem descritos numa listagem que os agrupa como se de uma composição pictórica se tratasse, e também por figurarem nalgumas fotografias, revestem-se de um carácter subversivo. Este poder de subversão manifesta-se sobretudo na instalação da dúvida quanto à estruturação e veiculação do conhecimento nos espaços de colecção e às modulações da memória antropológica e

⁹² A visita do narrador de *RS* a Somerleyton, uma propriedade e grande casa vitoriana aberta ao público, é um outro exemplo da importância de que se revestem, na obra de Sebald, os espaços que albergam colecções. Durante a sua visita o narrador regista o recheio da casa, assinalando sobretudo os artefactos, peças decorativas e *bibelots* provenientes de lugares distantes do Império Britânico.

⁹³ Ver Sebald 2011, 51,123-144, 193, 280-284, 328-329, 374-381; e Sebald 2012, 71- 79, 120, 216-220, 321-349.

etnográfica que estão implícitas nestes espaços. Sebald, numa entrevista, chega mesmo a caracterizar *RS* como uma “Beschreibung der Aberation einer Species” (*Apud*. Schmidt-Hannisa 2007, 34). De facto, a atenção prestada pelos narradores de *RS* e *A* e pela própria personagem Austerlitz a estes seres e objectos bizarros expostos em museus e em colecções privadas transforma-os em testemunhos de práticas que os procuraram excluir e marginalizar, e fazem-nos surgir como vestígios da própria destruição a que foram sujeitos⁹⁴. Quando Austerlitz, na companhia da sua amiga Marie Verneuil, visita o Jardin des Plantes e o Museu Veterinário (Mainsons-Alfort) de Paris e se depara com uma família de gamos tolhida no canto de um recinto desolado, esta imagem recorda o protagonista do seu próprio desenraizamento (Sebald 2011, 374-381). Assim, este momento liga-se a um conjunto de episódios que abordam o sofrimento animal, de entre os quais destacaremos a visita que o narrador faz ao Nocturama de Antuérpia, em que animais nocturnos vêem os seus hábitos artificialmente alterados e permanecem impotentes perante esta extensão da acção humana às suas vidas (Sebald 2011, 10-11)⁹⁵. Nestes momentos em que a narrativa se detém para fixar o olhar na forma como o conhecimento científico moderno se relaciona com os seus objectos, forma-se uma imagem de destruição que acaba por funcionar como um contra-discurso (ou uma diferente forma de recordar) relativamente ao tipo de epistemologia preconizada pelo século XIX (que viria a desembocar na propagação de teorias eugénicas): mostra-se que de facto, como refere Marie Verneuil, se aprofundou a

⁹⁴ A propósito de *RS* podemos referir a fotografia que o narrador tira a uma ave enjaulada nas imediações da propriedade de Somerleyton, à qual se refere como tendo entrado num estado de perturbação e delírio.

⁹⁵ Repare-se nos recortes fotográficos de olhos de corujas e olhos humanos, que fixam o vazio, ou a escuridão como supõe o narrador, criando a sensação da inexistência de interpelação e reforçando a impotência das aves no ambiente artificial.

incompreensão⁹⁶ entre seres humanos, animais e natureza, algo que segundo a personagem se traduz no sofrimento provocado pelo homem⁹⁷.

2.2.Natureza-morta II: o arenque e a borboleta

Em *RS* encontramos uma variação desta questão aflorada em *Austerlitz*. Nesta narrativa, no espaço de poucas páginas, convivem imagens fotográficas de destruição de natureza diferente. Uma das fotografias mostra um recinto de recolha de peixe, que o narrador usa para acompanhar a descrição de um desastre natural de que tem conhecimento ao consultar um livro de história natural do Mar do Norte datado de 1857: a saber, devido a alterações de marés e ventos era comum toneladas de arenques darem à costa, inundando algumas praias onde entravam em pestilenta decomposição (Sebald 2012, 71-72)⁹⁸. A outra fotografia (Sebald 2012, 78-79), à qual o narrador não alude explicitamente, mostra cadáveres na floresta do campo de concentração de Bergen-Belsen. Esta fotografia é introduzida no momento em que o narrador, havendo deixado para trás a zona piscatória entre Lowestoft e Southwold e reflectindo sobre essa paisagem, se lembra do obituário do Major George Wyndham Le Strange, o qual havia estado presente na libertação de Bergen-Belsen e durante os seus últimos anos de vida vivera em absoluto silêncio, na sua propriedade rural, servido por uma criada também sujeita ao silêncio. O narrador permanece igualmente silencioso em relação a esta fotografia, deixando-a assim figurar como uma catástrofe inexplicável. A este respeito será de realçar que o excuro sobre a pesca e a catástrofe dos arenques que introduz a

⁹⁶ Nas palavras da própria existe “une brèche d’incomprehension” (Sebald 2011, 376).

⁹⁷ Ver Friedrichsmeyer 2007 para uma discussão da relação entre a representação de animais na obra de Sebald e as teorias de Peter Singer.

⁹⁸ O ponto de partida para este excuro sobre o desastre do século XIX é a constatação do declínio da economia piscatória da região do Suffolk devido à crescente poluição e toxicidade das águas que se tornam fatais para a vida marinha, provocando a morte e mutações genéticas conducentes à sua extinção (Sebald 2012, 69-70).

fotografia e a breve menção a Bergen-Belsen, não se exime de ponderar possíveis causas para o desastre, nem de descrever minuciosamente as experiências e torturas a que estes seres foram sujeitos por aqueles que queriam investigar e testar os limites da sua sobrevivência (Sebald 2012, 74). Para além disso, deveríamos sublinhar a importância dos excertos do livro sobre o Mar do Norte que o narrador mescla na sua narrativa, particularmente a metáfora utilizada para descrever o arenque como um “*ruhelose[n] Wanderer des Meers*” (Sebald 2012, 71)⁹⁹, aproximando desta feita a espécie animal à imagem bíblica do povo judeu e das perseguições de que foi alvo, e associado a isto a ideia de que todas as privações sofridas visariam o cumprimento de um desígnio superior¹⁰⁰. Vários leitores de *RS* encontram neste capítulo a ideia de que a catástrofe natural e a violência contra os animais, figurada pelos arenques, e o Holocausto¹⁰¹ se perfilam como pares espelhando a destruição que assola o mundo provocada pela acção humana (Fritzsche 2006; Schmidt-Hannisa 2007); J.J. Long (2007) considera até que estes pares fazem parte do mesmo subtexto sebaldiano de crítica da modernidade. Se como sugerem estes autores a aproximação das duas imagens parece sugerir a possibilidade de se interpretar a catástrofe do Holocausto da mesma maneira que se concebe uma catástrofe natural, não terá isto como reverso uma recuperação do sublime terrível como forma de relacionamento com as mortes provocadas nos campos de concentração?¹⁰² Por outro lado, será de se reparar numa outra forma de aproximação que tem que ver com o método de tortura aplicado a pessoas e a animais, o que demonstra o enovelamento em que Sebald nos apresenta esta questão. Com efeito, estes autores parecem secundarizar, ou pelo menos não aprofundam, o estatuto de aberração

⁹⁹ Tradução portuguesa em Sebald 2013, 55.

¹⁰⁰ “*wo sich sein Schicksal auf dieser Erde endgültig erfüllen wird.*“ (Sebald 2012,71).

¹⁰¹ E os outros genocídios mencionados na obra como o massacre de Jasenovac (Sebald 2012, 120).

¹⁰² Ver LaCapra 2001e Sontag 2003. A reflexão conjunta acerca do sublime e da natureza é, como se sabe, uma das marcas do pensamento do século XVIII e Romântico acerca de um conceito que já estava em uso pelo menos desde Longino (Pseudo-Longino). Será contudo de realçar a centralidade que se dá à ligação entre o terror e o deleite (estético) enquanto partes integrantes da experiência do sublime, especialmente na formulação encontrada pelo britânico Edmund Burke.

que esta fotografia adquire na narrativa, já que no conjunto das “Aberrationen” de *RS* é a única que introduz no texto imagens fotográficas de cadáveres humanos. A imagem, na sua singularidade, interpela directamente o leitor e deixa-o na desconfortável dúvida¹⁰³ de saber como interpretá-la e de como se relacionar com esta pausa que insere no texto. O esforço de interpretação que esta fotografia do campo de concentração parece exigir abre uma ferida no texto e na sensibilidade do leitor. Como havíamos referido no início, as pausas no texto de Sebald não são momentos de interlúdio idílico, e neste caso particular, a fotografia de Bergen-Belsen corresponde a uma irrupção da violência e obscenidade no espaço da percepção. De forma alguma fica claro se a imagem do Holocausto surge inserida numa rede de causalidade da acção humana conducente à catástrofe, ou se por outro lado, aparece como demente violência. Na verdade, as duas posições não são, obviamente, mutuamente excludentes e só na aparência formariam um paradoxo.

Ao longo de *RS* e *A* existe uma figura que pode auxiliar na compreensão do que a fotografia dos cadáveres condensa mais radicalmente. Trata-se da figura da borboleta e do bicho-da-seda, na qual se alia a loucura da violência à destruição provocada pela acção e progresso humanos. No último capítulo de *RS*, o narrador, preparando-se para regressar a casa, aproveita para falar da introdução da indústria da seda na Alemanha do século XVIII como uma empresa que, ao invés de gerar crescimento e desenvolvimento, como seria de esperar, colapsara sob o peso da loucura do trabalho mecânico a que submetera humanos e animais (Sebald 2012, 333- 243). Ben Hutchinson resume bem a importância deste excuro no conjunto da narrativa através das seguintes palavras:

Am Zusammenspiel zwischen den letzten Sätzen des ersten Kapitels und dem Grundton des letzten Kapitels kann man die Entwicklung der sozialhistorischen Kritik des Buches

¹⁰³ Esta é a tónica da prosa de Sebald, o convite a ponderar as várias perspectivas a partir das quais um acontecimento pode ser pensado (mesmo quando parece ser apenas a perspectiva do narrador que nos guia).

verfolgen. Am Ende des ersten Kapitels bleibt die Seide als Hoffnungsträger der möglichen Verwandlung, als utopisches Moment der “Transmigration” nach dem Tod, das in der Struktur der abschließenden rhetorischen Frage zum Ausdruck kommt. (...) Im letzten Kapitel des Buches ist hingegen die Produktion der Seide zum Paradebeispiel der Dialektik der Aufklärung geworden: der Hauch des Optimismus, so dünn er auch gewesen sein mag, ist inzwischen völlig verschwunden. (...) Mit Hilfe des Seidenmotivs kommt Sebald also wieder auf Sir Thomas Browne zurück, der somit der Erste und Letzte einer langen Reihe von Dichtern und Wissenschaftlern ist, die im Laufe der *Ringe des Saturn* als „selbsterstörerisch“ vorgestellt werden. Bei jedem wird eine Dialektik des „Fortschritts“ unterstellt, die nicht nur an die Fortschrittskritik der Frankfurter Schule, sondern auch an die Kolonialismuskritik der modernen Anthropologie anknüpft. (Hutchinson 2009, 134)

Um pouco mais à frente no livro, surge uma fotografia na qual se alinham três jovens apresentando em estruturas rectangulares de madeira uma tessitura encaracolada de casulos de borboleta (Sebald 2012, 349). Se tivermos bem presente a restante obra de Sebald, esta imagem, por ventura, evocará na nossa memória o desfecho da narrativa dedicada a Max Ferber na colectânea de contos *Die Ausgewanderten*, quando o narrador descreve uma fotografia que encontrara de três raparigas tecendo um tapete no gueto de Lódz e as compara às três Parcas da mitologia clássica¹⁰⁴. Nestas duas imagens presentes em obras distintas Sebald faz confluír a tessitura dos fios de seda com trabalhos forçados nos guetos e a ideia de um destino inexorável (próximo da ananke grega), perante isto será fácil perceber a ousadia desta ligação (que emerge também na aproximação do Holocausto à história dos arenques, como vimos atrás) que subtilmente se sugere; de facto, é como se o próprio texto Sebaldiano se apresentasse enquanto gesto de *hybris*, na medida em que não se coíbe de apontar as reflexões mais difíceis com que a investigação do Holocausto se vê a braços, e que tem justamente a ver com o agenciamento, a responsabilidade e a culpa. O desfecho de *Die Ausgewanderten* dá bem conta da resistência que estes termos suscitam, especialmente, se repararmos numa outra parte do comentário do narrador à fotografia das três fiandeiras em Lodz, referindo-se a uma das retratadas diz: “die Weberin zu ihrer Linken hält den Kopf ein

¹⁰⁴ Ainda em *RS* voltamos a encontrar uma variação destas personagens nas irmãs Catherine, Clarissa e Christina Ashbury na casa das quais o narrador se hospeda durante o seu périplo pelo Suffolk.

wenig seitwärts geneigt, während die auf der rechten Seite so unverwandt und unerbittlich mich ansieht, daß ich es nicht lange auszuhalten vermag” (Sebald 2015, 350)¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Tradução portuguesa em Sebald 2013a, 202.

*That's my last duchess painted on the wall
Looking as if she were alive.*

– Robert Browning, *My Last Duchess*

*'The story won't tell,' said Douglas;
not in any literal vulgar way*

– Henry James, *The Turn of the Screw*

Capítulo III- Cruzando limiares: história, ficção e sonho

3.1. Imagem documental e ficcional em *Austerlitz*

A recepção da obra de Sebald em vários quadrantes parece ser unânime na identificação da existência de uma preocupação transversal aos trabalhos do autor, que se prende com a formulação de discursos acerca da história e da memória e as relações inter- semióticas que lhes dão forma no contexto literário. Dos textos do autor (os quais este recusava incluir na categoria do romance) ressalta-se a sua natureza híbrida (Long 2003) que é manifesta genologicamente, para alguns, no cultivo de uma “historiografia literária” (Young 1990; Wolff 2011; Wolff 2009), para outros, numa prática de conjugação da narrativa de viagem com o livro de memórias, ou na criação de uma espécie de “faction”¹⁰⁶, de “facto-ficção” em que o texto ensaístico se funde com o ficcional (Craven 1999). Esta hibridez é também formalmente manifesta num arranjo textual e fotográfico conjunto, encetando uma “bimediale kontrast-Montage” (Steinaecker 2007b) ou topografias foto-textuais (Horstkotte 2008). A todas estas designações subjaz o reconhecimento de que na obra de Sebald se estabelece uma

¹⁰⁶ “What happens in Sebald, and in *The Rings of the Saturn* with an enormous force of rhetoric and effort of artifice, is that the essayistic mode is proffered as if it were a lyrical mode, or at any rate an extension of the lyrical into the epic, in much the same way as Wordsworth’s *The Prelude*, say, can be seen as the subjective displacement of an epic ideal. Sebald uses the tone of the classical essay to shape an entire novel-length (novel-like) book. He is a great innovator in what we like to call “faction” because he eliminates from it any trace of journalism or journey work.” (Craven 1999, 220)

íntima inter-relação entre o texto ficcional e o texto não ficcional, entre palavra e imagem.

