



Provided by the author(s) and University College Dublin Library in accordance with publisher policies., Please cite the published version when available.

Title	Os Pintores de W. G. Sebald: a função das belas artes na sua obra em prosa W.G. Sebald s Painters: the function of Fine Arts in His Prose W
Authors(s)	Fuchs, Anne
Publication date	2016
Publication information	Cadernos Benjaminianos, 12 : 135-158
Publisher	Universidade Federal de Minas Gerais
Item record/more information	http://hdl.handle.net/10197/9995

Downloaded 2019-06-20T23:50:22Z

The UCD community has made this article openly available. Please share how this access benefits you. Your story matters! (@ucd_oa)



Some rights reserved. For more information, please see the item record link above.



Os Pintores de W. G. Sebald: a função das belas artes na sua obra em prosa **W.G. Sebald's Painters: the function of Fine Arts in His Prose Works**

Anne Fuchs
University of Warwick, U.K.
A.Fuchs@warwick.ac.uk

Tradução

Roberto Schramm Jr.

Revisão

Kelvin Falcão Klein

Resumo: Há uma literatura crescente acerca do uso da fotografia por Sebald, que aborda uma certa ambiguidade ontológica que abrange a maior parte das fotos contidas em sua obra. Em Sebald, fotografias tendem a exceder o código simbólico das narrativas; elas frequentemente desestabilizam as relações que se estabelecem entre texto e imagem, vida e morte, trauma e história, lembrança e esquecimento. Nesse contexto, o presente artigo enfoca o tratamento que Sebald deu às Belas Artes em seus escritos, argumentando que na prosa sebaldiana a distinção entre arte e fotografia é significativa tanto em termos estéticos como epistemológicos, e deve, conseqüentemente, receber uma análise mais detalhada. Enquanto a fotografia tende a explorar as relações entre história e trauma por meio do convite à averiguação do seu próprio estatuto representacional, as obras de arte erudita que figuram na prosa de Sebald se oferecem como um porto seguro para a contemplação terapêutica, um contraponto que manifesta momentos de transcendência. O argumento se desenvolve fazendo referência ao importante ensaio de Sebald sobre o pintor Jan Peter Tripp, e as releituras das obras primas que figuram em *Schwindel.Gefühle.*, *Die Ausgewanderten*, *Die Ringe des Saturn* e *Austerlitz*.

A sofisticadíssima maneira pela qual W.G. Sebald joga com a intermedialidade é assunto de um crescente número de artigos acadêmicos. Dada a proeminência imagética em sua prosa, essa instância não causa muita surpresa: a primeira narrativa, *Schwindel. Gefühle.*, abre com uma reprodução fotográfica de um desenho que representa Napoleão cruzando os Alpes em 1800; assim como *Die Ausgewanderten* começa com uma imagem, a fotografia de um cemitério dominado pela sombra do que parece ser um carvalho. Na abertura de *Die Ringe des Saturn*, o leitor se depara com uma foto do céu, contemplado através de uma janela

gradeada. Embora imagem nenhuma preceda a narrativa de Austerlitz no romance epônimo, o leitor, logo de início, encontrará um primeiro grupo de fotografias, os quatro pares de olhos que aparecem a duas páginas e meia do começo efetivo da narrativa. No total, esses quatro textos contém entre si mais de trezentas fotos e reproduções de obras de arte¹. Pela simples razão do número considerável, a presença dessas imagens levanta a questão do seu propósito narrativo. Qual, precisamente, é a relação que se estabelece, na obra de Sebald, entre texto e imagem?

Como diversos dos seus leitores perceberam, a resposta para essa questão passa longe de qualquer simplicidade, na medida em que o emprego de muitas dessas imagens determina diferentes categorias: conquanto se verifique um grande número de ilustrações carregadas de emotividade, tais como fotos de família ou retratos que ostentam parentes falecidos e entes queridos mortos, há também uma segunda categoria de imagens que não parece estabelecer relação alguma com o texto no qual elas figuram. Outras fotografias apenas banalmente reproduzem objetos de uso cotidiano mencionados na narrativa, tais como os tíquetes, o passaporte ou a conta de algum restaurante, marcando a passagem do narrador; e temos ainda uma quarta categoria, que se define, aparentemente, pela pouca qualidade fotográfica que ela ostenta na sua representação de prédios rústicos e paisagens vazias, das quais emana uma atmosfera perturbadora e hostil.

Pesquisadores responderam ao desafio intermediático proposto pela obra de Sebald, na medida em que enfatizaram o uso da fotografia proposto pelo autor. Os estudos mais proeminentes são aqueles que seguem o trabalho seminal de Barthes acerca da fotografia, em *La Chambre Claire*.² Stefanie Harris, Jonathan Long, e Carolin Duttlinger, em diferentes gradações, demonstraram que as fotografias em Sebald tendem a exceder o código simbólico

¹ O número preciso dependerá do conceito que se tenha de o que seja uma imagem. Há um certo grau de ambiguidade em todos aqueles casos onde se modifica a tipografia no meio da narrativa, ou se insere uma outras fonte textual no texto. Se considerarmos apenas os casos onde uma figura se insere — e isso pode incluir reproduções de material impresso — ficamos com a seguinte contagem: *Die Ringe des Saturn* 65 imagens, *Die Ausgewanderten* 79, *Schwindel.Gefühle*. 70 e *Austerlitz* 88.

² Roland Barthes, *La chambre claire*. Note sur la photographie (Paris: Gallimard, 1980). O ensaio clássico de Siegfried Kracauer sobre a qualidade fantasmagórica das fotografias oferece um outro ponto de discussão acerca da fotografia em Sebald, cf. Siegfried Kracauer, 'Die Photographie', in *Das Ornament der Masse* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977), pp. 21-39. Para uma análise de fotos de família e a memória do Holocausto: Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory* (Cambridge/Mass. a. London: Harvard UP, 1997).

da narrativa: ao invés de proverem alguma evidência documental para a história, elas frequentemente desestabilizam a relação imagem-texto. Jonathan Long fala de “uma brincadeira ontológica de esconde-esconde que Sebald joga com o seu leitor, e que atrai e repele qualquer tentativa de separar fato e ficção”.³ Nas palavras de Harris, Sebald nos convida a “levar o nosso olhar para além da perspectiva em que tais fotografias são apenas acessórios que suportam os elementos não-ficcionais do texto, de modo a que nos perguntemos acerca de como elas podem estar operando contra e a favor da própria linguagem do texto, a fim de comunicar uma certa relação particular com o passado.”⁴ De acordo com essa autora, Sebald discute as relações entre trauma e memória por meio da relação peculiar que uma fotografia estabelece com seu referente: no que representa a figura de um passado irrecuperável, a fotografia torna a ausência algo palpável. Carolin Duttlinger tem uma preocupação similar quando discute o binômio trauma/memória em *Austerlitz*. Ela demonstra como a fotografia oferece “tanto um modelo teórico quanto uma modalidade de testemunho visual, um modo que acompanha a busca do protagonista pelo seu passado reprimido.” Duttlinger enfatiza a ambiguidade no papel da fotografia: muito embora, em alguns casos, uma certa foto permita alguma forma terapêutica de engajamento com o passado, em outros ela “apenas destaca a aporia na reconstrução do incidente traumático”.⁵

A crescente literatura acerca do emprego da fotografia por Sebald revela uma disposição do autor em utilizar a relação texto-imagem para perturbar dicotomias tais como vida e morte, lembrança e esquecimento, autenticidade e ficção, ou ausência e presença. A incerteza ontológica residente na maioria das fotografias enfatiza a qualidade espectral de uma prosa que se propõe, acima de tudo, a recuperar “die Schmerzensspuren, die sich [...] in unzähligen feinen Linien durch die Geschichte ziehen”, os dolorosos rastros da história⁶. De minha parte, eu me proponho a complementar esses estudos por meio da análise da maneira

3 Jonathan J. Long, ‘History, Narrative and Photography in W.G. Sebald’s *Die Ausgewanderten*’, in *The Modern Language Review* 98 (2003), 117-137 (pp. 117-18).

4 Stefanie Harris, ‘The Return of the Dead: Memory and Photography in W. G. Sebald’s *Die Ausgewanderten*’, in *The German Quarterly* 74 (2001), 379-91 (p. 380).