Tomemos como ponto de partida a atribuição da classificação “historiografia literária” à obra de Sebald, que nos conduz a uma reflexão acerca do entrosamento de registos discursivos de cada um dos géneros textuais aludidos na designação e das convenções que os sustentam. A teoria aristotélica da demarcação entre os vários géneros de formalização e organização do discurso, nomeadamente a distinção entre poesia e historiografia, é já um lugar-comum invocado em qualquer comentário que se proponha observar o modo como estas distinções são praticadas ou recusadas no seio da obra de um determinado escritor ou historiador. No livro IX da *Poética*, a escrita da história é convencionalmente afastada da escrita literária (poesia), cabendo à primeira a narração dos acontecimentos passados, e à segunda a narração da possibilidade, o que poderia ou poderá acontecer; a aparente indistinção destas duas esferas, que vários críticos encontram na obra de Sebald, poderá ser entendida como a experimentação de uma quebra com esta tradição aristotélica e o desenho de uma nova poética. Como refere Wolff (2009), Sebald não está a fazer “historiografia narrativa” ou “ficção histórica”, ao invés, está a questionar esses mesmos géneros e a olhar criticamente para as suas bases, desde a objectividade, ao peso dos documentos na construção de autenticidade, à noção de verdade. Assim, a prática de uma “historiografia literária” é caracterizada nos seguintes termos:

By troubling and ultimately dissolving the boundaries between these two separate, even disparate discourses [história e literatura], Sebald’s literary texts combine the possibility and potentiality of fiction with direct references to an extra-textual reality, as lived by individuals, recounted in historical texts, or evidenced in artefacts. (Wolff 2009, 320)

Com efeito, o gesto de abertura do plano ficcional aos elementos extratextuais é surpreendido na abundância de referências a e descrições pormenorizadas de lugares

reais, personalidades históricas reais, no sublinhar dos momentos em que narradores e personagens fazem pesquisa em centros de informação com existência empírica (bibliotecas, museus, entre outros). Contudo, o elemento extratextual por excelência da obra de Sebald é a fotografia, ou se quisermos, são as reproduções fotográficas de vários tipos de imagens, composições pictóricas e documentos, que vêm complexificar a inscrição dos textos de Sebald na historiografia literária proposta por Wolff (2009), pois convidam-nos a pensar os moldes de um discurso sobre a memória para lá da ideia de combinação entre o factual e o ficcional enquanto categorias estanques. Já no início dos anos 1990 Wolfgang Iser, especificamente em *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*¹⁰⁷ procurava pensar heurísticamente uma alternativa a este balizamento bipolar do texto literário e das suas relações referenciais com o extra-textual e o intratextual. A reflexão que este teórico da literatura apresenta nesta obra surge como uma crítica às limitações de uma concepção meramente funcional dos vários média da escrita, e de uma visão da literatura somente à luz do que poderia oferecer ao mundo num determinado contexto socio-cultural, como por exemplo, servir como prova, representação da sociedade, veículo de informação ou entretenimento. Embora Iser (1993) não abandone totalmente uma abordagem funcional da literatura, (basta lembrarmos-nos que) para o autor a função da literatura manifestar-se-ia na capacidade em dar forma e presentificar o humano enquanto ser em devir e enquanto entidade plástica¹⁰⁸, Iser procura, ainda assim, transformar os termos nos quais se formula o problema. Para pensar os sistemas referenciais em literatura de uma forma mais complexa Iser (1993) propõe uma tríade conceptual a saber, “o real”, “o

¹⁰⁷ Reportar-nos-emos nesta tese à tradução em língua inglesa. Ver Iser 1993.

¹⁰⁸ “Literature, then, also has a substratum, albeit one of rather featureless plasticity that manifests itself in a continual repatterning of the culturally conditioned shapes human beings have assumed. As a medium of writing, literature gives presence to what otherwise would remain unavailable. It has gained prominence as a mirror of human plasticity at the moment when many of its former functions have been taken over by other media.” (Iser 1993, xi).

fictivo/fictício” (“das Fiktive”) e o imaginário, constituindo-os como elementos que se relacionam entre si num jogo dinâmico de quebra de fronteiras¹⁰⁹, em que “the act of fictionalizing is of paramount importance: it crosses boundaries both of what it organizes (external reality) and of what it converts into a gestalt (the diffuseness of the imaginary).” (Iser 1993, 4). O corolário desta forma de conceber o acto de ficcionar é o relevo dado às funções figurativas da linguagem que se manifestam nesse acto (não sendo, obviamente, uma prerrogativa exclusiva da literatura). Se até aqui enumerámos alguns preceitos básicos da teoria da literatura, isso prende-se com o facto de a questão da figuração ser central para a “historiografia literária” desenvolvida em *Austerlitz*, pois permite-nos perceber que esta é uma obra na qual se desenrola um jogo com expectativas e convenções de género, sendo no seio destas que se ancora e problematiza a distinção entre realidade e ficção, e subjacentemente o impacto que tal distinção adquire na constituição e codificação de discursos sobre a memória e o trauma. Quando numa entrevista W.G. Sebald (*apud* Wolff 2009, 321) menciona que escolhera o campo literário em detrimento do da historiografia ou da escrita estritamente académica, como sendo aquele que melhor se adequava à sua “tentativa de restituição” da memória de injustiças e crimes históricos (Sebald 2014, 183), a razão apontada pelo escritor foi a possibilidade de escrever alegoricamente e metaforicamente. Nesta afirmação transparece um programa poético dedicado à exploração das potencialidades dos elementos figurativos enquanto agentes mnemónicos para dar visibilidade ao que a história esqueceu por ser traumático, ou ao que está submerso por discursos do poder. Porém, como anteriormente referimos, o alcance desta poética plasmada numa obra

¹⁰⁹ Iser apresenta assim os referidos conceitos: “*real* should be understood as referring to the empirical world, which is a ‘given’ for the literary text and generally provides the text’s multiple fields of reference.” (Iser 1993, 305); “by *fictive* here is meant an intentional *act*, which has all the qualities pertaining to an event and thus relieves the definition of fiction from the burden of making the customary ontological statements regarding what fiction is.” (Iser 1993, 305); sobre o imaginário refere que “As far as the literary text is concerned, the imaginary is not to be viewed as a human faculty; our concern is with its modes of manifestation and operation.” (Iser 1993, 305).

como *Austerlitz* não pode ser entendida sem fazer menção ao papel da fotografia e o tipo de figuração imagética que instaura no seio da obra, obrigando a reequacionar os modos como o passado pode ser redescoberto, percebido pelo protagonista e pelo narrador.

Normalmente as imagens, e a fotografia em particular, são entendidas como sendo a cópia de algo, e no caso da fotografia uma cópia particularmente fidedigna da realidade. Valentine Cunningham (2007) referindo-se à *écfrase* vê nela um espelhar desta ideia acerca das imagens no âmbito da literatura. Em “Why Ekphrasis?” Cunningham tenta perceber quais são as implicações que a descrição de objectos visuais, sejam eles reais ou fictícios, representa para a própria concepção que se tem da arte da palavra. Para o ensaísta o momento *ecfrástico* traduz o anseio da literatura em criar presença e desse modo garantir a veracidade dos seus enunciados; Cunningham (2007) coloca a questão nos seguintes termos:

What are these pausings for thought provoking us really to think about? Fundamentally, I suggest that *thereness* is what’s in question. Writing is always tormented by the question of real presence, by challenges to knowability, by the problematics of truth and validity, the difficulty of being sure about what it might be pointing to outside of itself, by its deictic claims and desires. (...) The ekphrastic encounter seeks (...) to resolve this ancient and continuing doubting by pointing at an allegedly touchable, fingerable, *thisness*. (Cunningham 2007, 61)

Perante esta afirmação constatamos que Cunningham (2007) estabelece as suas conclusões tendo por base a crença generalizada de que a imagem congrega em si um maior efeito de realidade, por tornar mais evidente a sua relação com o real¹¹⁰. Poderíamos dizer que também na obra de Sebald há uma preocupação com a presença, no caso de *Austerlitz*, o protagonista é em parte movido pelo desejo de tocar o passado e assim convalescer da sua infância traumática. No entanto, a introdução “literal” de objectos visuais no corpo de texto, sob a forma de fotografias, surge menos como

¹¹⁰ A característica que conferiria esse efeito de realidade mais acentuado seria o carácter de objecto e a materialidade da obra de arte pictórica, bem como a visibilidade do referente.

elemento de valor presentificador e mais como entidade fantasmagórica e marca de ausência. De facto, as imagens nesta obra raramente se revestem de um carácter ilustrativo e de confirmação do que é dito pelo narrador ou por Jacques Austerlitz¹¹¹. A prática intermedial de Sebald congrega neste aspecto um carácter mais problematizante face ao tipo de assunções apresentadas por Cunningham (2007), ao mesmo tempo que se aproxima mais da tradição renascentista do emblema, reformulando-a numa experimentação das potencialidades alegóricas e metafóricas que a fotografia pode adquirir quando inserida num texto literário¹¹².

Neste contexto será pertinente trazer à colação a análise de Carolin Duttlinger (2012) na qual esta identifica dois níveis de funcionamento da imagem fotográfica em *Austerlitz*. Por um lado, existem fotografias que não são mencionadas nem por nenhuma das personagens, nem pelo narrador, pelo que as relações que se estabelecem entre si e com a narrativa são maioritariamente dependentes das associações feitas pelos próprios leitores, o que contribui para a criação de um efeito de incógnita em torno da sua proveniência e significado. Por outro lado, ao contar a sua história de vida Austerlitz faz constante menção a fotografias que vemos inseridas no corpo de texto. Neste plano importa então relevar o facto de a fotografia ser mote para o protagonista pensar, através

¹¹¹ A propósito de *Die Ausgewanderten* Gnam (2007) defende uma posição semelhante: “Die abgebildeten Familienfotos, um die herum sich die Erzählungen ranken, sind ebenso wie die oben bereits geschilderten Fotos, welche die eigene Recherche des Erzählers dokumentieren sollen, relativ beliebig. Was erzählt wird, ist den Fotos nicht zu entnehmen und könnte ebenso „beweiskräftig“ durch eine andere Serie von Fotos vermittelt werden.“ (Gnam 2007, 28). No caso de *Die Ausgewanderten* as fotografias são escolhidas com base naquilo que podem sugerir e não por se reportarem directamente àquilo que é narrado.

¹¹² Sobre relações intermediais texto-imagem, em particular sobre o emblema, o *imprese* e a ilustração consultar a introdução de Steinaecker 2007b. Sobre as relações entre fotografia e literatura desde o século XIX ver Brunet 2009. No ponto anterior deste capítulo, quando nos debruçamos sobre a dinâmica existente entre as fotografias de Bergen-Belsen, dos arenques e do texto envolvente, observámos que estes elementos constituíam um todo dialogante entre si, no entanto, o texto envolvente das imagens não funcionava exactamente como um mote ou chave interpretativa, fundando o seu valor alegórico na ambiguidade.

de analogias e metáforas¹¹³, o funcionamento da memória humana e respostas a eventos traumáticos. Neste âmbito, Austerlitz tende a enfatizar, sobretudo, a volatilidade do registo fotográfico, a fugacidade do referente fotográfico e a ambígua noção de presença que institui¹¹⁴. Nas conversas com o narrador em torno das suas memórias e especulações, Austerlitz deixa transparecer que as poucas fotografias que recolheu concernentes à sua infância e à sua família não conseguiram despertar em si a recordação dos tempos anteriores à separação e deportação de Agáta e Maximilliam Austerlitz. Neste contexto e seguindo Duttlinger (2012) mais uma vez, “photography is thus figured as a model not for the permanence of memory but for the phenomenon of forgetting.” (Duttlinger 2012, 152). Poderemos compreender melhor como Austerlitz opera esta transformação da fotografia em local de esquecimento e incerteza reportando-nos ao episódio em que visita Vera (já referido no primeiro capítulo desta tese), e esta lhe mostra um retrato no qual o protagonista aparece mascarado de pajem¹¹⁵, um retrato tirado alguns meses antes de partir para Inglaterra no *Kindertransport*. Perante a amnésia respeitante a este momento da sua vida, o protagonista utiliza a fotografia como suporte para a criação de uma memória inventada, já que transforma a fotografia num elemento de uma narrativa ficcional acerca do seu passado: nesse retrato, Austerlitz descreve-nos uma criança com um braço partido, escondido pela capa do disfarce de pajem. Nesta pequena história de Austerlitz, que funciona como uma espécie de legenda apócrifa à fotografia, desenha-se um complexo simbólico em que a imagem

¹¹³ Para um estudo em que se exploram as analogias ao nível da estrutura entre trauma e fotografia ver Baer 2009. Neste âmbito o autor analisa fotografias paisagísticas contemporâneas de locais que outrora foram campos de concentração.

¹¹⁴ Atente-se, por exemplo, como Austerlitz recorda o seu inicial fascínio pela fotografia, que o levou, logo na adolescência, a tornar-se um fotógrafo amador: “Besonders in den Bann gezogen hat mich bei der photographischen Arbeit stets der Augenblick, in dem man auf dem belichteten Papier die Schatten der Wirklichkeit sozusagen aus dem Nichts hervorkommen sieht, genau wie Erinnerungen, sagte Austerlitz, die ja auch inmitten der Nacht in uns auftauchen und die sich dem, der sie festhalten will, so schnell wieder verdunkeln, nicht anders als ein photographischer Abzug, den man zu lang im Entwicklungsbad liegenläßt.” (Sebald 2011, 117).

¹¹⁵ Fotografia em Sebald 2011, 266.

do disfarce ou da camuflagem se liga à imagem invisível da ferida, *i.e.* do trauma. De facto, esta aproximação entre disfarce e trauma e o processo de ficcionalização que lhe subjaz está igualmente presente no tratamento dado quer a uma fotografia de uma cena de uma peça de teatro (Sebald 2011, 265), da qual Agáta Austerlitz talvez tivesse feito parte, quer na forma como Austerlitz recupera um fragmento do filme de propaganda Nazi *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* (que por si só é já o produto de uma manipulação). Através destes breves exemplos verificamos como em *Austerlitz* a aura de autenticidade que os documentos visuais deveriam emprestar à memória deles extraída é desfeita¹¹⁶, justamente por aquilo que é retratado já ter desaparecido¹¹⁷. Voltemos novamente a nossa atenção para a fotografia da peça de teatro, na qual se encontram a um canto dois actores emoldurados por um cenário montanhoso pitoresco. Ao falar desta fotografia ao narrador, Austerlitz conta-lhe que imediatamente esta lhe pareceu a prefiguração de uma desgraça iminente, não conseguindo inibir a sua mente de imaginar uma situação em que uma avalanche viria soterrar as duas figuras no palco. Se por um lado, como vimos, as fotografias tendem a aparecer como elementos de frágil poder mnemónico, por outro lado, não podemos deixar de reparar, como aliás bem nota Duttlinger (2012, 157), no facto de estas igualmente se constituírem em superfícies de projecção do trauma, na medida em que servem de enquadramento à sua dramatização por parte de Austerlitz. Assim, será interessante reparar que a actriz na fotografia é ao

¹¹⁶ Como refere Whitehead “his fiction calls into question our notion that photographic evidence is the most incontrovertible by inserting into the narrative photographs which seem to fit exactly into the context. While the vast majority of the images are genuine, some derive from Sebald’s collection of stray photographs. The reader’s uncertainty regarding evidential status of the photograph creates a disorienting effect which for Sebald, has broad implications in terms of referentiality for it emphasizes the interstices between fact and fiction.” (Whitehead 2004, 131).