5 Carolin Duttlinger, ‘Traumatic Photographs: Remembrance and the Technical Media in W. G. Sebald’s *Austerlitz*’, in *W. G. Sebald – A Critical Companion*, ed. por J. J. Long e Anne Whitehead (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004), pp. 155-71 (p. 170).

6 W. G. Sebald, *Austerlitz* (Munich, Vienna: Carl Hanser, 2001), p. 20. Nas referências de página designaremos doravante essa obra com a letra ‘A’.

pela qual Sebald aborda as Belas Artes em sua prosa. Os poucos artigos que se dedicaram a essa questão enfocaram a problemática do emprego das obras de arte em Sebald de maneira contígua ao emprego da fotografia.⁷ Todavia, na minha presente argumentação, aprenderemos que Sebald, em seus primeiros trabalhos em prosa, fazia uma distinção entre fotografia e belas artes que se mostra significativa tanto em termos estéticos como epistemológicos. Enquanto a fotografia tende a explorar as relações entre história e trauma por meio do convite à averiguação do seu próprio estatuto representacional, as obras de arte erudita que figuram na prosa de Sebald se oferecem como um porto seguro para a contemplação terapêutica, um contraponto que manifesta momentos de transcendência. Obras de arte possuem uma relação com a memória cultural que é muito diversa daquela estabelecida pelas fotografias. Para examinar a função das belas artes na prosa de Sebald, o presente artigo discutirá, primeiramente, o importante ensaio acerca do pintor Jan Peter Tripp, e, a partir daí, extrapolando essa perspectiva de análise para alguns exemplos significativos coletados em *Schwindel. Gefühle.*, *Die Ausgewanderten*, *Die Ringe des Saturn* e *Austerlitz*. Em contraste com o seu uso da fotografia, que vai ficando mais radical a cada livro publicado, Sebald emprega obras de arte consagradas como um pano de fundo estético e epistemológico, que é, antes de tudo, alegórico. Ainda assim, veremos que mesmo essa recepção alegórica das belas artes será implicitamente desafiada em *Die Ausgewanderten* e *Austerlitz*.

Como muitos dos ensaios de Sebald, aquele sobre Jan Peter Tripp começa com uma reflexão de cunho biográfico: Sebald informa o leitor de que o estilo de Tripp foi profundamente influenciado por sua internação em um hospital psiquiátrico no começo dos anos 1970.⁸ De acordo com Sebald, o tom polêmico que costumava caracterizar a obra de Tripp deu lugar a uma nova forma de objetividade, que almejava à representação pura da vida,

7 Por exemplo Heiner Boehncke em 'Clair obscur. W. G. Sebalds Bilder'. Text + Kritik 158 (2003), W. G. Sebald, 43-62. Markus H. Weber, 'Die fantastische befragt die pedantische Genauigkeit. Zu den Abbildungen in W. G. Sebalds Werken', in Text + Kritik 158 (2003), 63-75. Ver também Susanne Schedel, 'Wer weiß, wie es vor Zeiten wirklich gewesen ist?' Textbeziehungen als Mittel der Geschichtsdarstellung bei W.G. Sebald. (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003), pp. 66-83. Schedel desenvolve uma tipologia da relação entre texto e imagem no contexto da intertextualidade na obra de Sebald. Sua taxonomia não alcança, contudo, a relação entre fotografia e belas artes.

8 W. G. Sebald, 'Wie Tag und Nacht – Über die Bilder Jan Peter Tripps', in Logis in einem Landhaus. Über Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser und andere (Frankfurt a. M.: Fischer, 2000), pp. 169-88. Faremos outras referências a esse ensaio no corpo do texto. Jan Peter Tripp foi amigo de Sebald. Tripp publicou o volume póstumo *Unerzählt* (2003) que continha 33 textos sebalidianos acompanhados por 33 de seus desenhos.

em suas várias expressões. Essa pureza representacional, todavia, não consiste, ela mesma, em finalidade, mas em um reflexo do engajamento do artista com a gênese e a evolução de uma psicopatologia. Para Sebald, os retratos que Tripp pintou dos seus colegas de sanatório em Weissenau são exemplos de uma patografia que expõe as deformações causadas por “Arbeitszwang und Seelenleid” (p. 172). Até mesmo os retratos que Tripp pintou, comissionados por políticos e empresários estabelecidos, se caracterizariam por algum efeito distorsivo, o que reflete a concepção de Tripp da vida humana individual como “einer abnormen, aus dem Natur- und Gesellschaftszusammenhang gerissenen Kreatur” (p. 172).

A análise que Sebald empreende a partir da obra de Tripp claramente emprega categorias que correspondem a sua própria posição nos campos moral e estético. Como sabe qualquer leitor de Sebald, abundam em sua obra reflexões acerca do legado desastroso da história destrutiva e agressiva da humanidade. Da perspectiva de Sebald, as disciplinas da história tradicional deixaram de lidar com as consequências éticas da história da intervenção e do domínio humano; a narrativa histórica convencional encarando de cima para baixo os eventos históricos, obliterando a experiência emocional da história, experimentada pelas suas vítimas. Essa perspectiva opera como um silenciador cultural, não deixando lugar para as marcas de dor que assombram as vidas dos indivíduos, e que produzem toda a arte digna de nota. Para Sebald, contudo, é justamente na recuperação do sofrimento da vida individual que reside o propósito de toda a arte verdadeira. Está, portanto, proposta uma estética da lembrança, que encerra em si o princípio do partidarismo para com as vítimas do acúmulo de catástrofes sucessivas em que consiste a história. As obras de Sebald procuram dar voz à experiência da história enquanto violação, não apenas pelo rastreamento da sua *res gestae*, daquilo que aconteceu, mas também pelo doloroso e sofrido trabalho de rememoração que subjaz à reconstrução do passado, *historia rerum gestarum*. Desse ângulo, o quase sempre comentado “Skrupulantismus”⁹ de Sebald envolve muito mais do que autenticidade documental: o que está em jogo aqui é a indexação escrupulosa da rede de circunstâncias que conduz a recuperação de uma história de vida individual. Ao invés de forçar uma cisão absoluta entre o que aconteceu e como é lembrado, o conceito sebaldiano de memória

9 W. G. Sebald, *Die Ausgewanderten. Vier lange Erzählungen* (Frankfurt a. M.: Fischer, 1994), p. 344. Doravante no texto como Ag.

cultural inclui tanto a investigação positiva dos eventos históricos como também as tentativas individuais de recuperação desses eventos.¹⁰

Para Sebald, a obra de Tripp está marcada por um princípio similarmente partidário/participativo. Esse princípio encontra a sua expressão paradigmática nas naturezas-mortas de Tripp que se caracterizam pelo respeito profundo que o pintor dedicava ao objeto. “In den Stilleben Tripps”, como explica Sebald:

geht es nicht darum, daß der Maler seine Kunst und Herrschaft zur Ausübung bringt an irgendeiner mehr oder wenigen zufälligen Assemblage der Dinge, zu denen wir, als blindwütige Arbeitstiere, in einem untergeordneten und abhängigen Verhältnis stehen. Da die Dinge uns (im Prinzip) überdauern, wissen sie mehr von uns als wir über sie; sie tragen die Erfahrungen, die sie mit uns gemacht haben, in sich und *sind* – tatsächlich – das vor uns aufgeschlagene Buch unserer Geschichte. (p. 173).

Sebald levanta aqui alguns pontos que podem, à primeira vista, parecer um tanto contraditórios: inicialmente, ele argumenta que, ao invés de adotar uma posição de domínio a propósito dos seus objetos, Tripp estaria determinado a iluminar-lhes suas existências autônomas; depois, ele explica que devido ao *ethos* alienante de nossas relações de trabalho, nós somos totalmente dependentes desses objetos; dizendo ainda que os objetos, a princípio, podem durar mais do que uma vida humana, e, assim, nos prover de um registro das suas experiências com nós mesmos; eles são os livros abertos da nossa própria história. Dessa passagem surge a seguinte questão: se os objetos são autônomos, como podem eles nos proporcionar uma história de sua vinculação à experiência humana? Ademais, não seria o caso de que a imagética antropomórfica do “objeto sapiente” de Sebald, acumulando à sua própria experiência do mundo humano, sugerisse, afinal, uma inadvertida reintrodução da dicotomia clássica sujeito-objeto, que o próprio Sebald se esforçava por anular? Tais contradições se resolvem nas reflexões seguintes, junto às quais Sebald atribui aos objetos uma potência quase mágica. Aludindo a Merleau-Ponty, ele fala do “*regard préhumain*” dos objetos, com o intuito de capturar a inversão de papéis que ocorre entre aquilo que é visto e

10 A concepção melancólica da história por Sebald exemplifica uma certa noção moderna da temporalidade que se inicia abruptamente com a Revolução Francesa e as guerras napoleônicas. A ressaca da revolução francesa produz um certo tipo de nostalgia que registra a mudança histórica como um processo de perda do passado. Ver, acerca disso, o livro de Peter Fritzsche, *Stranded in the Present. Modern Time and the Melancholy of History* (Cambridge/MA, London: Harvard University Press, 2004).

aquele que o vê, que caracteriza as pinturas de Tripp. ‘Schauend gibt der Maler unser allzu leichtfertiges Wissen auf’, comenta ele, ‘unverwandt blicken die Dinge zu uns herüber’ (p.174).

As deliberações de Sebald são claramente reminescentes da noção benjaminiana de aura de um objeto. De acordo com Benjamin, a aura diz respeito às memórias involuntárias despertadas pelos objetos cotidianos. No seu célebre ensaio sobre Baudelaire, Benjamin escreve:

Wenn man die Vorstellungen, die, in der *mémoire involontaire* beheimatet, sich um einen Gegenstand der Anschauung zu gruppieren streben, dessen Aura nennt, so entspricht die Aura am Gegenstand einer Anschauung eben der Erfahrung, die sich an einem Gegenstand des Gebrauchs als Übung absetzt.

E continua:

Die Erfahrung der Aura beruht also auf der Übertragung einer in der menschlichen Gesellschaft geläufigen Reaktionsform auf das Verhältnis des Unbelebten oder der Natur zum Menschen. Der Angesehene oder angesehen sich Glaubende schlägt den Blick auf. Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen.¹¹

Para Benjamin, como para Sebald, a aura é o que torna um objeto veículo da memória cultural. Todavia, para que se possa trazer à tona uma memória cultural, requer-se que uma certa sensibilidade estética participe das correspondências ocultas entre os objetos que a constituem. Sebald escreve, à maneira de Benjamin: “Die Erinnerungsaura, die sie umgibt, verleiht ihnen den Charakter von Andenken, in denen Melancholie sich kristallisiert” (p. 183). Para Sebald, contudo, esse “Andenken” não é senão uma citação, uma referência a um texto anterior que nos força a acessar nosso conhecimento de outros textos e imagens, e o nosso conhecimento do mundo. “Das wiederum erfordert Zeit. Indem wir sie aufwenden, treten wir ein in die erzählte Zeit und in die Zeit der Kultur” (p. 185). O tipo de participação cultural que Sebald vislumbra requer tanto uma certa escolaridade da parte do receptor, como também uma forma particular de percepção que se dirija à articulação de uma verdade estética em uma obra de arte. Para Sebald essa verdade avança no sentido contrário da racionalidade que

11 Walter Benjamin, ‘Über einige Motive bei Baudelaire’, in *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Ausgewählt von Siegfried Unseld (Frankfurt a. M.: Fischer, 1977), pp. 185-229 (p. 221 and p. 223).

governa a vida moderna; ela é uma verdade que emana da evocação de correspondências secretas entre épocas e esferas de vivências que aparentam nada ter em comum entre si.

Sebald cita duas pinturas de Jan Peter Tripp como exemplos de tais correspondências: *La déclaration de guerre* é uma natureza-morta que representa um par de sapatos femininos sobre um chão ladrilhado em preto e branco. Sebald se refere a esse quadro como um enigma pictural que, a despeito de seu realismo iconográfico, está encerrado em uma significação privada que é inacessível ao espectador (p. 185). A mesma natureza-morta reaparecerá quatro anos depois, como citação em uma pintura menor de Tripp, intitulada *Déjà vu oder der Zwischenfall*: desta feita a primeira natureza-morta aparece pendurada em uma parede; sendo atentamente contemplada por uma mulher ruiva e elegante, sentada em frente ao quadro. Ela tirou um dos seus sapatos, que se revela idêntico àquele que figurava na primeira natureza-morta. À esquerda um cão se mostra olhando em direção ao observador do quadro, tendo uma sandália de madeira sob as suas patas. Sebald, algo brincalhão, explica que o cachorro roubou esse tamanco de uma obra do século XV: o calçado figurara em um quadro de Jan Van Eyck, o célebre *O casal Arnolfini*, pintado em 1434. O comentário de Sebald acerca do jogo intertextual de Tripp foi o seguinte:

Im Vordergrund, nahe dem linken unteren Bildrand liegt die hölzerne Sandale, dieses seltsame Beistück, neben einem kleinen Hündchen, das in die Komposition hineingeraten ist, wahrscheinlich als ein Symbol ehelicher Treue. Die rothaarige Frau, die in dem Bild Jan Peter Tripps nachsinnt über die Geschichte ihrer Schuhe und einen unerklärlichen Verlust, ahnt nicht, daß die Offenbarung des Geheimnisses hinter ihr liegt – in Form eines analogen Gegenstandes aus einer längst vergangenen Welt. (p. 187-88).

O ar de contemplação melancólica que emana da figura feminina se torna um tanto mais espesso por força das citadas correspondências estéticas. O efeito da alusão de Tripp ao quadro de Van Eyck não deve ser (in)compreendido como um elemento que reduza ou desfaça a referida qualidade enigmática dos sapatos. Pelo contrário, a descoberta de que há sempre um objeto análogo no passado apenas torna mais complexa e perturbadora a narrativa possível que envolve esses calçados. Eles se tornaram os veículos de uma história oculta, a narrativa de uma perda inexplicável; como se fossem ícones de uma visão melancólica da própria História.

Para Sebald, são sobretudo as belas artes que se mostram particularmente produtivas perante a exploração desse modo de memória contemplativa. A boa arte erudita está inextrincavelmente ligada ao princípio da polivalência e à idéia da transcendência dos seus objetos materiais. Para Sebald a arte está comprometida com a transcendência da realidade; ele enfatiza que essas obras possuem a capacidade de iluminar a realidade pela desconstrução das várias formas de sua manifestação. “Der Auslöschung der sichtbaren Welt in endlosen Serien der Reproduktion begegnet sie mit den Mitteln der Dekonstruktion der Erscheinungsformen” (p. 178). Mesmo onde o artista se esmera para criar um efeito sumamente mimético, a obra está firmemente ancorada no princípio do desvio significante. As pinturas hiperrealistas de Tripp novamente ilustram esse ponto: embora o artista tome a fotografia como ponto de partida, a obra transcende o princípio mimético no qual ela mesma se baseia:

Die mechanische Schärfe/Unschärferelation wird aufgehoben, Zufügungen werden gemacht und Abstriche. Etwas wird an eine andere Stelle gerückt, hervorgehoben, verkürzt oder um eine Geringfügigkeit verdreht. Farbtöne werden verändert, und es unterlaufen bisweilen auch jene glücklichen Fehler, aus denen sich dann unversehens das System einer der Wirklichkeit entgegengesetzten Darstellung ergibt. Ohne dergleichen Eingriffe, Abweichungen und Differenzen wäre in der perfektesten Vergegenwärtigung keine Gefühls- und keine Gedankenlinie. (p. 178-79).

Um exemplo desse “erro feliz” ocorre em *Die Ringe des Saturn*, onde Sebald oferece uma releitura detalhada da *Lição de Anatomia do Dr. Nicolaas Tulp*, de Rembrandt. Em certo ponto da sua análise, Sebald comenta a estranha maneira pela qual Rembrandt pintou a mão esquerda do cadáver de Aris Kindt, que parece desproporcional ao braço do modelo.¹² Sebald não interpreta o defeito de execução como um subproduto nas origens dessa obra, como o caso de Rembrandt ou um de seus estudantes menos talentosos terem pintado a mão antes do corpo.¹³ Ao invés disso, ele concebe essa desproporção como um elemento conscientemente

12 W. G. Sebald, *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997), p. 27. Demais referências precedidas pelas iniciais RS.