¹¹⁷ “But while photographs arguably can be subsumed under the semiotic concept of index because of the probable existence of their referents and their material relation to that which they represent as indexical traces, this does not necessarily make them authentic, as the realism of the referent can be called into question. ... Max Kozloff has therefore criticised Susan Sontag’s conception of the photograph as index or trace, arguing that photographs are better understood as a form of ‘witness’ with all the possibilities of misunderstanding, partial information or false testament that the term may be taken to imply.” (Horstkotte 2006, 121).

mesmo tempo uma figura anónima e hipoteticamente Agáta, pelo que o episódio imaginário de uma morte por soterramento é o resultado de uma complexa exteriorização do trauma de Austerlitz: a fotografia permite ao protagonista representar a morte da mãe, na medida em que a desloca para a esfera imaginária criando a ficção, como vimos, de uma derrocada de neve que se abate sobre dois anónimos.

Até aqui apresentámos os moldes em que se desenvolve a historiografia literária de Sebald, na qual o acto de ficcionar o passado não resolve a sua incerteza, como acontece no romance histórico, antes acentua a volatilidade da memória humana e dos objectos que a veiculam. Não obstante, o exercício ficcional surge igualmente como uma estratégia de deslocalização e de transposição de fronteiras que demonstra ser essencial para a personagem Austerlitz figurar simbolicamente as lacunas traumáticas causadas pelo perecimento dos seus progenitores no Holocausto.

3.1.1. Sebald em Blaufuks

Neste ponto será pertinente trazer à colação o trabalho do fotógrafo português Daniel Blaufuks (n.1963), o qual tem recorrido frequentemente à obra de Sebald (especialmente a *Austerlitz*) para pensar o estatuto da fotografia enquanto prova e agente mnemónico e também para falar da sua própria biografia (*Sob Céus Estranhos*)¹¹⁸, enquanto descendente de judeus alemães exilados em Portugal nos anos 1930.

Na exposição intitulada *Toda a Memória do Mundo: Parte I*, que esteve patente no Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado em 2014, Blaufuks, como já havia feito com *Terezín* em 2007, inscreve *Austerlitz* como elemento fundamental para a

¹¹⁸ Nesta obra embora não haja uma utilização explícita da obra de Sebald, como acontece em outros trabalhos, ainda assim Blaufuks veste a pele do mediador de memórias que encontramos nos textos de Sebald: uma figura que vai recuperar as histórias esquecidas de judeus durante o período Nazi e, ao mesmo tempo, redescobrir o passado da sua família.

sua reflexão acerca da investigação do passado através da imagem fotográfica. Um dos principais motivos que levaram Blaufuks a aproximar-se da obra de Sebald e de a tomar como inspiração para o seu próprio trabalho está relacionado com a identificação de uma centralidade dada à imagem enquanto agente retórico na obra deste último. *Toda a Memória do Mundo* é uma exposição- instalação multimédia (fotografia, vídeo, texto), que toma como ponto de partida o trabalho de W.G. Sebald e o de Georges Perec (1936-1982), conjugando-os num mesmo espaço expositivo. Nesta instalação Blaufuks apresenta em vários quadros composições fotográficas feitas com fotografias retiradas de *Austerlitz* e fotografias encontradas (espécie de *found objects*), na sua maioria remontantes à época do Nacional Socialismo, mas incluindo também fotografias de edifícios, objectos e pessoas de períodos indeterminados; outra parte de *Toda a Memória do Mundo* consiste num arranjo fílmico sobre o gueto de Theresienstadt. Neste filme de quatro horas e trinta minutos, vão-se seguindo e interceptando em *loop* imagens de variadas proveniências: uma câmara fixa mostra-nos uma rua da Terezín actual, vazia durante a maior parte do tempo, apenas cruzada ocasionalmente por grupos de alunos que tiram fotografias e *selfies*; surgem também imagens de *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*, e de excertos de um filme sobre o cativo de artistas em Theresienstadt¹¹⁹, que tematiza as tentativas de resistência de alguns prisioneiros através da prática artística. Numa outra sala encontram-se expostos numa mesa livros para serem consultados pelos visitantes (ou para através dos seus títulos funcionarem como epígrafes à exposição), destacando-se títulos como *Observatory Mansions* por Edward Carey, *Austerlitz* de Sebald, *The Tears of Things: Melancholy and Physical Objects* de Peter Schwenger ou *Searching for Sebald: Photography after W.G. Sebald*. Os elementos dedicados a Georges Perec constituem uma exposição de fotografias das ruas

¹¹⁹ Lembramo-nos de Leo Haas (1901-1983) e Bedřich Fritta (1906-1944).

de Paris, cidade onde este habitou durante a infância, antes e depois da II Guerra Mundial¹²⁰.

Assim, com este complexo conjunto de imagens das mais variadas proveniências, Daniel Blaufuks põe lado a lado imagens de propaganda e imagens de horror, deixando ao escrutínio do observador contemporâneo a ponderação sobre a perversidade de um filme como *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*, que aliás aparece sempre com a legenda “propaganda nazi”. Desta feita, o fotógrafo põe em causa a aura indexical das imagens (fotográficas e fílmicas) como garantia de um estatuto de proximidade à realidade passada, alertando para a dimensão manipuladora de que as imagens se podem revestir. Nesta instalação, Blaufuks glosa ao longo das várias salas a dimensão retórica das imagens, isto é, mostra-nos as imagens enquanto produtos de posições subjectivas do olhar que direcciona a objectiva. Ao salientar este aspecto, que já tivemos oportunidade de observar em Sebald, o artista convida-nos a pensar a constituição da memória e a possibilidade da sua documentação para lá dos ditames da indexicalidade e referencialidade. É neste aspecto que Blaufuks se apoia na poética de curadoria (Buescu 2010) que os narradores de Sebald tendem a protagonizar. Contudo, para Blaufuks a tónica da reflexão acerca deste acto produtor de memória deve recair também sobre as modalidades técnicas do seu armazenamento contemporâneo. A este propósito diz o seguinte no catálogo da exposição a que nos temos estado a reportar:

Existe hoje em dia, e em consequência disto, uma necessidade urgente de criar um arquivo infinito e imediato de tudo o que é irrecuperável e de tudo o que será irrecuperável, um ‘*mal d’archive*’, como referia Derrida (...) já que recordar, armazenar, catalogar e, antes de mais, fotografar tudo só pode provavelmente acabar em desgraça. “A fotografia só faz sentido se esgotar todas as imagens possíveis”, escreveu Italo Calvino, amigo de Perec, com alguma ironia em 1958, e é exactamente isso que parecemos estar a fazer no presente: a tentar esgotar todas as imagens possíveis e criar uma inundação de memória, de memória instantânea e que provavelmente não durará muito mais do que o dispositivo electrónico que foi usado para a criar. E quando

¹²⁰ O catálogo que acompanha a exposição inclui um texto de Perec intitulado *De W ou a Memória da Infância*. Neste texto Perec recorda o seu retorno a Paris nos anos 1960.

estivermos conscientes disso, teremos destruído o poder da fotografia e aí provavelmente retornaremos ao texto. (Blaufuks 2014, 59-60).

Perante esta última constatação do artista, que aponta para um retorno ao texto, não podemos deixar de questionar em que medida esse retorno resolveria o problema que o próprio Blaufuks parece colocar em relação à imagem digital (às imagens produzidas e armazenadas em dispositivos como os telemóveis), especialmente se compreendermos que o problema que se coloca aqui à memória não advém tanto do elemento imagem como do elemento digital, ao qual o texto no século XXI também não está imune. Neste aspecto, Blaufuks parece ficar aquém do repto que o seu próprio trabalho lança, que se manifesta principalmente neste olhar ingénuo lançado à escrita, descurando no caso desta a importância do suporte técnico e material da sua veiculação ou arquivamento que por exemplo confere no caso da fotografia.

Pese embora esta observação, ao longo de trabalhos como *Toda a Memória do Mundo* e *Terezín* encontramos uma preocupação constante com manipulação da imagem e das ambiguidades do carácter documental da fotografia. Ambos os trabalhos giram em torno de perguntas que poderíamos formular do seguinte modo “o que nos podem ainda as imagens mostrar e dizer sobre o passado?” e “como podem ser usadas pelo artista ou historiador na investigação do passado e subsequente mediação?” Blaufuks concebe o foto-livro *Terezín* inspirando-se em *Austerlitz* e toma a narrativa sebaldiana como referência historiográfica para investigar a história do gueto de Theresienstadt. Em Blaufuks a obra literária de Sebald transforma-se num documento de carácter histórico que funciona como fonte para a constituição de uma narrativa visual que visa resgatar do esquecimento a história do gueto. Será de lembrar também que *Terezín* é ainda constituído pela apresentação de excertos de um diário e pequenos objectos pertencentes a Ernst K., uma vítima do campo, pertences que Blaufuks encontra aquando de uma visita à República Checa. Por sua vez, esta viagem ao Leste europeu havia sido

motivada pela vontade de ver com os próprios olhos a sala de leitura do arquivo de Theresienstadt que aparecia numa fotografia inserida no texto de Sebald¹²¹. Para além disso, a influência do escritor manifesta-se ainda no facto de Blaufuks incluir em *Terezín* o mapa da organização de Theresienstadt (enquanto campo Nazi), que copia de *Austerlitz*. Neste ponto será de mencionar que a presença deste documento em *Austerlitz* resulta da inclusão de excertos de *Theresienstadt 1941-1945*, obra da autoria de H.G. Adler, e texto que Austerlitz se encontra a ler no final da narrativa (já numa fase posterior à sua visita ao gueto). *Terezín* faz-se ainda acompanhar por um DVD em que Blaufuks replica o processo de manipulação que Austerlitz aplica ao fragmento do filme propagandístico que Kurt Geron fora obrigado a realizar, porém Blaufuks fá-lo com o intuito de nele encontrar Ernst K. De certo modo, tendo em conta o que acabámos de referir, em *Terezín* assistimos a uma replicação daquilo que Blaufuks entende ser o método sebaldiano de mediação e divulgação de histórias de trauma. Ao mesmo tempo que Blaufuks explora a sujeição das imagens à manipulação, e portanto a sua condição de potenciais veiculadoras de distorções ou de representantes de perspectivas enviesadas, segue também no encalce das pistas do passado que identifica e projecta nas fotografias presentes em *Austerlitz*, operando desta feita a sua própria remediação das imagens, neste caso por faze-las perdurar na sua obra, alterando-as (inadvertidamente). Esta sobrevida da imagem com modificações fica desde logo clara, como sugere Morris (2014), pelo facto de o fotógrafo ao longo do seu trabalho não fazer qualquer menção a H.G. Adler, que foi, de facto, a fonte de Sebald para o mapa de Theresienstadt, e um sobrevivente desse mesmo gueto, que se empenhou em dar a conhecer os crimes praticados naquele local e a organização do gueto e o seu quotidiano. Blaufuks, na sua condição de remediador da história do gueto, acaba por inadvertidamente apagar um

¹²¹ Fotografia da autoria de Dirk Reinartz pertencente à série *Deathly Stills: Pictures of Former Concentration Camps* data de 1995.

elemento central dessa mesma história; o próprio processo de pesquisa e investigação do passado emerge assim na sua fragilidade, na medida em que não garante a ausência de erros ou esquecimento. De acordo com Leslie Morris, *Terezín* pode ser caracterizado em alguns aspectos como sendo um antitexto de Adler (*Theresienstadt* é uma detalhada e minuciosa monografia), tendo em conta as seguintes características:

It is sparse in its use of language, filled with blank spaces on the page and multiple admissions of everything he does not and cannot know or see, and interspersed with images so that text and image become confused, and image eventually overpowers the text. And even more, the full repression of Adler signals Blaufuks' failure as an archivist/historian. And indeed, the whole book can be read as a preamble to his reworked version of the propaganda film staged in Theresienstadt in which he enacts what Austerlitz does in the novel (...) in order to find Ernst K. (Morris 2014, 224)

Com efeito, a manipulação que Blaufuks faz do filme de propaganda Nazi é uma repetição do que a personagem fictícia Austerlitz faz na obra homónima de Sebald. Neste procedimento que poderia também ser lido como comentário à própria manipulação e escamoteação das terríveis condições do gueto, encapsula bem a plasticidade do passado enquanto produto retórico e lacunar. Assim, o que encontramos em Blaufuks é o testemunho do entendimento de um passado que demanda um esforço de leitura, dependerá sempre dela e daquilo que deixa escapar.

3.2.Caminhar através do espaço e do tempo

Neste ponto deter-nos-emos num dos motivos estruturadores de *RS*, a peregrinação, enquanto elemento essencial para se compreender o vasto alcance que a ideia de limite (na sua dimensão espacial) adquire neste texto. Como já tivemos oportunidade de observar, a obra que se apresenta ao leitor é o relato de uma viagem a pé pelo condado de Suffolk realizada no Verão de 1992, relato esse que um narrador protagonista anónimo escreve nos primeiros meses de 1995, e que por isso se reveste das características de um exercício de rememoração. Logo no início da narrativa, o

narrador anuncia que o objectivo da sua viagem a pé tinha sido “der nach dem Abschluß einer größeren Arbeit in mir sich ausbreitenden Leere entkommen zu können” (Sebald 2012, 11)¹²². Nesta afirmação descortinamos no narrador um desejo de transformação interior, que se manifesta na vontade de superar um estado de esvaziamento, e que busca na peregrinação a expressão simbólica e real para a sua realização¹²³. Se atentarmos no que refere Rebecca Solnit (2001) em *Wanderlust. A History of Walking* acerca da peregrinação, talvez possamos encontrar algumas pistas para melhor compreender a natureza do percurso do narrador de *Die Ringe des Saturn*:

Pilgrimage as a liminal state – a state of being between one’s past and future identities and thus outside the established order, in a state of possibility. Liminality comes from the Latin limin, a threshold, and a pilgrim has both symbolically and physically stepped over such a line: Liminars [sic] are stripped of status and authority, removed from a social structure maintained and sanctioned by power and force, and leveled to a homogeneous social state through discipline and ordeal. (Solnit 2001, 66)

Contudo, o narrador neste seu percurso que à partida seria de cura¹²⁴ irá confrontar-se com vestígios do passado, que contam uma história de destruição e catástrofe, de facto, diz-nos que

“Jedenfalls beschäftigte mich in der nachfolgenden Zeit sowohl die Erinnerung an die schöne Zeit als auch die an das lähmende Grauen, das mich verschiedentlich überfallen hatte angesichts der selbst in dieser entlegenen Gegend bis weit in die Vergangenheit zurückgehenden Spuren der Zerstörung“. (Sebald 2012, 11)¹²⁵

¹²² Tradução portuguesa em Sebald 2013, 11.