13 Markus H. Weber erra o alvo quando argumenta que Sebald privilegiava obras periféricas em detrimento de obras primas: ‘Die Abbildungen sind im Verhältnis zur ‘großen’ Geschichte marginale, private Zeugnisse von Randfiguren, keine Meisterwerke von Fotografie oder Malerei; auch bekannte Gestalten treten nicht als Subjekte der Geschichte auf. Und wenn ein Gemälde von Rembrandt vorkommt (in *Die Ringe des Saturn*), werden an ihm Fehler aufgezeigt.’ Markus H. Weber, ‘Die fantastische befragt die pedantische Genauigkeit’, p. 69. Conquanto isso seja verdadeiro com relação a fotografias, o argumento ignora a distinção epistemológico-estética entre

disruptivo agregado a essa composição que, supostamente, quer representar o triunfo da ciência moderna. A tensão entre a representação desleixada da mão e o domínio técnico exibido no resto da pintura sugere a Sebald que Rembrandt possa haver secretamente se solidarizado com Aris Kindt: o cadáver-modelo, uma vítima na história da violência. Apenas o pintor simpatiza com o homem morto, cujo sofrimento ele expressa, sutilmente, na boca meio aberta, e na sombra sobre os olhos fechados.¹⁴

Dirigindo nossa atenção para fatores que contradizem o otimismo científico que a pintura representa, Sebald explora a conexão entre ciência e história, já na aurora da modernidade. Segue-se a isso, por exemplo, o narrador que questiona: “ob diesen Leib je in Wahrheit einer gesehen hat, denn die damals gerade aufkommende Kunst der Anatomisierung diene nicht zuletzt der Unsichtbarmachung des schuldhaften Körpers’ (RS p. 23). Assim, a atenção dos personagens do retrato não está direcionada para o cadáver, mas

sie gehen, freilich haarscharf, an ihm vorbei auf den aufgeklappten anatomischen Atlas, in dem die entsetzliche Körperlichkeit reduziert ist auf ein Diagramm, auf ein Schema des Menschen, wie es dem passionierten, an jenem Januarmorgen im Waagebouw angeblich gleichfalls anwesenden Amateuranatomen René Descartes vorschwebte. Bekanntlich lehrte Descartes in einem der Hauptkapitel der Geschichte der Unterwerfung, daß man absehen muß von dem unbegreiflichen Fleisch und hin auf die in uns bereits angelegte Maschine, auf das, was man vollkommen verstehen, restlos für die Arbeit nutzbar machen und, bei allfälliger Störung, entweder wieder instand setzen oder wegwerfen kann. (RS p. 25-26).

Essa passagem polêmica está principalmente dirigida contra a proeminência do racionalismo cartesiano no pensamento europeu e a concomitante preferência da “res cogitans”, a coisa pensante, sobre a “res extensa” do corpo e do mundo exterior. O influente *Discours de la méthode* de Descartes, que se publicou em 1637, conduziu ao conhecido dualismo corpo-mente, que privilegia em sua antinomia uma desvalorização radical de todas as áreas e faculdades não-cognitivas da vida. Um dos resultados dessa oposição radical entre corpo e mente no pensamento de Descartes é a visão cartesiana do animal como autômato, ou

fotografia e belas artes em Sebald. Ademais ignora a presença efetiva dessas Obras primas em seus escritos, presença que abrange amostras de Giotto, Grünewald, Pisanello, Rembrandt, Jacob van Ruisdael, Lucas van Valckenborch e do contemporâneo Frank Auerbach.

14 Para uma análise detalhada das pinturas de Rembrandt e sua relação com a Vista de Haarlem de Jacob van Ruisdael em Die Ringe des Saturn veja Anne Fuchs, ‘Natur und Landschaft in Die Ringe des Saturn’, in Die Schmerzensspuren der Geschichte. Zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa (Cologne, Weimar, Vienna: Böhlau 2004), pp. 207-31.

seja, como um mecanismo engenhosamente construído, mas desprovido de alma. Para Sebald essa concepção resulta não apenas na desastrosa perspectiva antropocêntrica da era moderna, como também na desvalorização da noção mesma de vida biológica como um todo. A superioridade hierárquica da mente sobre o corpo segue de mãos dadas com a objetivação do corpo. Em última análise, produziu-se aqui uma perigosa biopolítica utilitarista, que categoriza uma vida pela medida da sua utilidade. De acordo com essa lógica, a mesma carne que, como aponta Sebald, transcende a nossa compreensão, deve também ser tornada útil para o trabalho e, no caso de defeito, restaurada ou descartada. Muito embora a passagem supracitada não se refira explicitamente ao Holocausto, está claro que Sebald, como Adorno e Horkheimer antes dele, faz uma conexão entre o racionalismo europeu e a emergência da biopolítica que tornou possível Auschwitz. Essa crítica da biopolítica moderna é central no capítulo terceiro de *Die Ringe des Saturn*, onde Sebald reflete sobre a quase extinção do arenque como um exemplo da desvalorização cartesiana das formas de vida não-humanas. Na ousada justaposição sebaldiana das narrativas do arenque e dos cadáveres de Buchenwald, subjaz o denominador comum em ambas as histórias de destruição: uma biopolítica fria e objetivada, que despreza o valor da vida por meio de uma interpretação reducionista da natureza. Sebald, portanto, avalia o programa cartesiano de redução dos fenômenos naturais aos seus princípios de análise mecânica como o “Hauptkapitel der Geschichte der Unterwerfung”. O avanço triunfal da ciência figurado no quadro de Rembrandt significa, ao mesmo tempo, o seu fracasso: a objetivação da natureza representada na autópsia coincide com a exploração destrutiva dessa mesma natureza.

Seguindo Adorno, Sebald faz da resistência estética que o artista exerce frente a sua realidade contemporânea um critério para a qualificação da produção artística. Muito embora o engajamento de Sebald com as artes visuais tenda a focar principalmente as grandes obras, podemos verificar na sua prosa duas ocorrências de exemplos onde ele discute tipos de pinturas que são incapazes de estabelecer um contraponto crítico ao aqui e agora. Em “Il ritorno in patria”, o último capítulo de *Schwindel. Gefühle.*, o narrador descreve várias pinturas de Mayer Hengge, um representante do *Heimatkunst* de 1930. Adornando algumas das casas do vilarejo natal, essas séries pictóricas e murais onde figuram lenhadores, camponeses e caçadores, são a expressão iconográfica da ideologia *völkisch* do *Heimat*. Nas palavras do narrador, as posturas enérgicas assumidas pelos lenhadores são tipicamente

empregadas “für die Heroisierung der Arbeit und des Krieges”, gesto que caracteriza a obra de Hengge.¹⁵ Contudo, a despeito dessa natureza conformista, essa arte também pode, ainda que inadvertidamente, solapar as suas próprias premissas ideológicas. Esse é o caso da imagem assustadora da mulher que segura uma foice, que é percebida pelo alterego mais jovem do narrador como o próprio e sinistro Ceifador que personifica a morte:

Vor einem besonderen aber, vor dem an der Raiffeisenkasse angebrachten Fresko einer hochaufgerichteten Schnitterin, die dasteht vor einem Feld zur Ernte, das mir immer wie ein entsetzliches Schlachtengemälde vorgekommen ist, habe ich mich jedesmal, wenn ich daran vorbeiging, derart geängstigt, daß ich die Augen abwenden mußte. (SG, p. 235).

O que se pretendia uma glorificação pictográfica do Heimat acaba por se manifestar no mundo da criança do pós-guerra como a representação perturbadora e insuportável da morte e da perda. Interessante notar que Sebald nos diz que, aparte os afrescos que ilustravam a igreja da paróquia onde residia, as pinturas de Hengge foram as únicas obras de arte as quais ele se veria exposto até que completasse sete ou oito anos (SG, p. 236). O efeito desses quadros continuaria a lhe ser devastador, no presente como no passado.

Um segundo exemplo das artes visuais a serviço da distorção de uma indisfarçável verdade histórica ocorre em *Die Ringe des Saturn* onde Sebald trata de um subgênero das pinturas históricas: as cenas de batalhas navais. Para Sebald e seu narrador, essas pinturas históricas são menos falsas devido a traição da verdade artística que opera em benefício de uma ideologia, do que devido a uma crença ingênua no princípio da mimesis. Antes mesmo de sua apreciação de tais obras, o narrador relembra a batalha da baía de Sole, ocorrida em 1672 entre as frotas da Inglaterra e da Holanda. Imaginando o ponto de vista da população de Southwold, que abandonara a cidade para ver a batalha da praia, o narrador descreve um drama invisível, que não pode ser percebido com a devida nitidez: a luz do sol ofuscava os observadores e a distância do combate era grande demais para que se divisasse os combatentes a bordo dos navios que digladiavam ao longe; assim como uma visão clara do campo de batalha seria impedida pela explosão dos paióis de pólvora, o que, muito provavelmente, teve como efeito de cobrir a cena de uma espessa névoa amarelo-escura (RS,

15 W.G. Sebald, *Schwindel. Gefühle.* (Frankfurt a. M.: Eichborn, 1990), p. 233. Demais referências com as iniciais SG.

p. 94). Concluindo que todos os relatos de batalhas quitais são implausíveis desde tempos imemoriais, o narrador acrescenta que qualquer representação pictorial de tais eventos deverá consistir, inexceptionalmente, em obras de ficção:

Selbst gefeierte Seeschlachtenmaler wie Storck, van der Velde oder de Louthembourg, von denen ich einige der *Battle of Sole Bay* gewidmete Erzeugnisse im Marinemuseum von Greenwich genauer studiert habe, vermögen trotz einer durchaus erkennbaren realistischen Absicht, keinen wahren Eindruck davon zu vermitteln, wie es auf einem der mit Gerät und Mannschaften bis zum äußersten überladenen Schiffe zugegangen sein muß, wenn brennende Masten und Segel niederstürzten oder Kanonenkugeln die von einem unglaublichen Leibergewimmel erfüllten Zwischendecks durchschlugen. (RS, p. 95).

Susanne Schedel (p. 167) foi quem primeiramente localizou a reprodução que Sebald emprega, inserida no meio de uma sentença, depois da palavra “niederstürzten”. É um detalhe de um quadro de Willem van der Velde (o jovem) intitulada *O incêndio do HMS Royal James da batalha da baía de Sole, 28 de Maio — 7 de Junho, 1672*. Pelas pistas do narrador, já se podia concluir que esse van der Velde estaria exposto no museu marítimo de Greenwich. O posicionamento da reprodução, que se insere abruptamente no meio de uma sentença, implesmente ilustra o ponto em que, a despeito da sua premissa realista, a pintura serve como máscara da destruição ocorrida e da dor sofrida pelos próprios marujos beligerantes (RS, p. 96).

Em contraste com essa arte afirmativa, a *Lição de Anatomia* promove uma afirmação crítica do conceito moderno de natureza, onde ela é concebida nos termos de um mundo de fenômenos objetiváveis e experimentalmente acessíveis, tornando, assim, manifesta a alienação do que é humano para com o que é natural. Para Sebald, a execução desleixada da mão esquerda do cadáver de Kindt por Rembrandt é um desvio signficante, que expressa a oposição do artista frente à realidade que ele mesmo fora comissionado a retratar. De forma semelhante, a qualidade da técnica do *trompe-l'oeil* de Tripp consiste menos no efeito mimético das suas imagens, do que na maneira pela qual ele emprega a técnica para criar momentos significativos de um deslizamento, que abre uma “furchterregende Tiefe, die sich hinter der Oberfläche verbirgt” (p. 181), uma profundidade apavorante que se encontrava oculta, abaixo da superfície das coisas. Deste modo, as Obras de Arte permitem o acesso ao que Sebald denomina “metaphysisches Unterfutter der Realität”. O delineamento metafísico

da realidade (p. 181). A arte tem o poder de transcender o tempo por meio da recuperação de efemeridades catadas no curso temporal; ela resgata seus objetos na história da destruição tornando visível a aura que lhes cerca.

Todavia, o potencial da arte de transcender a realidade cotidiana exige um tipo específico de engajamento cultural da parte dos seus recipientes: podemos apenas acessar o delineamento metafísico da realidade se estivermos dispostos a entrar no que Sebald chama “die Zeit der Kultur”. O que se requer para tanto é a habilidade de pôr entre parênteses o presente e a atualidade, e tentar explorar o contexto original de uma determinada obra de arte. Diante disso, seria um grande erro de julgamento considerar que o uso sebaldiano das belas artes consista em um exemplo de jocosidade pós moderna.¹⁶ As deliberações de Sebald acerca da obra de arte erudita resultam em um modelo que se poderia denominar “contemplatividade consciente”, uma forma de ver que procura relegar ao último plano a perspectiva do presente.

Um ótimo exemplo disso é a descrição do narrador dos famosos afrescos de Giotto em *Schwindel. Gefühle*. O encontro com a capela Scrovegni em Pádua ocorreu no verão de 1987, durante a segunda visita do narrador ao norte da Itália, feita para que ele pudesse balancear a inquietude que lhe ficara na memória da primeira jornada, sete anos antes. Como era de se esperar, já no caminho para a Itália o narrador se afoga em recordações da primeira viagem, as quais ele anotava freneticamente durante a estadia no trem. Esse trabalho introspectivo de rememoração acaba por deixar o narrador alheio ao seu entorno. Apenas quando o trem está na altura da travessia da lagoa para Veneza é que ele reassume uma consciência plena do momento presente. Contudo, a intenção terapêutica da jornada já está posta em questão quando, depois da chegada em Veneza, o narrador desvia os olhos de seus escritos e percebe uma barcaça cheia de lixo, de onde uma ratazana célere mergulha de cabeça naquelas águas:

Ich weiss nicht, ob es dieser Anblick gewesen ist, der mich den Entschluß fassen ließ, nicht in Venedig zu bleiben, sondern unverzüglich nach Padua weiterzufahren und

16 Estou, pois, em desacordo com Claudia Albes, que interpreta a estrutura repetitiva e suplementar das narrativas de Sebald como evidência do seu pós modernismo. Albes argumenta que em *Die Ringe des Saturn* a estrutura suplementar da narrativa apenas enfatiza ‘die Arbitrarität des in diesen Texten Erzählten, das letztlich nichts anderes ist als die aufwendige Maskerade eines von Stillstandsängsten angetriebenen Erzählens.’ Meu argumento vai na direção contrária de que os encontros com as artes visuais sempre resultam em momentos de sublimação que guardam alguma relação com o sublime. Claudia Albes, ‘Die Erkundung der Leere. Anmerkungen zu W. G. Sebalds ‘englische Wallfahrt’ *Die Ringe des Saturn*’, in *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, 46 (2002), 279-305 (p. 304).

dort die Kapelle des Enrico Scrovegni aufzusuchen, von der ich bisher bloß eine Beschreibung kannte, in der die Rede ist von der unverminderten Kraft der Farben des Fresken des Malers Giotto und von der immer noch neuartigen Bestimmtheit, die über jedem Schritt der in ihnen gebannten Figuren waltet. (SG, p. 99-100)

Imagens de lixo, podridão e decrepitude evocam uma ameaçadora esfera de vivências exteriores às estruturas sociais significantes. Elas atraem nossa atenção para a abjeção como uma condição que perturba todas as noções disponíveis de identidade, significado e ordem. Segundo Julia Kristeva, o abjeto pode vir a tomar conta de um sujeito quando ele, depois de uma série de tentativas infrutíferas de se identificar com os objetos exteriores, se recolhe em um mundo interior onde, entretanto, o “eu” encontra a si mesmo, confrontado com a experiência primordial da perda. O narrador peregrino de Sebald é um personagem de tal modo abjeto que fracassa no reconhecimento de um mundo que lhe seja familiar e significativo, em Viena como em Veneza. Enquanto a ameaça da abjeção está designada na imagética do lixo em Veneza, a arte de Giotto encerra ainda a promessa da sublimação do abjeto. Interessante assinalar que a escritura se mostra incapaz de ter o mesmo efeito na cena: ao invés de sublimar a sua experiência da abjeção, as anotações autobiográficas apenas ampliam a sensação de alienação, deslocamento e desânimo. Nesse ponto da narrativa, a escritura funciona como um sintoma da repetição compulsiva que leva o sujeito a reencenar a experiência traumática. Apenas se e quando ele puder se reconectar com o mundo, poderá também a sua escritura sublimar a experiência desoladora da abjeção. Há que se notar que, nesse contexto, Kristeva relê a a noção freudiana de sublimação como uma variante moderna do sublime: tanto o sublime quanto a sublimação transcendem o objeto. Como Kristeva descreve, o encontro com o sublime serve como gatilho para:

um jorro de percepções e palavras que expandem a memória para além de qualquer limite. Então eu esqueço esse ponto de partida, e me encontro em um universo secundário, apartado do plano onde o “Eu” habita — deleite e derrocada. De modo algum privado de, mas sempre com e através das palavras e das percepções, o sublime é um adendo que nos expande, que nos força em demasia, e que, extenuando-nos, obriga-nos a estar ao mesmo tempo aqui, como dejetos, e acolá, outros e cintilantes.¹⁷

17 Julia Kristeva, *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Trans. By Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1982), p. 12.