¹²³ Entende-se a peregrinação como a busca de uma renovação espiritual, que podemos enunciar da seguinte forma: “Pilgrimage is premised on the idea that the sacred is not entirely immaterial, but that there is a geography of spiritual power. Pilgrimage walks a delicate line between the spiritual and the material in its emphasis on the story and its setting (...). Or perhaps it reconciles the spiritual and the material, for to go on pilgrimage is to make the body and its actions express the desires and beliefs of the soul. Pilgrimage unites belief with action, thinking with doing, and it makes sense that this harmony is achieved when the sacred has material presence and location.” (Solnit 2001, 64).

¹²⁴ Descortinamos aqui ecos da conhecida apologia do passeio como cura para a melancolia por figuras como Marsílio Ficino ou Thomas Burton. Note-se, contudo, que W.G.Sebald faz o seu protagonista sucumbir a uma doença paralisante passado algum tempo do fim da viagem. Interpretamos isto como uma forma de problematizar a peregrinação como um mecanismo de catarse.

¹²⁵ Tradução portuguesa em Sebald 2013, 11.

A peregrinação efectuada pelo narrador reveste-se de ambiguidade, na medida em que o seu avanço é pautado pela paralisia provocada pela tomada de consciência de que também o Suffolk é um espaço marcado histórica- e politicamente pela destruição. Assim, o carácter fronteiro da peregrinação, ao qual fizemos referência atrás, é duplo; pois não só aponta para um processo simbólico de transformação do narrador, como também traduz a forma de o narrador pensar o espaço que o homem habita. Para o narrador esse espaço é um território num estado de permanente liminaridade, no qual espaço e tempo se entrosam num palimpsesto de “passados presentes” (Hui 2013, 283). Passados esses que o narrador parece querer resgatar através da escrita à sombra de Saturno, e assim contrariar a sensação de que “Die in Suffolk im Vorsommer durchwanderten Weiten seien nun endgültig zusammengeschrumpft auf einen einzigen blinden und tauben Punkt.“ (Sebald 2012, 12)¹²⁶. Tendo isto em conta, será importante explorar mais detalhadamente o modo como o narrador transforma o espaço no ponto nodal a partir do qual tece as suas reflexões sobre o modo de aceder ao passado, isto é, de como a “romagem” pelo Suffolk se torna para o narrador num repto ético e estético de aprender a ler na superfície terrestre as marcas de uma história evanescente (na maior parte dos casos uma história de violência). Para além disso, o seu discurso adquire os contornos de um topos no qual, implicitamente, se aloja um desejo de compreensão do “unseren Zweck und unser Ende” (Sebald 2012, 114)¹²⁷.

No seu percurso o narrador está interessado em explorar e expor a história que se encontra submersa nas ruínas e topografias do presente. Com este intuito, o viajante sebardiano faz assomar à superfície histórias da região do Suffolk que remontam à sua época de maior desenvolvimento e pujança, o século XIX, quando o poder colonial Britânico estava no auge. A partir daqui, como bem nota Barbara Hui (2013), o narrador

¹²⁶ Tradução portuguesa em Sebald 2013, 11.

¹²⁷ Tradução portuguesa em Sebald 2013, 87.

mostra como o condado foi afectado pelos grandes acontecimentos da Modernidade e de paragens mais distantes, não deixando também de referir a influência que tiveram alguns acontecimentos originados no Suffolk em outros lugares do mundo. Hui (2013) identifica nesta delineação narrativa e nesta concepção do espaço uma influência pós-modernista, isto é, sobressai aqui a noção do espaço como elemento de e numa rede. Através do seu relato de viagem, o narrador demonstra-se empenhado em fazer o leitor compreender a importância do espaço na manifestação da história da humanidade e outras espécies, sem fazer dele um mero receptáculo inerte de acontecimentos (Hui 2013, 277)¹²⁸.

Julgamos ser vantajoso completar o que se referiu até aqui com alguns dados colhidos de um ensaio de Andrew Piper (2010) no que respeita à constituição da ideia moderna de espaço, e assim perfilar *Die Ringe des Saturn* num diálogo com a mesma. O referido autor procura compreender os moldes em que ocorreu a alteração na percepção do espaço na viragem do século XVIII para o XIX. Segundo Piper, um dos factores a ter em conta é o aparecimento da Geologia no seio da História Natural, que em muito contribuiu para o desenvolvimento de uma cartografia do território diametralmente oposta à que fora concebida no tempo das descobertas marítimas¹²⁹. O espaço começa a ser observado de um ponto cimeiro e considerado como um terreno de camadas temporais; o que cedo coloca interrogações a respeito do modo de representar e tornar visível um espaço temporalmente marcado. O aparecimento do atlas histórico visava em certa medida colmatar a ausência de um mapa do espaço que pudesse ser simultaneamente um mapa do tempo (Piper 2010, 34). Também o mapa estratigráfico se

¹²⁸ Esta concepção pode ser já encontrada em Lefebvre (2012, 47): “Para a ‘experiência vivida’, o espaço não é nem uma simples ‘moldura’ (...) nem uma forma ou contentor quase indiferentes, destinados apenas a receber o que lá se coloca.”

¹²⁹ Como se esclarece no texto “the new world that was the object of this new nineteenth-century cartographic vision was significantly conceived as an underworld. The principles of mapping shifted away from the early-modern prioritization of a static, global vision to an increasingly serialized, stratified and relational one” (Piper 2010, 31).

tornou num dos exemplos visuais da temporalização da natureza e de uma espacialização do tempo, pois ao expor as camadas temporais fixas na terra sublinha a sua contiguidade espacial e descontinuidade temporal¹³⁰. Para recorrer às palavras de Piper,

Writing space in the nineteenth- century was thus marked by the simultaneous decomposition of the totalizing vision that had characterized early modern cartographic practice and by various attempts to reconstruct the contextuality and relationality of space at the same time. The atlas became a key bibliographic solution to this Romantic desire for the synthesis of the fragmentary and the systematic in a single book. (...) the desire for overview and detail. (Piper 2010, 40)

Como veremos de seguida, o narrador sealdiano está empenhado em compreender o que significa a observação do detalhe, a visão fragmentária e a de conjunto. Com efeito, desde os primeiros momentos da narrativa, o viajante sealdiano desvela várias formas de decifrar o espaço enquanto locus temporal. A este respeito é dado um especial relevo à visão pré- Iluminista e cosmológica da história proposta pelo médico inglês do século XVII Sir Thomas Browne. Para Browne sobre a existência humana, a natureza e os seus elementos materiais paira uma sombra saturnina, “Auf jeder neuen Form liegt schon der Schatten der Zerstörung“ (Sebald 2012, 35)¹³¹; mas, ao mesmo tempo, “die eigene Wissenschaft vom Verschwinden in der Obskurität ist für Browne untrennbar verbunden mit dem Glauben an dem Tag der Auferstehung.“ (Sebald 2012, 36)¹³². Ou seja, as vidas humana e natural estão submetidas a um ciclo de ascensão e declínio inevitável; as construções humanas são como pedaços de gelo prestes a derreter (Sebald 2012, 36). De acordo com o médico inglês, o desaparecimento a que tudo está votado traz o signo do enigma da existência humana. No entanto, a consciência do mistério não

¹³⁰ “Such rock masses, which had formerly seemed contiguous were now distinctly differentiated from one another as time assumed a spatial dimension.”(Piper 2010, 35).

¹³¹ Tradução portuguesa em Sebald 2013, 27.

¹³² Tradução portuguesa em Sebald 2013, 27-28.

paralisa Thomas Browne, antes pelo contrário incita-o a procurar um ponto de visão alternativo a partir do qual possa melhor entender o mundo que habita:

Die Unsichtbarkeit und Unfaßbarkeit dessen, was uns bewegt, das ist auch für Thomas Browne, der unsere Welt nur als Schattenbild einer anderen ansah, ein letzten Endes unauslotbares Rätsel gewesen. In einem fort hat er darum denkend und schreibend versucht, das irdische Dasein, die ihm nächsten Dinge ebenso wie die Sphären des Universums vom Standpunkt eines Außenseiters, ja man könnte sagen, mit dem Auge des Schöpfers zu betrachten. (Sebald 2012, 29)¹³³

Segundo o narrador, Thomas Browne procura transferir o seu olhar para uma perspectiva celeste de um criador divino e a partir daí compreender o que sucede na terra; isto é conseguido no acto da escrita, pois “um (...) Erhabenheit zu erreichen, gab es für ihn nur das einzige Mittel eines gefährvollen Höhenfluges der Sprache” (Sebald 2012, 30)¹³⁴. Para além disso, o narrador parece estar empenhado em sublinhar a vertente mística do pensamento browneiano ao referir uma obra publicada em 1658 com o título de *Hydriotaphia*, na qual Browne se reporta à descoberta de urnas romanas em Norfolk, vestígios de uma vida anterior que camadas de terra protegeram, e que Browne encara como objectos que apontam para a transcendência:

Dergleichen von der Strömung der Zeit verschonte Dinge werden in der Anschauung Brownes zu Sinnbildern der in der Schrift verheißenen Unzerstörbarkeit der menschlichen Seele, an der der Leibarzt, so befestigt er sich weiß in seinem christlichen Glauben, insgeheim vielleicht zweifelt. Und weil der schwerste Stein der Melancholie die Angst vor dem aussichtslosen Ende unserer Natur, sucht Browne unter dem, was der Vernichtung entging, nach den Spuren der geheimnisvollen Fähigkeit zur Transmigration, die er an den Raupen und Faltern so oft studiert hat. Das purpurfarbene Fetzen Seide aus der Urne des Patroklos, von dem er berichtet, was also bedeutet es wohl? (Sebald 2012, 38-39)¹³⁵

Nesta sumária apresentação do legado de Sir Thomas Browne parece-nos relevante realçar que o narrador valoriza sobremaneira a componente imaginativa que o trabalho de Browne comporta, isto é, a tentativa de ver para lá daquilo que lhe é dado

¹³³ Tradução portuguesa em Sebald 2013, 24.

¹³⁴ Tradução portuguesa em Sebald 2013, 24.

¹³⁵ Tradução portuguesa em Sebald 2013, 30.

observar. Contudo, não é propriamente o ponto de visão do criador (divino) que o narrador pretende recuperar para a sua exploração da história e da memória através do espaço. A este propósito, o narrador traz à colação a memória de uma viagem de avião que realizou entre Amesterdão e Norwich para expor a ideia de que, apesar de pela primeira vez na história o homem ter conseguido criar os meios técnicos que lhe permitem observar o universo do sempre almejado lugar cimeiro, tal não se traduziu necessariamente na satisfação do desejo de um conhecimento mais profundo dos seres humanos:

Ich sah den Schatten unseres Flugzeugs drunten eilends dahinlaufen über Hecken und Zäune, Pappelreihen und Kanälen. (...) Nirgends aber sah man auch nur einen einzigen Menschen. (...) es ist immer, als gäbe es keine Menschen, als gäbe es nur das, was sie geschaffen haben und worin sie sich verbergen.(...) Und doch sind sie überall anwesend auf dem Antlitz der Erde (...) und sind in zunehmendem Maße eingespannt in Netzwerke von einer das Vorstellungsvermögen eines jeden einzelnen bei weitem übersteigenden Kompliziertheit, sei es so wie einst in den Diamantenminen Südafrikas zwischen Tausenden von Seilzügen und Winden, sei es wie heute in den Bürohallen der Börsen und Agenturen in den Strom der unablässig um den Erdball flutenden Information. Wenn wir uns aus solcher Höhe betrachten, ist es entsetzlich, wie wenig wir wissen über uns selbst, über unseren Zweck und unser Ende. (Sebald 2012, 112-114)¹³⁶

Parece estar aqui em causa o facto de esta visão panorâmica oferecida pelo transporte aéreo reduzir a terra a um mapa incapaz de dar conta da complexidade das relações humanas e da sua história (Moser 2013, 43). Moser recupera os termos percurso (*parcours*) e mapa (*carte*) de Michel de Certeau, para argumentar que a visão panorâmica “ossifies the peripatetic *parcours* into a rigid *carte* and transforms the spectator into a surveyor who strives to subdue nature instead of using it as a source of regeneration” (Moser 2013, 43- 44). A partir daqui depreendemos que o narrador seabaldiano procura uma alternativa a esta modalidade de observar o espaço, pois a imagem extraída do mapa não lha fornece completamente. De modo a clarificar o que estamos a sugerir, atentemos na narração da visita ao castelo de Somerleyton, no

¹³⁶ Tradução portuguesa em Sebald 2013, 86-87.

capítulo II, e vejamos a forma como o narrador opera a sua leitura do espaço e nele descobre a pertença a uma rede, *i.e.* a presença de estratos de outras épocas e locais:

Tatsächlich weiß man, wenn man durch die für Besucher geöffneten Räume von Somerleyton geht, (...) ob man sich auf einem Landsitz in Suffolk befindet oder an einem sehr weit abgelegenen, quasi extraterritorialen Ort, an der Küste des Nordmeers oder im Herzen des schwarzen Kontinents. Auch in welchem Jahrzehnt oder Jahrhundert man ist, läßt sich nicht ohne weiteres sagen, denn viele Zeiten haben sich hier überlagert und bestehen nebeneinanderfort. (Sebald 2012, 49)¹³⁷

Neste episódio fica-se a saber que Somerleyton, um domínio senhorial que remontava à Idade Média, foi adquirido no século XIX por Sir Morton Peto que o reestrutura completamente, fazendo apanágio do seu enriquecimento e ascensão social. Para o narrador esta visita é uma oportunidade de mostrar como um edifício aparentemente apenas ligado à história pessoal dos seus proprietários, se insere de facto num quadro histórico mais amplo, nomeadamente o da industrialização oitocentista. Como se relata:

“Darüber hinaus hatte er [Sir Morton Peto] es durch Finanzbeteiligungen bei der Ausweitung des Eisenbahnwesens in Kanada, Australien, Afrika, Argentinien, Rußland und Norwegen in kürzester Frist zu einem wahrhaft riesigen Vermögen gebracht, so daß er nun auf dem Punkt stand, wo er seinen Aufstieg in die obersten Gesellschaftsklassen krönen mußte durch die Einrichtung einer an Komfort und Extravaganz alles bisher Dagewesene in den Schatten stellenden Residenz auf dem Land“. (Sebald 2012, 45)¹³⁸

Ora para descortinar esta rede de relações e superar a perspectiva oferecida pelo “rígido mapa”, que atrás referimos, o narrador trilha um percurso que se reveste de uma natureza anti-turística¹³⁹, uma vez que o narrador se desvia dos caminhos tradicionais. A alternativa que propõe aproxima-o da imagem de um salteador, como se refere no texto “wer dennoch an der Bahnstation eintrifft wie ich, der muß, wenn er nicht zunächst die halbe Domäne umrunden will, gleich einem Strauchdieb über die Mauer klettern und sich durch das Dickicht kämpfen, ehe er den Park erreicht.“ (Sebald 2012,

¹³⁷ Tradução portuguesa em Sebald 2013, 38-39.

¹³⁸ Tradução portuguesa em Sebald 2013, 36.

¹³⁹ Ver, por exemplo, J.J. Long 2013.

44)¹⁴⁰. São estes desvios que levam o narrador a conceber o espaço como um todo orgânico que engloba os seus habitantes, pois são estes que o ajudam a decifrar aquilo que está presente, mas que o próprio território já não deixa ver. O percurso menos ortodoxo leva o narrador, neste segundo capítulo, ao encontro do jardineiro de Somerleyton, o qual lhe conta como muitos dos bombardeiros que destruíram as cidades alemãs durante a II Guerra Mundial descolavam daquela zona.¹⁴¹ Ao estabelecer esta simbiose entre o percurso alternativo e o encontro com o jardineiro que transmite as suas memórias, o narrador abre um ponto remoto do Suffolk a uma história complexa e traumática. Somerleyton adquire assim um carácter “espectral”, para utilizar a expressão que John Wylie (2007) apropria do léxico derridiano¹⁴². Segundo o mesmo autor o percurso ziguezagueante do narrador, deslocaliza e realocaliza o passado, fazendo com que “memories *take place- take hold of it, wrench and twist as it were, such that apparitions shimmer in the air before a stricken observer*” (Wylie 2007, 176).

3.2.1. Mediação do espaço limítrofe: paisagens de sonho

No ponto anterior procurámos mostrar como em *Die Ringe des Saturn* o narrador apresenta o espaço que percorre como uma rede intrincada de várias temporalidades, momentos históricos e outros locais. No entanto, ficou ainda por esclarecer o impacto psicológico que os locais visitados exercem no narrador e como este medeia esse impacto. De facto, este processo, que se aproxima da noção de

¹⁴⁰ Tradução portuguesa em Sebald 2013, 35.

¹⁴¹ Pode ler-se este passo em Sebald 2012, 51- 55.

¹⁴² O espectro é um *revenant*. “The spectre is visible, it appears, but there is something disappeared, departed in the apparition itself as a reappearance of the departed” (Wylie 2007, 172). Wylie procura mostrar como Sebald mais do que ver na espectralidade uma “assombração” do passado, constitui-a como uma forma de desestabilizar o espaço e o sujeito como elementos que se formam num aparecimento e desaparecimento simultâneos. Ver também Tigg 2009.

psicogeografia popularizada por Guy Débord¹⁴³, traduz-se na criação do que poderíamos designar paisagens de sonho ou *Traumlandschaften*. Esta ideia é aliás avançada por Jo Catling (2005), que qualifica de paradoxal esta forma de evocar a memória dos espaços percorridos, ou seja, “the most vividly evoked landscapes often seem to occur in dreams or imagination, or recollections of representations, rather than as descriptions of the actual place the narrator happens to be at a given time” (Catling 2005, 29). Este paradoxo resulta do contraste que se cria entre a elaboração de um relato de viagem cuja base são locais efectivamente reais (as fotografias contribuem para este efeito de realidade), e a apresentação desses locais na forma de recordações em sonho. Esta situação é exacerbada por momentos de auto-reflexividade nos quais o narrador lança a dúvida quanto à própria veracidade do relato. Como refere o narrador:

Immer wenn aufgrund irgendeiner im Seelenleben vor sich gegangenen Verschiebung ein solches Bruchstück in einem auftaucht, dann glaubt man, man könne sich erinnern. Aber in Wirklichkeit erinnert man sich natürlich nicht. Zu viele Bauwerke sind eingestürzt, zu viel Schutt ist aufgehäuft überwindlich sind Ablagerungen und Moränen. (Sebald 2012, 211)¹⁴⁴

Este paradoxo chama a nossa atenção não só para a precariedade da memória e do acto narrativo que dela depende, mas acima de tudo para a opacidade do espaço à leitura. Ao mesmo tempo faz-se ressaltar o carácter transfigurador da memória e da escrita e as novas revelações que esta pode trazer acerca desse espaço percorrido apresentando-o pela lente do sonho. As paisagens de sonho afiguram-se-nos assim como o ensaiar de uma mediação dos vestígios da destruição, *Spüren der Zerstörung*, que, como vimos, existem num estado híbrido de visibilidade e invisibilidade. A visita ao panorama de Waterloo é um caso a ter em conta. No panorama pode-se contemplar uma pintura

¹⁴³ “Debord’s oft-repeated ‘definition’ of psychogeography describes ‘The study of the specific effects of the geographical environment, consciously organised or not, on the emotions and behaviour of individuals.’ And in broad terms, psychogeography is, as the name suggests, the point at which psychology and geography collide, a means of exploring the behavioural impact of urban place.” (Coverley 2006, 10).

¹⁴⁴ Tradução portuguesa em Sebald 2013, 158.

histórica onde está representada a batalha de Waterloo, ficando-se com a sensação de se estar “am imaginären Mittelpunkt der Ereignisse“ (Sebald 2007, 151)¹⁴⁵. Contudo, para o narrador há algo de insatisfatório nesta representação, e só num estado onírico julga descortinar algo mais:

Wir, die Überlebenden, sehen alles von oben herunter, sehen alles zugleich und wissen dennoch nicht, wie es war. (...) In der Nacht der Schlacht muß hier ein vielstimmiges Röcheln und Stöhnen zu hören gewesen sein. Jetzt ist da nicht mehr als braune Erde. (...) Erst als ich die Augen schloß, sah ich, (...) eine Kanonenkugel, die auf schräger Bahn eine Reihe von Pappeln durchquerte, daß die grünen Zweige zerfetzt durch die Luft flogen. Und dann sah ich noch Fabrizio, den jungen Helden Stendahls, blaß und mit glühenden Augen in der Schlacht herumirren und einen vom Pferd gestürzten Obristen, wie er sich gerade wieder aufrafft und zu seinem Sergeanten sagt: Ich spüre nichts als nur die alte Wunde in meiner rechten Hand. (Sebald 2012, 152-153)¹⁴⁶

Este excerto corresponde à reconstrução imaginativa e onírica da batalha de Waterloo pelo narrador. No momento em que fecha os olhos o narrador perscruta o detalhe e o movimento de uma bomba estilhaçando ramos, algo que o panorama devido à sua perspectiva totalizadora e estática não revela. Como refere Moser (2013), o narrador encontra nesta perspectiva oblíqua traçada pela bomba uma imagem mais clara da batalha. Porém, o narrador está empenhado em mostrar que esta sua perspectiva marginal não é menos imaginária do que a do panorama que o coloca no “no centro dos acontecimentos”. De facto, como bem nota Moser “The vision of the cannonball is immediately followed by a second vision equally fugitive- the vision of Fabrizio, the protagonist of Stendhal’s novel *La chartreuse de Parme* “in der Schlachtherumirren[d].” (Moser 2013, 50). A introdução de uma obra de ficção neste ponto vem exacerbar a desconfiança perante a possibilidade de uma apresentação factual e não distorcida do passado¹⁴⁷. Por esse motivo, o narrador procura investigar o passado através de uma imaginação que se move nos limites em diagonal (*schräger Bahn*), e para além disso, a

¹⁴⁵ Tradução portuguesa em Sebald 2013, 151.

¹⁴⁶ Tradução portuguesa em Sebald 2013, 114-115.

¹⁴⁷ Especialmente se tivermos presente o romance de Stendhal e a participação “fingida” de Fabrizio no campo de batalha. Sobre o intertexto de Stendhal em Sebald ver Öhlschläger 2007.

adoção desta perspectiva implica interrogar “o que poderá ter sido”, trata-se de uma busca daquilo que não deixou marcas no território como o desabafo do sofrimento “Ich spüre nichts als nur die alte Wunde in meiner rechten Hand.” (Sebald 2012, 153)¹⁴⁸.

No capítulo VII o leitor é transportado para a zona costeira de Dunwich, que o narrador percorre com o intuito de visitar o escritor e tradutor Michael Hamburger, seu amigo¹⁴⁹. Neste local o impacto da actividade humana e a acção da natureza combinam-se na criação de uma paisagem em desagregação. Trata-se de um local sujeito à erosão dos solos, fenómeno agravado por uma deflorestação centenária. Para o narrador isto é um sinal de que o espaço é “um arquivo mnemónico” tão instável como a memória humana. O espaço aparece aqui como sinal da destruição ou, se quisermos, um locus de registo e destruição em simultâneo. O viajante ao tentar preencher o seu vazio interior (Sebald 2012, 11) foi confrontado com um vazio ainda maior, aquilo a que já nos referimos como a presença da destruição. Por esse motivo recorre à elaboração de um discurso de rememoração como estratégia para percorrer esse espaço vazio. Como temos vindo a tentar argumentar, o narrador está consciente de que o seu discurso é um movimento de instável equilíbrio, isto é, adquire as características de uma *Gratwanderung* (Catling 2005) que nos transporta para zonas fronteiriças, como as paisagens de sonho. Mas, voltemos de novo a nossa atenção para Dunwich e para o que a respectiva paisagem de sonho criada pelo narrador nos transmite. O facto de o narrador se perder na charneca de Dunwich é sintomático da impotência da natureza em guiar o homem. Com efeito, a natureza é personificada com as características de alguém mentalmente perturbado e que por isso tem um efeito desorientador no narrador:

In die unablässig in meinem Kopf sich drehenden Gedanken verloren und wie betäubt von den wahnsinnigen Blüten, wanderte ich (...) bis ich zu meinem Erstaunen, um

¹⁴⁸ Tradução portuguesa em Sebald 2013, 115.

¹⁴⁹ Episódio analisado no 1.2. desta tese.

nicht zu sagen Entsetzen, mich wiederfand vor demselben verwilderten Wäldchen, aus dem ich vor etwa einer Stunde (...) hervorgetreten war. (Sebald 2007, 204)¹⁵⁰

Ao reviver esta experiência em sonhos¹⁵¹ o narrador é confrontado com imagens de um labirinto (que evoca Somerleyton) e de uma paisagem a ruir e vacilar. No sonho a saída do labirinto é impossível, já que parece implicar a obtenção de uma resposta que só uma natureza intacta poderia facultar. O facto de as placas aparecerem em branco contribui para a criação de um sentimento de desorientação. A natureza aparece aqui como um labirinto indecifrável, assim, qualquer esperança que se coloque nela como guia sairá forçosamente gorada. Com efeito, este episódio mostra como o narrador habita uma intrincada rede de enganos, à qual nem as suas experiências, nem a respectiva memória escapam. Isto é corroborado pela afirmação de que estava grato por “[sich] in dem stillen Garten ausruhen zu können von den Irrgängen auf der Heide, die mir [ihm] jetzt, da ich [er] von ihnen erzählte, unwillkürlich den Charakter des bloß Erfundenen anzunehmen schienen.“ (Sebald 2012, 216)¹⁵². O intertexto hölderliniano que se insere na recapitulação onírica deste episódio não é despiciendo, pois vem corroborar a ligação entre a experiência do espaço com um cruzar de fronteiras entre o factual e o imaginário.

Atente-se ao seguinte excerto:

Jenseits des Labyrinths zogen die Schatten über den Rauch der Heide, und dann traten nacheinander die Sterne hervor aus der Tiefe des Luftraums. *Night, the astonishing, the stranger to all that is human, over the mountain-tops mournful and gleaming draws on.* Es war, als befände ich mich am obersten Punkt der Erde (...). Und Ich sah, daß von der Küste nach Süden hinunter ganze Landesteile abgebrochen und in den Wellen versunken waren. (Sebald 2012, 206- 7)¹⁵³

Neste sentido Jo Catling (2008) afirma que a paisagem de sonho pode ser enganadora, pois a citação inglesa é na verdade uma tradução de versos da elegia *Brod und Wein* de

¹⁵⁰ Tradução portuguesa em Sebald 2013, 153.

¹⁵¹ Ver Sebald 2012, 205- 207.

¹⁵² Tradução portuguesa em Sebald 2013, 160.

¹⁵³ Tradução portuguesa em Sebald 2013, 155.

Hölderlin, que não são, “wie es auf den ersten Blick erscheint, als bildhafte Reminiszenz einer Mondnacht. Vielmehr fungiert dieses „Schattenbild unserer Erde“ als Inversion, so dass auch diese Worte quasi im Traum ins Englische übersetzt erscheinen und so die Unwirklichkeit des Ganzen unterstreichen.“ (Catling 2008, 40- 41). Em baixo reproduzimos os versos de Hölderlin¹⁵⁴:

Jetzt auch kommet ein Wehn und regt die Gipfel des Hains auf
Sieh! und das Schattenbild unserer Erde, der Mond
Kommet geheim nun auch; die Schwärmerische, die Nacht kommt,
Voll mit Sternen und wohl wenig bekümmert um uns,
Glänzt die Erstaunende dort, die Fremdling in unter den Menschen
Über Gebirgshöhn traurig und prächtig herauf. (Hölderlin 1. 13-18)

Não descartando a interpretação de Catling, parece-nos que o significado da introdução dos versos de Hölderlin não se esgota na ideia de que o narrador quer reforçar a dimensão ficcional do seu relato sem mais. *Brod und Wein* pode ser dividido em três tríades temáticas. Assim, na primeira tríade encontramos a descrição de uma cidade em sossego ao cair da noite, uma noite que se caracteriza por induzir estados de inspiração e perturbação (“frohlockender Wahnsinn,/ Wenn er in heiliger Nacht plötzlich die Sänger ergreift” [Hölderlin 3.11-12]). Neste estado de espírito o poeta exorta a que se procure um lugar onde cada um possa realizar as suas potencialidades:

So komm! Daß wir das Offene schauen,
Daß ein Eigenes wir suchen, so weit es auch ist.
Fest bleibt Eins; es sei um Mittag oder es gehe
Bis in der Mitternacht, immer besteht ein Maas,
Allen gemein, doch jeglichen auch ist eignes beschieden,
Dahin gehet und kommt jeder, wohin er es kann. (Hölderlin 3. 5-10)

Nas restantes partes do poema o poeta explica o porquê desta exortação. O presente em que vive parece estar privado do esplendor do passado, de um tempo em que os deuses guiavam e se preocupavam com os destinos humanos (esse tempo é identificado com a

¹⁵⁴ Para versão portuguesa ver a tradução de Paulo Quintela indicada na bibliografia.

Grécia Antiga). Esta percepção do vazio contemporâneo é acentuada pela repetição anafórica do advérbio “wo”/“onde”, em versos como estes “Delphi schlummert und wo tönnet das große Geschick?” (Hölderlin, 4.8), ou enunciada da seguinte forma: “Aber Freund wir kommen zu spät. Zwar leben die Götter,/ Aber über dem Haupt droben in anderer Welt.” (Hölderlin, 7. 1-2). Segundo o poeta “Traum von ihnen [Göttern] ist drauf das Leben” (Hölderlin, 7.7), por outras palavras é a memória desse passado e o desejo de o restituir que impele o poeta a tornar-se um herói com “Herzen an Kraft, wie sonst, ähnlich den Himmlischen sind” (Hölderlin 7. 10). O poeta assume-se assim como “des Weingotts heilige Priester” (Hölderlin 7.15), o que é bastante significativo se considerarmos os seguintes versos:

Brod ist der Erde Frucht, doch ists vom Lichte geseegnet,
Und vom donnernden Gott kommet die Freude des Weins.
Darum denken wir auch dabei der Himmlischen, die sonst
Da gewesen und die kehren in richtiger Zeit,
Darum singen sie auch mit Ernst die Sänger der Weingott
Und nicht eitel erdacht tönnet dem Alten das Lob. (Hölderlin, 8. 13-18).