Ela escreve: “No sintoma, o abjeto me permeia, eu me torno abjeta. Pela sublimação eu o mantenho sob controle. O abjeto é a fronteira do sublime. Não é o mesmo momento da jornada, mas o mesmo sujeito e o mesmo discurso que os traz a tona.”¹⁸ Aqui, como em seus outros livros, Sebald emprega o paradigma da viagem para se colocar em movimento, para evocar uma jornada na qual se possa perseguir os rastros do seu próprio sentido de abjeção e, por outro lado, explorar a sublimação da abjeção pela (e através da) arte.

John Zilcosky propôs recentemente que Sebald reinventa o motivo principal da literatura de viagem — que consiste no medo de se perder e no desejo de se encontrar o caminho de volta ao lar — por meio de uma contação de estórias que impede o sujeito de vagar ao ponto de perder esse caminho. Segundo Zilcosky, as narrativas de viagem sebaldianas demonstram que nossas “desorientações jamais levam a novas descobertas, apenas a uma sensação de inquietantes retornos intertextuais”.¹⁹ A análise da repetição compulsiva em *Schwindel. Gefühle*. demonstra de modo convincente como o paradigma de controle que opera, por exemplo, nas *Italienische Reise*, de Goethe, dá lugar a uma estranha série de repetições e retornos, desde as quais o sujeito acaba sempre indo de volta aos lugares que lhe são familiares. A leitura de Zilcosky, pois, refere os conceitos freudianos de compulsão e do retorno do reprimido como as chaves da apropriação de Sebald do paradigma da viagem. Contudo, é importante que percebamos que a compulsão do narrador é frequentemente pontuada por encontros significativos com obras de arte. Tais encontros interrompem o padrão repetitivo da jornada por meio da interrupção da melancolia do narrador. O efeito terapêutico das artes visuais, contudo, está na capacidade do ego suspender esse processo autofágico, e ascender ao invés àquilo que Sebald denominou, como vimos, “die Zeit der Kultur”. Tal engajamento a uma determinada obra de arte produz no observador uma influência nova, que resultará na sublimação da dor. Um excelente exemplo de um tal momento de sublimação está no encontro do narrador com os afrescos de Giotto. Sua irreduzível intensidade de cores e a sua expressão precisa favorece a contemplação consciente que permite ao contemplante a transcendência do seu presente cotidiano:

18 Julia Kristeva, p. 11.

19 John Zilcosky, ‘Sebald’s Uncanny Travels: The Impossibility of Getting Lost’, in: W. G. Sebald – A Critical Companion, pp. 102-20 (p. 102).

Wie ich dann, hereingetreten aus der Hitze, die an diesem Tag in den frühen Morgenstunden schon über der Stadt lastete, tatsächlich im Innern der Kapelle vor den vom Gesims bis zum Bodensaum in vier Reihen sich hinziehenden Wandbildern stand, erstaunte mich am meisten die lautlose Klage, die seit nahezu siebenhundert Jahren von den über dem unendlichen Unglück schwebenden Engeln erhoben wird. Wie ein Dröhnen war diese Klage zu hören in der Stille des Raums. Die Engel selber aber hatten die Brauen im Schmerz so sehr zusammengezogen, daß man hätte meinen können, sie hätten die Augen verbunden. Und sind nicht, dachte ich mir, die weißen Flügel mit den wenigen hellgrünen Spuren der Veroneser Erde das weitaus Wunderbarste von allem, was wir uns jemals haben ausdenken können? (SG, p. 100-101)

Na medida em que o narrador cruza a soleira da porta, e adentra a capela, ele deixa para trás a sua própria subjetividade e dirige sua atenção para os detalhes do afresco. Comovido pela expressividade do “lamento silencioso” dos anjos, ele descobre uma infundável calamidade no delineamento metafísico da nossa realidade. O oxímoro do “lamento silencioso” é sublinhado pela inserção de três reproduções em preto e branco dos anjos que circundam o corpo de Cristo no afresco. Suas expressões faciais e gestos enfatizam a intensidade de um sofrimento que está sempre emergindo, desde já, diante dos nossos olhos. Entretanto, para que possa fazer essa conexão com um significado alegórico, o espectador deve abandonar suas próprias preocupações em favor da observação minuciosa da obra de arte. Assim, o estudo de uma obra de arte introduz um momento de sublimação que aloca o sofrimento do próprio sofredor em um nível diferente e removido do aqui e agora.

É importante mencionar nesse ponto que, para Sebald, esses momentos de transposição alegórica estão sempre baseados no interesse do artista pelas minúcias do mundo natural, o que compreende desde os fenômenos meteorológicos e observações geológicas até os grandes reinos animais e vegetais. Apenas na medida em que o artista participa das numerosas facetas da vida, não importa o quão insignificantes elas pareçam, pode a sua obra alcançar um nível sublime de significância. Sebald explora a interdependência da escolaridade do artista nos mais diversos fenômenos da vida e o momento da sublimação, de maneira mais explícita, em sua descrição dos afrescos de Pisanello em Verona. Antes da sua visita à Capela Pellegrini em Verona, o narrador explica que as pinturas de Pisanello vinham desde sempre instilando nele um desejo de renunciar a tudo o mais que não fosse a sua visão. Ele esclarece que não é apenas o realismo de Pisanello que produz nele esse efeito, mas sim, acima de tudo, o modo pelo qual esse artista era capaz de transpor esse realismo para uma superfície plana, de modo a conceder a todos e a tudo, dos protagonistas mais destacados até a menos notável

folha da floresta, o mesmo direito de existir. Em outras palavras, é o modo pelo qual o artista diverge dos requerimentos da perspectiva central que estabelece o efeito duradouro da pintura. O narrador, depois disso, procede na localização do famoso afresco dedicado a lenda de São Jorge, dentro da igreja, antes mesmo de nos oferecer uma descrição detalhada dessa obra. Imitando o movimento dos olhos do narrador, da esquerda para a direita, a descrição dessa busca é pontuada por momentos narrativos que encapsulam o tema do afresco. Sebald retorna à questão do respeito, por parte do artista, a todas as formas de vida, através da ênfase à diversidade e ao vívido realismo dos animais e plantas figurados no afresco:

Gebüsch, Gesträuch und Blattwerk sind auf das sorgfältigste gemalt und mit Liebe auch die Tiere, denen Pisanellos größte Aufmerksamkeit immer gegolten hat: der landeinwärts fliegende Storch, die Hunde, der Schafbock und die Pferde mit den Berittenen, unter denen sich ein kalmückischer Bogenschütze befindet mit einem schmerzhaften Ausdruck der Intensität im Gesicht. (SG, 90)

Somente após essa exploração detalhada da composição do afresco, é que o narrador dirige a sua atenção para o centro, que representa São Jorge despedindo-se da princesa de Trebizonda:

In der Mitte des Bildes die Principessa in einem Federkleid und San Giorgio, von dessen Rüstung das Silber abgeblättert ist, den aber der Glanz seines rotgoldenen Haupthaars noch umgibt. Zum Erstaunen ist es, wie es Pisanello verstanden hat, den jäh heraustretenden, seitwärts schon auf die schwere blutige Arbeit abschweifenden männlichen Blick des Ritters abzusetzen von der nur durch die geringfügige Senkung der unteren Lidgrenze angedeuteten Beschlossenheit des weiblichen Auges.

Dois fragmentos do afresco, os olhos do santo e o perfil da princesa, se inserem na descrição nesse ponto. Contudo, ao invés de manter um alinhamento horizontal na apresentação desses dois extratos, Sebald arranja-os verticalmente, de modo que o olhar da princesa se desconecta da partida do cavaleiro. O arranjo vertical dos fragmentos apenas torna mais dramática a separação das duas figuras. A leitura de Sebald enfatiza a intensidade da expressão de cada uma, e cada qual, agora, em seu isolamento, parecia poder ver para além da sina que lhe aguardava. Os dois extratos do afresco de Pisanello são, assim, representados como os portadores de uma visão melancólica da história que, ao contrário da moderna historiografia teleológica, contempla o sentimento de perda que acompanha a história da destruição humana. Essa leitura melancólica da história apenas vem à tona pelo olhar atento do Sebald narrador/leitor. E do coreógrafo: ele descreve a cena com engenho e arte, da esquerda para a

direita, do concreto para o abstrato, de uma ancoragem no mundo fenomenológico para uma perspectiva metafísica.

Parece, todavia, que em seus últimos trabalhos, Sebald tenha abandonado esse tipo de epistemologia positiva e alegórica, em benefício da já mencionada relação inquietante entre texto e imagem. A história de Max Aurach, em *Die Ausgewanderten*, se defronta com o problema da arte figurativa depois de Auschwitz no contexto das técnicas pictóricas do próprio Aurach. Os retratos de Aurach são descritos como o registro final de um processo aberto e potencialmente interminável, que envolve uma alternância entre o desenho e a ação de esfregar os contornos até desgastar o papel pela fricção do pano:²⁰

Entschloß sich Aurach, nachdem er vielleicht vierzig Varianten verworfen beziehungsweise in das Papier zurückgerieben und durch weitere Entwürfe überdeckt hatte, das Bild weniger aus Überzeugung, es fertiggestellt zu haben, als aus einem Gefühl der Ermattung, endlich aus der Hand zu geben, so hatte es für den Betrachter den Anschein, als sei es hervorgegangen aus einer langen Ahnenreihe grauer, eingeäschterter, in dem zerschundenen Papier nach wie vor herumgeisternder Gesichter. (Ag, 239-40)

A técnica de Aurach não almeja tanto à reprodução do mundo visível quanto ao seu apagamento, em favor da presença espectral de um passado indômito. A pintura, inserida nesse ponto, no meio da sentença, que ilustra esse caráter autorreflexivo do método de Aurach, é uma reprodução de *Cabeça de Catherine Lampert VI*, de Frank Auerbach, na qual a face da modelo aparece como um palimpsesto fantasmagórico de um original inacessível.²¹ A técnica de Aurach/Auerbach, a pintura processual, compreende que a arte é uma forma deslocada e altamente dolorosa do trabalho sobre a memória.²² E todavia essa arte ainda é figurativa e mantém uma relação mimética, por mínima que seja, com o seu objeto precisamente por colocar em primeiro plano a ausência do seu referente. De qualquer maneira, parece que Sebald rompeu de vez com o tipo de sublimação artística que caracterizava os encontros do viajante com as artes visuais em *Schwindel. Gefühle*. Tal

²⁰ A descrição da técnica de Aurach remete a descrição que Robert Hughes faz do *modus operandi* de Frank Auerbach. Veja Robert Hughes, *Frank Auerbach* (London: Thames & Hudson, 1990), p. 198.

²¹ Hughes, *Frank Auerbach*, no. 152.

²² Acerca disso, ver Jan Ceuppens, 'Im zerschundenen Papier herumgeisternde Gesichter. Fragen der Repräsentation in W. G. Sebalds *Die Ausgewanderten*', *Germanistische Mitteilungen* 55 (2002), 79-98 (pp. 90-91).

epistemologia positiva da sublimação pela via da alegoria acabara se tornando insustentável depois de Auschwitz: muito embora o conto de Max Aurach contenha uma reprodução de *O Carvalho de Vercingetorix*, de Gustave Courbet, a pintura é apenas mencionada como um ponto de partida para os contínuos “Zerstörungsstudien” (Ag, p. 268-69) de Aurach.

À primeira vista essa posição parece se transportar para a segunda narrativa sebaldiana que se refere explicitamente ao Holocausto. Embora *Austerlitz* esteja repleto de material pictográfico — há mais de oitenta reproduções — a obra não reproduz sequer uma única obra de arte célebre. Enquanto *Schwindel. Gefühle.* e *Die Ringe des Saturn* incluem e tematizam obras-primas famosas, em *Austerlitz* reproduz-se apenas uma única aquarela, intitulada “Funeral em Lausanne”, por J.W.M. Turner (A, p. 159). Essa aquarela assume um estatuto e uma função narrativa em tudo diferente das anteriores; ao contrário dos afrescos de Giotto e Pisanello que mereceram, como vimos, extenso tratamento narrativo, a aquarela é, por sua vez, fugazmente descrita:

Das nahezu substanzlose Bild, das die Bezeichnung *Funeral at Lausanne* trägt, datiert aus dem Jahr 1841 und also aus einer Zeit, in der Turner kaum noch reisen konnte, mehr und mehr umging mit dem Gedanken an seine Sterblichkeit und vielleicht darum, wenn irgend etwas, wie dieser kleiner Lausanner Leichenzug, aus dem Gedächtnis auftauchte, geschwind mit einigen Pinselstrichen die sogleich wieder zerfließenden Visionen festzuhalten suchte. (A, 159)

Essa breve descrição parece imitar a natureza diáfana e evocativa da própria aquarela que está descrevendo. Ainda assim, a despeito da referência ao momento da dissolução, a descrição permanece no domínio da alegoria. Será no seu alinhamento com essa reflexão, quase barroca, acerca da mortalidade, que a aquarela de Turner se interporá na expressão da memória de Austerlitz do duplo funeral de Alfonso e Evelyn Fitzpatrick, no País de Gales, 1957, e da sua última caminhada com o amigo Gerald pelas vinhas adjacentes ao lago Genebra em 1966. Quando Austerlitz descobre que Turner falecera naquele mesmo lugar em Gales (1798) e que ele tinha essa mesma idade com que Turner morreria quando da sua participação no funeral de antes, a aquarela assume na narrativa um estatuto de novo e lutuoso emblema da perda histórica.

Em todo o caso, um escrutínio mais demorado da questão revela que mesmo em *Austerlitz* Sebald persiste em sua exploração alegórica da arte enquanto veículo da memória

cultural. Muito embora não se reproduza na narrativa mais nenhuma obra-prima celebrada, ele continua a explorar aqui a habilidade que a arte possui de revelar o delineamento metafísico da realidade. Ao invés de reproduzir e interpretar uma obra de arte, Sebald recorre aqui inteiramente à *ekphrasis*.²³

Um primeiro uso significativo dessa figura ocorre logo nas primeiras páginas da narrativa, quando Austerlitz descreve “Vista da Antuérpia no Inverno”, 1589, com as seguintes palavras:

Er deutete auf das breite in der Morgensonne blinkende Wasser hinaus und sprach davon, dass auf einem um die Mitte des 16. Jahrhunderts, während der sogenannten kleinen Eiszeit, von Lucas van Valckenborch gemalten Bild die zugefrorene Schelde vom jenseitigen Ufer aus zu sehen sei und hinter ihr, sehr dunkel die Stadt Antwerpen und ein Streifen des flachen, gegen die Meeresküste hinausgehenden Landes. Aus dem dusteren Himmel über dem Turm der Kathedrale *Zu unserer Lieben Frau* geht gerade ein Schneeschauer nieder, und dort draußen auf dem Strom, auf dem wir jetzt dreihundert Jahre später hinausblicken, sagte Austerlitz, vergnügen sich die Antwerpener auf dem Eis, gemeines Volk in erdfarbenen Kitteln und vornehmere Personen mit schwarzen Umhängen und weißen Spitzenkrausen um den Hals. Im Vordergrund, gegen den rechten Bildrand zu, ist eine Dame zu Fall gekommen. Sie trägt ein kanariengelbes Kleid, der Kavalier, der sich besorgt über sie beugt, eine rote, in dem fahlen Licht sehr auffällige Hose. Wenn ich nun dort hinaus schaue und an dieses Gemälde und seine winzigen Figuren denke, dann kommt es mir vor, als sei der von Lucas van Valckenborch dargestellte Augenblick niemals vergangen, als sei die kanariengelbe Dame gerade jetzt erst gestürzt oder in Ohnmacht gesunken, die schwarze Samthaube eben erst seitwärts von ihrem Kopf weggerollt, als geschähe das kleine, von den meisten Betrachtern gewiss übersehene Unglück immer wieder von neuem, als höre es nie mehr auf und als sei es durch nichts und von niemandem mehr gutzumachen. (A p. 19-20)

Com essa análise minuciosa de composição, cor e tema da aquarela, Austerlitz desenvolve algo que podemos denominar uma “escola de visualização”, junto a qual o seu destinatário (nesse caso o narrador) tem que tentar compreender antes que possa se julgar uma testemunha a altura da história dessa vida. Sebald decide não reproduzir a aquarela nesse ponto, em favor da *ekphrasis* que traduz o processo de recepção para um jogo de sobreposições entre a percepção cuidadosa (descrição) e a interpretação (narrativa). A razão dessa passagem não é sugerir uma falsa supremacia de uma forma de arte sobre outra, mas evocar precisamente o tipo de “complacência informada” que dá acesso ao delineamento metafísico da realidade.