De facto, o poeta faz confluír a figura de Diónisos com a de Cristo, que também caminhou entre a humanidade e a deixou, estabelecendo a eucaristia de “Brod und Wein” como elemento mnemónico da sua presença passada e promessa de um derradeiro retorno. Assim, o poeta que anteriormente se interrogava quanto à utilidade da sua existência (“Weiß ich nicht wozu Dichter in dürftiger Zeit“ [Hölderlin 7.14]), parece responder à sua própria pergunta com a adjudicação da missão de ser o elo entre uma presença passada e presença futura do divino. O poeta chama a si a função de abrir o seu presente vazio a outros tempos e espaços, ao que já se perdeu e ao que virá.

A breve citação de Sebald convoca pois este universo. No momento em que o narrador se encontra perdido no meio da charneca, rodeado por uma natureza a desabar e que não fornece orientação, ecoa o mundo vazio de *Brod und Wein*. À semelhança do

poeta também o narrador de Sebald questiona a sua actividade¹⁵⁵ e como dar conta do desaparecimento do mundo. Contudo, não persiste no narrador a euforia hölderliniana, nem a confiança na memória. A paisagem de sonho é a criação ficcional do narrador para chegar a um lugar outro, um lugar ainda por descobrir, mas desprovido da plenitude (a)enunciada em *Brod und Wein*.

Nesta linha de raciocínio o episódio de Orfordness é particularmente significativo, especialmente se atentarmos no facto de o narrador admitir que lá se tinha sentido em casa¹⁵⁶. Orfordness é uma língua de terra que serviu de base a treinamento e operações militares secretas durante as guerras do século XX, e sobre a qual circulam os mais variados boatos. Para o nosso caminhante Orfordness é um lugar que ao mesmo tempo nada pode contar (Sebald 2012, 276) e uma terra por descobrir/ *unentdecktes Land* (Sebald 2012, 279), ou seja, um local cujo poder revelador está em potência. De facto, este tipo de paisagem que encerra em si a contradição entre o espaço como registo de um passado (rico em respostas?) e como testemunho do desaparecimento (encapsulando também a possibilidade de um outro território) é o timbre do caminho percorrido pelo viajante de *Die Ringe des Saturn*. No fundo a peregrinação do narrador traduz-se no desejo pela (re)apresentação de um território outro. Noutras ocasiões esta paisagem pairava já na imaginação do narrador quando, por exemplo, numa parede coberta de rachas vê “die kalkweißen, wie die Haut eines abstrebendes Leibs von bläulichen Schlieren unterlaufen Wände glichen, so sagte ich mir, einer jener bewundernswerten Karten des höchstes Nordens, auf denen fast gar nichts verzeichnet ist.”(Sebald 2012, 249- 250)¹⁵⁷. O narrador almeja esse território, o que implica, como

¹⁵⁵ “Wochenlang zermartert man sich vergebens den Kopf, wüßte, wenn man danach befragt würde, nicht, ob man weiterschreibt aus Gewohnheit (...) oder aus Verwunderung über das Leben, aus Wahrheitsliebe, (...) oder Empörung, ebensowenig wie man zu sagen vermöchte, ob man durch das Schreiben klüger oder verrückter wird.“ (Sebald 2012, 216-217).

¹⁵⁶ “Dort, dachte ich, war ich einmal zu Hause“ (Sebald 2007, 283).

¹⁵⁷ Tradução portuguesa em Sebald 2013, 184.

temos tentado expor, a adopção de uma perspectiva marginal, uma perspectiva que cruza sonho, memória e amnésia, que projecta o espaço na sua relação com o passado e o futuro: “Je näher ich aber den Ruinen kam, desto mehr verflüchtigte sich die Vorstellung von einer geheimnisvollen Insel der Toten und wähnte ich mich unter den Überresten unserer eigenen, in einer zukünftige Katastrophe zugrundegangenen Zivilisation.“ (Sebald 2012, 282)¹⁵⁸.

3.3.Cinzas

A cinza, como vários leitores (Göbel 2011; Steinacker 2007a) de W.G. Sebald notaram, pode ser uma apta imagem para caracterizar a matéria e a cor que sobressaem na obra do escritor. Por um lado, a cinza, enquanto material resultante da combustão, remete-nos para a ideia de destruição, resquício e ruína, por outro lado, pela via do colorido sugere o desbotamento, a nebulosidade e a pátina. O título da obra *Die Ringe des Saturn* funciona desde logo como uma primeira insinuação deste universo melancólico e de um mundo cujas ruínas e erosão um narrador nos apresenta. Um panorama semelhante perfilar-se-á também se evocarmos a imagem sonhada do incêndio de Londres no desfecho de “Il Ritorno in Patria”, o último conto de *Schwindel*.

Gefühle:

Ist dies die letzte Stunde? Ein dumpfer, ungeheuer Schlag. Wie Wellen in der Luft. Das Pulverhaus fliegt auf. Wir fliehen auf das Wasser. Um uns der Widerschein, und vor dem tiefen Himmelsdunkel in einem Bogen hügelnd die ausgezackte Feuerwand bald eine Meile breit. Und andern Tags ein stiller Aschenregen- westwärts, bis über Windor Park hinaus. (Sebald 2005a, 287)

Para além disso, poderíamos igualmente, tal como Göbel (2011) faz a propósito de *Austerlitz*, mencionar as várias tonalidades de cinzento que se esbatem na narrativa

¹⁵⁸ Tradução portuguesa Sebald 2013, 206.

através de compostos como “gelbgrau”, “grauweiß”, “blaugrau”, “das Mattgrau”, “eisgraues Licht” que aparecem amiúde para caracterizar estações de comboio, edifícios e paisagens. De acordo com Göbel, “das Grau ist die Farbe des Übergangs und der endlichen Zeit. Im Buch wird dieses Grausehen auch physiologisch erklärt. Eine Erkrankung an der Makula beeinträchtigt vorübergehend Austerlitz‘ Sehvermögen, er sieht nur ‘graue Felder‘ bzw. ‘graue Zonen‘“ (Göbel 2011, 275).

Por si só e isoladamente estes compósitos e adjetivos poderiam à partida passar como aspectos insignificantes das narrativas de Sebald (úteis apenas na evocação de um ambiente sombrio), e a atribuição de um significado especial a esta cor poderia até ser entendida como um exercício de “sobre-interpretação”. No entanto, se recuperarmos alguns dos pontos-chave da teoria da cor tal como esta aparece no século XIX, talvez encontremos aqui alguns pontos de contacto com os textos de Sebald. No respeitante ao pensamento acerca do cinzento compete-nos salientar em primeiro lugar o seguinte:

In der noch zu schreibenden Geschichte des Grau besitzen Goethes und Philipp Otto Runge Farbenlehren, beide 1810 veröffentlicht, den Charakter von Basistexten. Bei ersterem stellt das Grau eine Art Quersumme aller Farben dar, die zusammengemischt ‚ihre spezifische Eigenschaften wechselseitig aufheben‘. Ebenso bei Runge. (...) Das Grau, das für Runge durch ‚absolute Allgemeinheit gekennzeichnet ist und das er auch ‚völlig gleichgültig‘ nennt, bezeichnet demnach sowohl das ‚Resultat einer Entdifferenzierung und Auflösung. (Steinacker 2007b, 120-121)

A este propósito devemos igualmente uma menção a Didi-Huberman (2014), o qual num breve estudo sobre a grisalha chega à conclusão de que este género da pintura, normalmente associado à criação da ilusão óptica de volume e colorido estatuários em representações pictóricas, encerra também em si uma outra história, a saber uma história das ideias da temporalidade. Mencionamos este aspecto do pensamento de Didi-Huberman, pois identificamos na obra de Sebald uma continuação desta tradição de semiotização da cor, que vemos sustentada nalguns dos extractos das várias obras do escritor a que anteriormente aludimos. Segundo Didi-Huberman “uma coisa pintada em

grisalha está pintada de acordo com a ficção de uma cor passada, um modo de referir a descoloração mas também de dizer que o tempo passou por essa coisa como um sopro, como um vento que a esmaeceu” (Didi-Huberman 2014, 242). Em *RS* encontramos uma declinação desta “ficção da cor“ plasmada na forma como o narrador nos apresenta e constroi a paisagem do Suffolk; repare-se no seguinte passo ilustrativo desta tendência que perpassa a narrativa na sua generalidade:

dass einst in der Landschaft eine jede Windmühle gewesen ist wie ein Glanzlicht in einem gemalten Auge. Als diese Glanzlichter verblaßten, verblaßte mit ihnen gewissermaßen die gesamte Umgegend. Manchmal meine ich, wenn ich hinschäue, es sei alles schon tot. (Sebald 2012, 43).

Por exemplo, para Lucrécio a descoloração estava a meio caminho entre a visibilidade e a invisibilidade, e para Paul Klee, que cunha o termo “ponto cinzento”, este era o “ponto fatídico entre o que muda e o que morre” (Didi-Huberman 2014, 242- 243). Para Didi-Huberman a grisalha é “matéria agitada pelo vento do tempo. (...) cada época apresenta as suas próprias configurações simbólicas para recriar, de modo sempre diferente, esse *vento do tempo na matéria*” (Didi-Huberman 2014, 244)¹⁵⁹. Segundo este filósofo o “vento da matéria” assemelha-se à latência, isto é, ao elemento que serviria de base para a constituição da memória, uma espécie de processo conexo ao que aparece esquissado na obra de Aby Warburg através da noção de sobre-vida das imagens.

Será no conto acerca de Max Ferber em *Die Ausgewanderten* que a cinza enquanto cor e matéria surge explicitamente como motivo através do qual se pensam os mecanismos de representação das memórias dolorosas de Ferber, criando uma espécie de “grisalha da revelação fantasmagórica”. Ferber é um pintor judeu que vive em Manchester e que procura a todo o custo suprimir as recordações da sua fuga da

¹⁵⁹ Didi-Huberman (2014) identifica e distingue vários tipos de grisalha: a grisalha alegórica, a grisalha sobrenatural, a grisalha antiquária, a grisalha virtuosa, a grisalha sublime, a grisalha demoníaca e a grisalha moderna.

Alemanha em 1939, quando tinha 15 anos, bem como evita pensar na família que perdeu na Alemanha Nacional- Socialista. Ao longo das suas conversas com o narrador desta história, Max Ferber relaciona esta sua tendência para o recalçamento do passado com o cultivo da imobilidade e com a valorização do pó como princípio de vida¹⁶⁰. De facto, o atelier onde o pintor trabalha e vive é essencialmente caracterizado pela cor cinzenta adensada pelo pó que cobre todo o espaço. Para além disso, Ferber desenvolve uma peculiar técnica de desenho a carvão, que consiste numa sucessão de traçado na tela alternando entre inscrição e apagamento, criando assim um efeito de esfumada sujidade na folha e espalhando pó por todo o atelier (Sebald 2015, 236-237). Através desta técnica Ferber pretendia de certo modo figurar aquilo que estaria latente nos seus modelos, nas suas próprias palavras, procurava “unbegreiflichen Gesichtszüge und Augen seines von diesem Arbeitsprozeß oft nicht wenig in Mitleidenschaft gezogenen Gegenübers herauszugeben” (Sebald 2015, 237)¹⁶¹. No mundo de Ferber o colorido cinzento tem pois um carácter revelatório e fantasmagórico, já que traz para o campo do visível e da materialização os elementos que julga ocultos; no entanto, convém notar que se trata de uma visibilidade criada na tensão entre a sua inscrição e o seu apagamento, portanto como algo que oscila entre a aparição e o desaparecimento. Como sugerimos inicialmente é também este o estatuto que a personagem confere ao seu passado na Alemanha e ao triste destino dos seus pais; de facto, Ferber conserva um diário com as memórias de sua mãe (escrito algum tempo antes da sua deportação) esquecido no meio do pó, imprimindo assim à época a que se reporta um estado de latência, algo que espera a recuperação ou revelação. Transcrevemos de seguida um excerto que é bem elucidativo das ideias de Ferber que acabámos de expor:

¹⁶⁰ Ao contrário do que sucede com Jacques Austerlitz, Max Ferber faz um esforço propositado para enterrar as suas memórias da infância em Munique nos anos 1930.

¹⁶¹ Tradução portuguesa em Sebald 2013a, 140.

Ferber bemerkte selbst einmal, indem er den Graphitschimmer auf dem Rücken seiner Hände studierte, (...) erinnere ihn die Verdunkelung seiner Haut an eine Zeitungsnotiz, die ihn unlängst untergekommen sei, über die bei Berufsfotografen nicht unüblichen Symptomen der Silbervergiftung. Im Archiv der Britischen Medizinischen Gesellschaft werde beispielsweise (...) die Beschreibung eines extremen Falls einer solchen Vergiftung aufbewahrt, derzufolge es (...) in Manchester einen Fotolaboranten gegeben haben soll, dessen Körper im Verlauf seiner langjährigen Berufspraxis derart viel Silber assimiliert hatte, daß er zu einer Art photographischer Platte geworden war, was sich (...) daran zeigte, daß das Gesicht und die Hände dieses Laboranten beim starkem Lichteinfall blau anliefen, sich also sozusagen entwickelten. (Sebald 2015, 240-241)¹⁶²

Neste excerto em que Ferber compara a imagem do seu corpo coberto de pó de grafite com a de alguém envenenado pela prata, temos a sugestão de que o seu labor se lhe afigura como algo simultaneamente revelador e tóxico. Caberá portanto ao narrador transmitir a história da sua família enquanto vítima do Nazismo e encontrar-lhe a tonalidade ou timbre. Este é um dos pontos em que a ética cruza a obra sebaldiana de forma particularmente acutilante, e que a cor cinzenta se alarga ainda mais no seu âmbito de componentes; quer-se com isto dizer que nesta narrativa o cinzento, ao extrapolar a dimensão de sinalização da pátina (e distância temporal), coloca a mediação das memórias de outrem como uma questão de possibilidades e limites da aproximação ao passado e da sua apropriação.

A conotação da cor cinzenta com o domínio da ética é um dos legados mais duradouros das reflexões de Primo Levi, o qual nos seus escritos enquanto sobrevivente de Auschwitz cunha o termo zona cinzenta para falar da vida nos campos como uma discrepância entre a experiência do horror e os factos conhecidos em detalhe acerca desses acontecimentos. Segundo Agamben em *Remnants of Auschwitz*:

The unprecedented discovery made by Levi at Auschwitz concerns an area that is independent of every establishment of responsibility, an area in which Levi succeeded in isolating something like a new ethical element. Levi calls it a 'gray zone'. It is the zone in which the 'long chain of conjunction between victim and executioner' comes loose, where the oppressed becomes oppressor and the executioner in turn appears as victim. A gray, incessant alchemy in which good and evil and, along with them, all the metals of traditional ethics reach their point of fusion. (Agamben 2002, 21)

¹⁶² Tradução portuguesa em Sebald 2013a, 142.