²³ Sobre a *ekphrasis* ver James Heffernan, ‘Ekphrasis and Representation’, *New Literary History* 22 (1991), 297-316; e Murray Krieger, *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1992).

Chamando nossa atenção para o infortúnio da mulher caída, que na opinião de Austerlitz escapa à vista da maioria dos espectadores, ele faz com que nossa atenção mesma àquilo que parece marginal e insignificante se torne a condição do conhecimento verdadeiro. Sob o olhar contemplativo do observador cioso, a queda da mulher se investe de um novo significado; de súbito ela passa a sugerir um salto metafísico no tempo: percebemos que a mulher está a cair agora, bem diante dos nossos olhos. Assim, para Austerlitz como para seu autor, o acidente não é apenas mais um detalhe em um exemplar da pintura flamenca, mas um evento alegoricamente significativo, que dá expressão à melancólica visão da história como um acúmulo de calamidades.²⁴

Gostaria de concluir com outro exemplo de *Austerlitz*, que, à primeira vista, parece perturbar as duas epistemologias distintas que subjazem ao uso da fotografia e das artes plásticas nas suas narrativas. Perto do fim de *Austerlitz* o protagonista relata como a sua busca por qualquer traço ou resíduo do pai desaparecido acaba por conduzi-lo até a nova Bibliothèque Nationale em Paris. O modo como ele descreve a sua exploração da biblioteca, com o seu complicado sistema de escadarias, rampas e oficiais de segurança que controlam o acesso aos gabinetes de leitura, mapeia um sistema kafkiano de regulamentos que almeja desempoderar o indivíduo. Denunciando o “cartesischen Gesamtplan der Nationalbibliothek” (A, p. 394), Austerlitz afirma que o gigantesco complexo serve o “fortschreitende Auflösung unserer Erinnerungsfähigkeit” (A, p. 400). Uma foto aérea, muito granulada, mostra duas das torres da biblioteca e a gigantesca esplanada, pela qual caminhavam umas poucas figuras minúsculas. Poucas páginas depois, o leitor se depara com uma segunda foto que, de acordo com Austerlitz, retrata o arquivo no campo de Theresienstadt, no qual residem os registros dos antigos prisioneiros. A foto, extraída de uma revista de arquitetura, causa nele “die zwanghafte Vorstellung [...], daß dort in der kleinen Festung von Terezín, in deren nasskalten Kasematten so viele zugrunde gegangen sind, mein wahrer Arbeitsplatz gewesen wäre und daß ich ihn nicht eingenommen habe aus eigener Schuld” (A, p. 397).

²⁴ Sobre Sebald e sua leitura metafísica de uma história universal da catástrofe, ver Amir Eshel, ‘Against the Power of Time: The Poetics of Suspension in W. G. Sebald’s *Austerlitz*’, *New German Critique* 88 (2003), 71-96. Eshel corretamente sustenta que ‘Sebald’s kulturkritische notions amount at times to a questionable teleology in which modernity is all too clearly configured as necessarily leading to Theresienstadt.’ (p. 88). Sobre a visão sebaldiana da história, ver também Andreas Huyssen, ‘On Rewritings and New Beginnings: W. G. Sebald and the Literature About the Luftkrieg’, *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 31 (2001), 72-90; e Anne Fuchs, ‘Geschichte als Metaphysik des Unglücks’, in *Die Schmerzensspuren der Geschichte*, pp. 165-205.

A dolorosa acusação que Austerlitz dirige a si mesmo levanta mais uma vez a questão de que uma abordagem cognitiva do passado que acumula conhecimento histórico apenas serve como um suporte para “ein ersatzweises, kompensatorisches Gedächtnis” a serviço da repressão. (A. p. 202). Para Austerlitz, a Bibliothèque Nationale é a expressão arquitetônica do conhecimento estéril, divorciado de qualquer impacto emocional. O contraste entre essas duas fotos não poderia ser maior: enquanto a primeira imagem simplesmente ilustra a tese de Austerlitz sobre a nossa cultura do esquecimento pela exibição de um exterior gigantesco de um complexo aparentemente hostil e inacessível, a segunda imagem sugere um outro nível de investigação. Olhando mais de perto, emerge também a questão da veracidade da foto apresentada por Austerlitz: trata-se mesmo de uma fotografia legítima da *Registrierkammer* do campo de concentração, ou de alguma pintura, de um desenho qualquer de algum outro arquivo ou sala de leitura? Parece-me que, nesse particular, Sebald encena deliberadamente uma situação de tensão entre o estatuto documental da fotografia da Bibliothèque Nationale, e a qualidade misteriosa do interior que figura na suposta foto do arquivo. Enquanto a vacuidade na foto da biblioteca expressa a cultura do esquecimento que Austerlitz diagnosticou, a segunda imagem — fotografia ou pintura — sugere uma leitura bem diversa: aqui o objeto parece ser os traços residuais dos seus antigos usuários. Embora não haja ninguém na sala, a disposição dos objetos indica que eles foram utilizados recentemente; esses objetos aparentam ser os rastros de uma presença pretérita: por exemplo, a porta está aberta, três das cadeiras estão apartadas da mesa e os ponteiros do relógio marcam quase seis horas. A sala é um enigma, e dispara aquela espécie de memória cultural que indica a presença espectral do outro ausente. “O enigma”, escreveu Emmanuel Levinas, é “a intervenção de um significado que perturba o fenômeno mas que ao mesmo tempo está sempre pronto para retirar-se sutilmente, como um estranho indesejado, a não ser que alguém atente para o ruído desses passos que se afastam.”²⁵

A imagem do *Registrierkammer* transcende, assim, a epistemologia terapêutica que caracteriza o tratamento que Sebald deu às Belas Artes nas suas primeiras obras em prosa. Enquanto as obras de grandes mestres como Giotto, Pisanello, Valckenborch ou Rembrandt,

²⁵ Emmanuel Levinas, *Basic Philosophical Writings*, ed. Adriaan T. Peperzak, Simon Critchley e Robert Bernasconi (Bloomington: Indiana University Press, 1996) p. 74.

serviam como portos seguros para a contemplação ou contrapontos a um mundo alienante, a imagem da *Registurkammer* emana um sentimento de imobilidade que possui uma qualidade fantasmagórica, e que situa essa imagem em nosso mundo pós-holocausto. Um efeito similar é obtido no retrato de Frank Auerbach que figura na história de Max Aurach em *Die Ausgewanderten*. Em ambos os casos, uma epistemologia do deslocamento e do apagamento toma o lugar da epistemologia alegórica empregada anteriormente para abordar as obras-primas. Todavia, o fato de que o narrador sealdiano designa a imagem da *Registurkammer* como uma fotografia sugere que Sebald tenha procurado defender a tese da distinção epistemológica entre fotografia e belas artes, desenvolvida no ensaio sobre Jan Peter Tripp. Apesar da enorme diversidade de épocas, estilos e gêneros, os pintores de Sebald todos compartilham um intenso sentido de participação e partidarismo para com as vítimas da história: para Sebald, as boas obras de arte são aquelas que tanto expressam uma resistência ao mundo moderno, quanto carregam em si, melancolicamente, a memória cultural. Ao revelar o abismo aterrador que se esconde sob a superfície das coisas, essas obras garantem o nosso acesso ao delineamento metafísico da realidade em que vivemos. Talvez alguém queira dizer que a epistemologia alegórica de Sebald torne o trabalho pela memória uma atividade demasiado estetizante, que produz uma preocupante nostalgia, orientada ao sentimento da perda cultural. Por outro lado, aquilo que separa esse engajamento cultural de uma aventura nostálgica é o fato de que ele advoga uma forma de investigação cultural que resiste à apropriação do passado.