Na primeira parte da referida obra, Agamben (2002) procura mostrar que a responsabilidade não é uma categoria da ética, mas sim do campo jurídico, recorrendo para isso à etimologia latina da palavra, *spondeo*, a qual descreve uma pessoa que, juridicamente, se assume como garantia de uma outra pessoa. Segundo o filósofo é este o motivo pelo qual esta categoria não serve para compreender o Holocausto, o que leva Primo Levi a afirmar que a zona cinzenta é uma zona de irresponsabilidade, cuja localização ética se encontra antes de qualquer divisão maniqueísta:

this infamous zone of irresponsibility is our First Circle, from which no confession of responsibility will remove us and in which what is spelled out, minute by minute, is the lesson of the ‘terrifying, unsayable and unimaginable banality of evil’. (Agamben 2002, 21)

Assim, a relação dos prisioneiros (vítimas) entre si e com os perpetradores caracteriza-se pela exclusão da ética, o que resulta na situação que enforma o aparecimento do *Sonderkommando* e do *Muselmann*¹⁶³ como epítomes da subjectividade concentracionária, este último é na verdade um estado de dessubjectificação¹⁶⁴. Embora o cinzento sinalize o afastamento da ética (ou disso se tenha tornado símbolo), simultaneamente posiciona-a na dianteira da discussão em torno do Holocausto, poderíamos por isso considerar que Primo Levi transforma a cor num agente para se pensar a existência dos campos de concentração na sua dimensão aporética. Com Levi o cinzento tornou-se na cor da ambivalência e da dificuldade de se imaginar o que ocorreu nos campos de concentração, e conseqüentemente é também imagem do paradoxo do testemunho vindo dos campos. Retornamos aqui a uma das questões que impulsionou

¹⁶³ “‘They, the Muselmänner, the drowned are the complete witnesses’: *the human being is the inhuman; the one whose humanity is completely destroyed is the one who is truly human*. The paradox here is that if the only one bearing witness to the human is the one whose humanity has been wholly destroyed, this means that the identity between human and inhuman is never perfect and that it is not truly possible to destroy the human, that something always *remains*. *The witness is this remnant*.” (Agamben 2002, 133-134)

¹⁶⁴ A propósito dos processos de dessubjectivação a que as vítimas são acometidas no campo, Dylan Trigg (2009) refere como exemplo paradigmático o sobrevivente que ao voltar aos campos de concentração anos depois da sua libertação experimenta uma dissociação e sentimento de irrealidade perante a sua própria existência, entrando numa espécie de contradição fenomenológica.

esta tese, nomeadamente a de equacionar a obra de Sebald enquanto texto de pós-memória do Holocausto, portanto enquanto um conjunto de narrativas que se assumem como ponto de contacto com experiências traumáticas tidas como incomunicáveis. Perante esta vocação da obra para dar a conhecer histórias de sofrimento, a cor cinza surge nos textos de Sebald como uma forma plástica de “mostração” dos pontos de cruzamento entre o visível (que nem sempre é dizível) e o invisível (que nem sempre é indizível). Neste colorido o texto sealdiano capta o acto testemunhal nas suas contradições em que memória e esquecimento confluem sem procurar, contudo, a sua resolução. A omnipresença da cinza é pois marca da irresolubilidade, da ruína, do resto e do resíduo que oscilam como duplas potências do esquecimento e do testemunho. Como Aleida Assmann (1996; 2010,209-217) acutilantemente refere “trace” e “trash”, palavras às quais poderíamos acrescentar “ash”, divergem apenas numa mínima inflexão sonora.

Conclusão

Num ensaio intitulado “On Traumatic Knowledge and Literary Studies”, Geoffrey Hartman (1995) transforma um conhecido poema de Samuel Coleridge, “The Rime of the Ancient Mariner” (1834), num exemplo de “narrativa de trauma”. Desta célebre analogia de Hartman (1995) destaca-se a ideia de que o sujeito traumatizado é aquele que, sobrevivendo, sofrerá de uma compulsão narrativa, ou por outras palavras, será constantemente impelido a contar a história das experiências que não deixam de o assombrar. Esta poderia ser uma apta imagem para descrever alguns aspectos das duas obras de W.G. Sebald a que dedicámos especial atenção nesta tese. De facto, o estilo

periscópico de *Austerlitz* e os excursos de *Die Ringe des Saturn* dão conta de uma vontade inclusiva de várias vozes vindas do passado, que transforma as narrativas sebaldianas num aglutinar de diversas histórias que narradores e personagens urdem numa rede de afinidades electivas.

Tendo em conta esta especificidade da obra do escritor alemão procurámos explorar as várias componentes em que nela se desdobra a representação de passados traumáticos, descortinando neste aspecto o cultivo de uma poética da ambivalência e do limiar. De facto, encontrámos nas manifestações da liminaridade um motivo unificador da obra de Sebald a vários níveis: é através deste que o papel dos narradores e da sua actividade mediadora de passados alheios surge problematizada, é também através desta figura que espaço e tempo se interlaçam para deixar transparecer ruínas e fragmentos que são ponto de entrada noutras topografias temporais, como sejam as paisagens de sonho. A hibridez genológica de *Die Ringe des Saturn* e *Austerlitz* poderá também ser inserida nesta poética de desestabilização de fronteiras; ao observarmos esta prática percebemos que se procura desconstruir a ideia de que existirá uma propriedade especial na ficção literária que a torna mais apta a retratar eventos históricos traumáticos, na medida em que lança mão de várias convenções genológicas, encenando-as, mas sem circunscrever os seus textos a nenhuma delas em exclusivo. Daqui sobressai “apenas” o ímpeto para a narração do passado. Contudo, convem ressaltar que é igualmente através da encenação autoreflexiva das convenções da ficção romanesca, da monografia histórica, do testemunho memorial ou da narrativa de viagem que na obra de Sebald o passado surge também como sujeito à manipulação vinda de vários quadrantes.

Bibliografia

Adler, H.G. 1958. "Ideas Toward a Sociology of the Concentration Camp". *The American Journal of Sociology* 63 (5): 513-522.

Adorno, Theodor. 1986. "What Does Coming to Terms with the Past Mean?". In *Bitburg in Moral and Political Perspective*, Geoffrey H. Harman ed., 114-129. Bloomington, In: Indiana University Press.

Agamben, Giorgio. 1998. *O poder soberano e a vida nua. Homo sacer*. Trad. António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença.

—. 2002. *Remnants of Auschwitz. The witness and the archive*. New York: Zone Books.

Arendt, Hannah. 1964. *Eichman in Jerusalem: a report on the banality of evil*. New York: The Viking Press.

Assmann, Aleida. 1996. "Texts, Traces, Trash: The Changing Media of Cultural Media". *Representations* 56: 123-134

—. 2008. "Canon and Archive". In *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*, ed. Astrid Erll and Ansgar Nünning, 97- 107. Berlin, New York: Walter de Gruyter.

—. 2010. *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Verlag C.H. Beck München.

Assmann, Jan. 2008. "Communicative and Cultural Memory". In *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*, ed. Astrid Erll and Ansgar Nünning, 109- 118. Berlin, New York: Walter de Gruyter.

Baer, Ulrich. 2002. *Spectral evidence: the photography of trauma*. Cambridge: MIT.

Barthes, Roland. 1984. "Écrire, verbe intransitif?". In *Le bruissement de la langue: essais critiques IV*, Roland Barthes, 21-31. Paris : Éditions du Seuil.

—. 1989. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70.

Bauman, Zygmunt. 2007. *Modernidade e Ambivalência*. Lisboa: Relógio D'Água.

Benjamin, Walter. 1992. "O Narrador: Reflexões sobre a obra de Nikolai Lesskov". Trad. Maria Amélia Cruz. In *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Walter Benjamin, 27-57. Lisboa: Relógio D'Água.

- Blaufuks, Daniel. 2010. *Terezín*. Göttingen: Steidl.
- . 2014. *Toda a memória do mundo, Parte Um/ All the memory of the world, Part One*. Lisboa : MNAC- Museu do Chiado e Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Browne, Sir Thomas. 2012. *Religio Medici and Hydriotaphia, or Urne-Buriall*. New York: New York Review Book.
- Bryson, Norman. 1990. *Looking at the overlooked: Four essays on Still life painting*. London: Reaktion Books.
- Brunet, François. 2009. *Photography and Literature*. London: Reaction Books.
- Buescu, Helena. 2010. “Migração e Humanidade: W.G. Sebald, *Os emigrantes*”. In *Direito e Literatura- Mundos em Diálogo*, org. Helena Buescu, Cláudia Trabuco e Sónia Ribeiro, 77-87. Lisboa: Almedina.
- Caruth, Cathy, ed. 1995. *Trauma. Explorations in memory*. Baltimore, London: Johns Hopkins University Press.
- . 1996. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press.
- Catling, Jo. 2005. “Gratwanderungen bis an den Rand der Natur: W.G. Sebalds Landscapes of Memory“. In *The Anatomist of Melancholy: Essays in Memory of W.G. Sebald*, ed. Rüdiger Görner, 19-50. München: iudicium.
- . 2008. “W.G. Sebald: ein ‘England-Deutscher‘? Identität-Topographie-Intertextualität“. In *W.G. Sebald Intertextualität und Topographie*, eds. Irene Heidelberger-Leonard and Mireille Tabah, 25-53. Münster: LIT Verlag.
- Coverley, Merlin. 2006. *Psychogeography*. Harpenden: Pocket Essentials.
- Craven, Peter. 1999. “W.G.Sebald: Anatomy of Faction“. *HEAT* first series, 13: 212-224. Artarmon: Giramondo.
- Crownshaw, Richard.2010. *The Afterlife of Holocaust Memory in Contemporary Literature and Culture*. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Cunningham, Valentine. 2007. “Why Ekphrasis“. *Classical Philology* 102 (1): 57-71.
- Denham, Scott, and Mark McCulloh, eds. 2003. *W.G. Sebald: Memory, History, Trauma*. Berlin and New York: Walter de Gruyter.
- Derrida, Jacques. 1995. “Archive Fever. A Freudian Impression“. *Diacritics* 25 (9): 9- 63.
- Didi-Huberman, Georges. 2015. *Falenas. Ensaio sobre a Aparição 2*. Trad. António Preto, Eduardo Brito, Mariana Pinto dos Santos, Rui Pires Cabral, Vanessa Brito. Lisboa: KKYM.

Duttlinger, Carolin. 2012. "Traumatic Photographs". In *W.G. Sebald: neue Wege der Forschung*, ed. Yahya Elaghe, Luca Liechti e Oliver Lubrich, 149-166. Darmstadt: WBG.

Erll, Astrid and Ansgar Nünning. 2006. "Concepts and Methods for the Study of Literature and/as Cultural Memory". In *Literature and Memory. Theoretical Paradigms, Genres and Functions*, eds. Ansgar Nünning, Marion Gymnich, Roy Sommer, 11-25. Tübingen: Francke Verlag.

Erll, Astrid. 2011. "Traumatic pasts, literary afterlives, and transcultural memory: new directions of literary and media memory studies." *Journal of Aesthetics and Culture* 3:1-5.

Eshel, Amir. 2003. "Against the Power of Time: The Poetics of Suspension in W.G. Sebald's *Austerlitz*". *New German Critique* 88: 71-96.

Felman, Shoshana, and Dori Laub, eds. 1992. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. London: Routledge.

Fischer, Gerhard, ed. 2009. *W.G. Sebald schreiben ex patria/ Expatriate Writing*. Amsterdam- New York: Rodopi.

Forster, Kurt W. 1999. Introduction to *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, by Aby Warburg, 1- 75. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and Humanities.

Freud, Sigmund. 1995. "Beyond the Pleasure Principle". In *The Freud Reader*, ed. Peter Gray, 594-626. London: Vintage.

Friedrichsmeyer, Sarah. 2007. "Sebalds Heringe und Seidenwürmer". In *Verschiebeparkplätze der Erinnerung. Zum Werk W.G. Sebalds*, eds. Sigurd Martin and Ingo Wintermeyer, 11-26. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Fritzsche, Peter. 2006. "W.G. Sebald's Twentieth-Century Histories". In *W.G. Sebald: history, memory, trauma*, ed. Scott Denham and Mark McCulloh, 291-299. Berlin, New York: Walter de Gruyter.

Fuchs, Anne, and J.J. Long, eds. 2007. *W.G. Sebald and the Writing of History*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Fuchs, Anne. 2012. "Für eine Ethik der Erinnerung". In *W.G. Sebald: Neue Wege der Forschung*, ed. Yahya Elaghe, Luca Liechti, Oliver Lubrich, 187- 209. Darmstadt: WBG.

Gnam, Andrea. 2007. "Fotographie und Film in W.G. Sebalds Erzählung *Ambros Adelwarth* und seinem Roman *Austerlitz*". In *Verschiebeparkplätze der Erinnerung*, ed. Sigurd Martin und Ingo Wintermeyer, 27-47. Würzburg: Königshausen & Neuman.

Göbel, Helmut. 2011. "Übergänge und »Todesnähe des Lebens« in W.G. Sebalds *Austerlitz*". In *Antropologien der Endlichkeit. Stationen einer Literarischen*

Denkfigur seit der Aufklärung. Für Hans Graubner zum 75. Geburtstag, ed. Friederike Felicitas Günther e Thorsten Hoffmann, 261- 278. Göttingen: Wallstein Verlag.

Görner, Rüdiger, ed. 2005. *The Anatomist of Melancholy. Essays in memory of W.G. Sebald*. München: Iudicium Verlag.

Hamburger, Michael. 1991. *String of Beginnings. Intermittent Memoirs 1924-1954*. London: Skoob Books Publishing.

Hart, Matthew, and Tania Lown- Hecht. 2002. "The Extraterritorial Poetics of W.G. Sebald". *Modern Fiction Studies* 58 (2): 214- 238.

Hartman, Geoffrey H. 1995. "On Traumatic Knowledge and Literary Studies". *New Literary History* 26 (3): 537- 563.

Hirsch, Marianne. 2002. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.

—. 2008. "The Generation of Post-memory". *Poetics Today*, 29 (1): 103- 128.

Hölderlin, Friedrich. 1980. "Brod und Wein." In *Poems and Fragments*, trad. Michael Hamburger, 242- 253. Cambridge: Cambridge University Press.

—. 1997. "O Pão e o Vinho". Trad. Paulo Quintela. In *Obras Completas de Paulo Quintela*, org. Ludwig Scheidl, et al, vol.2, 356-360. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Horstkotte, Silke. 2006. "Visual Memory and Ekphrasis in W.G. Sebald's *The Rings of Saturn*". *English Language Notes* 44 (2): 117- 129.

—. 2008. "Photo-Text Topographies: Photography and the Representation of Space in W.G. Sebald and Monika Maron". *Poetics Today* 29 (1): 49-78.

Hui, Barbara. 2013. "Mapping Historical Networks in *Die Ringe Des Saturn*." In *The Undiscover'd Country. W.G. Sebald and the Poetics of Travel*, ed. Markus Zisselsberger, 277-298. Rochester, New York: Camden House.

Hutchinson, Ben. 2009. *W.G. Sebald: Die dialektische Imagination*. Berlin: Walter de Gruyter.

Huyssen, Andreas. 2003. *Present Pasts. Urban Palimpsests and Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press.

Kaplan, E. Ann. 2005. *Trauma Culture. The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Burnswick, New Jersey, London: Rutgers University Press.

Kertész, Imre. 2001. "Who owns Auschwitz?", trans. John MacKay. *The Yale Journal of criticism*, 14 (1): 267-272.

LaCapra, Dominick. 2001. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore. London: The Johns Hopkins University Press.

Lefebvre, Henri. 2012. "A produção do espaço". In *(In)Seguranças no Espaço Urbano. Perspectivas Culturais*, org. Susana Araújo, Ana Raquel Fernandes, Sandra Bettencourt, 45-52. V.N. Famalicão: Edições Húmus.

Leys, Ruth. 2000. *Trauma: a genealogy*. Chicago: University of Chicago Press.

Long, J.J. 2003. "History, Narrative, and Photography in W.G. Sebald's *Die Ausgewanderten*". *The Modern Language Review*, 98 (1): 117-137.

—. 2007. *W.G. Sebald: Image, Archive, Modernity*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

—. 2009. "W.G. Sebald: The Ambulatory Narrative and the Poetics of Digression". In *W.G. Sebald schreiben ex pátria/ Expatriate Writing*, ed. Gerhard Fischer, 61-71. Amsterdam- New York: Rodopi.

Luckhurst, Roger. 2008. *The Trauma Question*. London and New York: Routledge.

Modlinger, Martin. 2012. "'Mein wahrer Arbeitsplatz': The Role of Theresienstadt in W.G. Sebald's *Austerlitz*". *German Life and Letters* 65 (3): 344-362.

Morris, Leslie. 2014. "Reading W.G. Sebald and Daniel Blaufuks (Tangentially)". In *Toda a Memória do Mundo: parte 1/ All the Memory of the World: part 1*, Daniel Blaufuks, 217-228. Lisboa: MNAC- Museu do Chiado e Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Moser, Christian. 2013. "Peripatetic Liminality: Sebald and the Tradition of the Literary Walk." In *The Undiscover'd Country. W.G. Sebald and the Poetics of Travel*, ed. Markus Zisselsberger, 37-62. Rochester, New York: Camden House.

Mücke, Dorothea von. 2011. "History and the Work of Art in Sebald's *After Nature*". *Nonsite.org* 1: 72-100. Publicação on-line disponível em: <http://nonsite.org/article/sebalds-after-nature-authorship-at-the-threshold-of-representation#>.

Neumann, Brigit. 2008. "The Literary Representation of Memory". In *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, eds. Astrid Erll and Ansgar Nünning, 333-343. Berlin: Walter de Gruyter.

Nietzsche, Friedrich. 1964. *Unzeitgemäße Betrachtungen*. Stuttgart: Alfred Köner.

Öhlschläger, Claudia. 2007. "Kristallisation als kulturelle Transformation. Stendhal, W.G. Sebald und das Problem der Wirklichkeitstreue." In *Verschiebeparkplätze der Erinnerung. Zum Werk W.G. Sebalds*, eds. Sigurd Martin and Ingo Wintermeyer, 105- 118. Würzburg: Königshaus & Neumann.

Osborne, Dora. 2007. "Blind Spots: Viewing Trauma in W. G. Sebald's *Austerlitz*". *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 43 (4):517- 533.

—. 2013. “Zuneigung und Sachverstand’: Regarding Michael Hamburger and W.G. Sebald”. *Oxford German Studies* 42 (3): 309-325.

Panofsky, Erwin. 1982. “*Et In Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition*”. In *Meaning in the visual arts*, Erwin Panofsky, 295- 320. Chicago: The University of Chicago Press.

Piper, Andrew. 2010. “Mapping Vision: Goethe, Cartography, and the Novel.” In *Spatial Turns. Space, Place and Mobility in German Literary Culture and Visual Culture*, ed. Jaimey Fisher and Barbara Mennel, 27- 51. Amsterdam: Rodopi.

Radstone, Susannah. 2007. “Trauma Theory: Contexts, Politics, Ethics”. *Paragraph* 30 (1): 9-29.

Rajewsky, Irina O. 2005. “Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality”. *Intermedialités* 6: 43- 64.

Ribeiro, António Sousa. 2010. “Memória, identidade e representação: Os limites da teoria e a construção do testemunho”. *Revista Crítica de Ciências Sociais* 88: 9-21.

Rigney, Ann. 2008. “The Dynamics of Remembrance: Texts Between Monumentality and Morphing”. In *Cultural Memory Studies: an international and interdisciplinary handbook*, ed. Astrid Erll and Ansgar Nünning, 345-353. Berlin and New York: Walter de Gruyter.

Robalo, Maria Inês. 2015. “Os limites do espaço em *Die Ringe des Saturn* de W.G. Sebald”. *estrema: Revista Interdisciplinar de Humanidades* 6: 286-312.

Rousseau, Jean-Jacques. 2007. *Os devaneios do caminhante solitário*. Trad. Henrique de Barros. Lisboa: Cotovia.

Rothberg, Michael. 2009. *Multidirectional memory: remembering the Holocaust in the age of decolonization*. Stanford, CA: Stanford University Press.

Sebald, W.G. 2002. *Nach der Natur*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

—. 2005. *Luftkrieg und Literatur*. München: Fischer Taschenbuch Verlag.

—. 2005a. *Schwindel. Gefühle*. Frankfurt am Main: Fisher Taschenbuch Verlag.

—. 2011. *Austerlitz*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

—. 2012. *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

—. 2012a. *Austerlitz*. Trad. Telma Costa. Lisboa: Quetzal Editores.

—. 2012b. *Do Natural. Um poema elementar*. Trad. Telma Costa. Lisboa: Quetzal Editores.

—. 2013. *Os Anéis de Saturno. Uma Romagem Inglesa*. Trad. Telma Costa. Lisboa: Quetzal Editores.

—. 2013a. *Os Emigrantes*. Trad. Telma Costa. Lisboa: Quetzal Editores.

—. 2014. “Uma tentativa de restituição”. In *Campo Santo*, W.G. Sebald, 177-183. Lisboa: Quetzal.

—. 2015. *Die Ausgewanderten*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.

Shakespeare, William. 2004. *King Lear*. Hertfordshire: Wordsworth Editions.

Schmidt-Hannisa, Hans-Walter. 2007. “Aberration of a Species: On the Relationship between Man and Beast in W.G. Sebald’s Work”. In *W.G. Sebald and the writing of history*, eds. Anne Fuchs and J.J.Long, 31-43. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann.

Solnit, Rebecca. 2001. *Wanderlust. A History of Walking*. Harmondsworth: Penguin Books.

Sontag, Susan. 1979. *On Photography*. London: Penguin Books.

—. 2003. *Regarding the pain of others*. London: Penguin Books.

Steinacker, Thomas von. 2007a. “Zwischen schwarzem Tod und weißer Ewigkeit. Zum Grau auf dem Abbildungen W.G. Sebalds“. In *Verschiebebahnhöfe der Erinnerung. Zum Werk W.G. Sebalds*, eds. Sigurd Martin and Ingo Wintermeyer, 119-135. Würzburg: Königshausen & Neumann.

—. 2007b. *Literarische Foto-Texte: Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds*. Bielefeld: transcript Verlag.

Taylor, Diana. 2007. *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Durham; London: Duke University Press.

Trigg, Dylan. 2009. “The place of trauma: memory, hauntings, and the temporality of ruins”. *Memory Studies* 2 (1): 87-101.

Türk, Johannes. 2011. “Towards an Immunology of Emotions”. In *Estética das Emoções*, org. Fernanda Gil Costa e Igor Furão, 71-97. V.N. Famalicão: Húmus.

Wagner, Peter, ed. 1996. *Icons- Texts- Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin; New York: Walter de Gruyter.

Warburg, Aby. 1999. “Dürer and Italian Antiquity”. In *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*, trans. David Britt, 553- 558. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and Humanities.

—. 2008. *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Berlin: Akademie Verlag.

White, Hayden. 1992. "Historical Emplotment and the Problem of Truth". In *Probing the limits of representation: Nazism and the "Final Solution"*, ed. Saul Friedlander, 37- 53. Cambridge, MA: Harvard University Press.

—. 2000. *Figural realism: studies in the mimesis effect*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Whitehead, Anne. 2004. *Trauma fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Wiesel, Elie. 1976. "Now We Know". In *Genocide in Paraguay*, ed. Richard Arens, 165. Philadelphia: Temple University Press.

Wolff, Lynn. 2009. "Literary Historiography: W.G. Sebald's Fiction". In *W.G. Sebald Schreiben ex patria/ Expatriate Writing*, ed. Gerhard Fischer, 317- 330. Amsterdam- New York, NY: Rodopi.

—. 2011. "W.G. Sebald a 'Grenzgänger' of the 20th/ 21st Century". *Eurostudia*, 7 (1-2): 191-198.

Wylie, John. 2007. "The Spectral Geographies of W.G. Sebald." *Cultural Geographies* 14: 171-88.

Zilcosky, John. 2006. "Lost and Found: Disorientation, Nostalgia, and Holocaust Melodrama in Sebald's *Austerlitz*". *MLN* 121 (3): 679-698.

Entrevistas

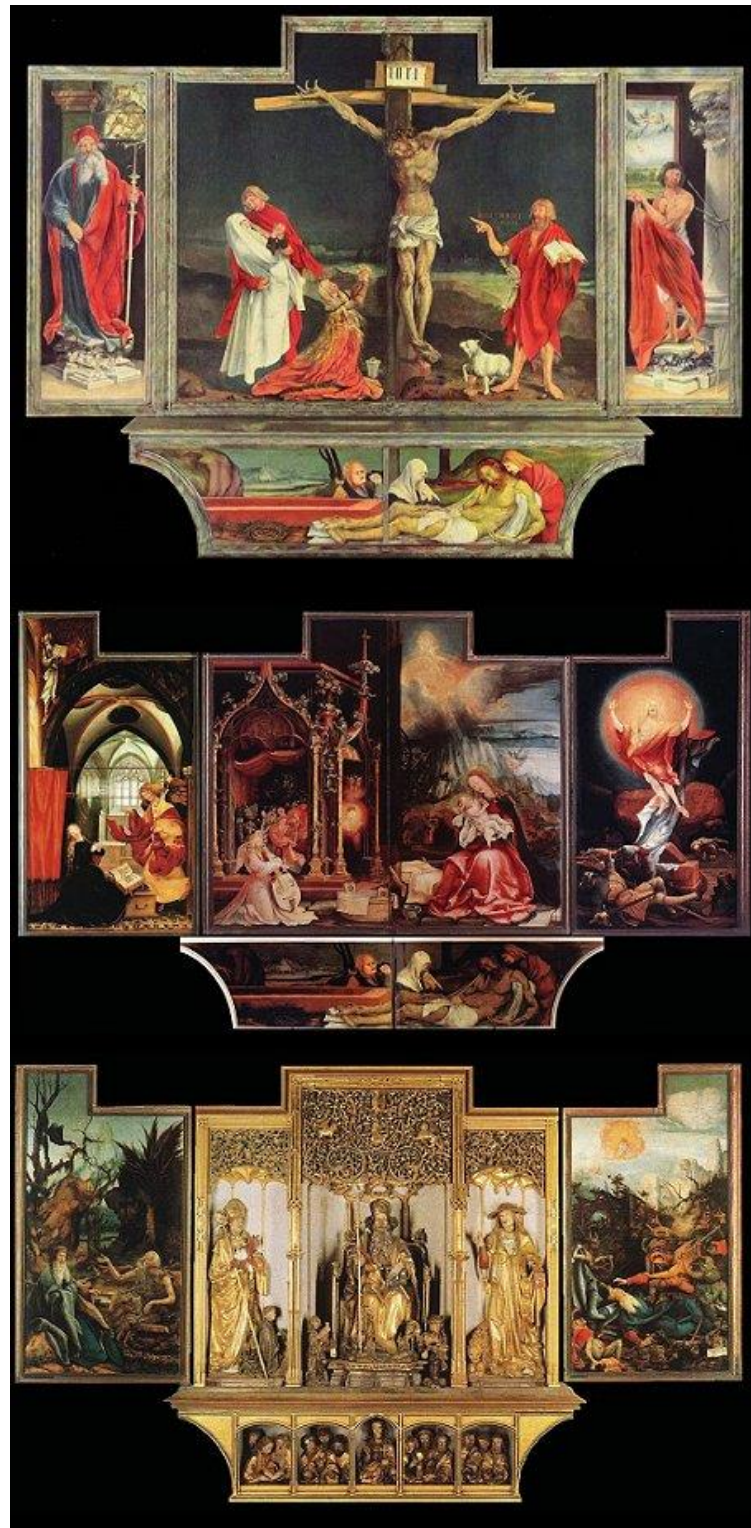
Sebald, W.G. „Ich fürchte das Melodramatische“. *Spiegel* , 12 de Março, 2001.

<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-18700596.html>

Sebald, W.G. "The Last Word". *The Guardian*, 21 de Dezembro, 2001.

<http://www.theguardian.com/education/2001/dec/21/artsandhumanities.highereducation>

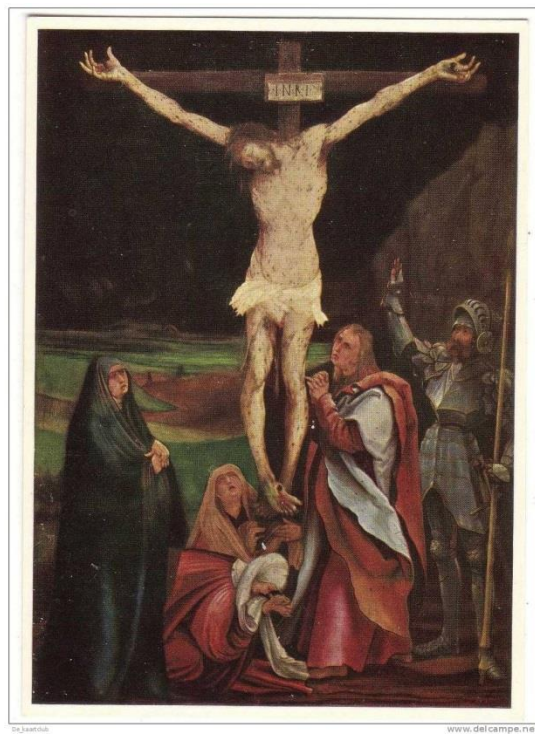
Anexo de imagens



Mathis Gothart Niethart (Grünewald) e Nikolaus Hagenauer, *Retábulo de Isenheim*. 1512-1516.



Mathis Gothart Niethart (Grünewald), *Schneewunder*. 1517-1519.



Mathis Gothart Niethart (Grünewald), *Crux*, Museum der Kulturen Basel. c. 1515



Jan Davidsz de Heem, *Vanitas*. c. 1623



Guercino, *Et in Arcadia ego*. 1618-1622.



Nicolas Poussin, *Et in Arcadia ego (Les Bergers d'Arcadie)*. 1638-1640.