

O estatuto da imagem fotográfica nas narrativas intersemióticas de W. G. Sebald

Ângela Maranhão Gandier¹ (UFPE)

Resumo:

*As narrativas de W. G. Sebald ocupam-se da reflexão sobre a história da autodestruição do homem e a série de catástrofes, perseguições étnicas e genocídios, com especial relevo para a Segunda Grande Guerra e o Holocausto. Este motivo desdobra-se em outras dimensões igualmente relevantes como a indagação existencial e a incidência da ação do tempo no homem e nas coisas. As digressões, a oscilação da narrativa, a inquietante presença das fotografias, tudo colabora para reproduzir o trabalho de rememoração no plano ficcional, de modo que as memórias e impressões explodem em flashes, lampejos, fragmentos de vivências. Veremos o estatuto da fotografia em duas obras. Em **Os emigrantes** a fotografia possui um estatuto peculiar porque atua como emblemas fantasmáticos do ressurgimento do passado. Em **Os anéis de Saturno**, predomina o princípio de atestação da fotografia que interfere como prova e testemunho.*

Palavras-chave: memória, fotografia, intersemiose, W. G. Sebald

1 Introdução

Este artigo propõe uma análise da relação entre texto e imagem fotográfica em duas obras intersemióticas de Winfried Georg Maximilian Sebald (1944-2001), **Os emigrantes** e **Os anéis de Saturno**. Trata-se de mostrar a forma singular de como a fotografia é integrada ao texto no sentido tanto de refletir o trabalho de rememoração (com suas lacunas e indeterminações) como o de impregnar a narrativa com os emblemas fantasmáticos do ressurgimento do passado. Outro dado importante a considerar é a contenção, sobriedade e elegância da prosa de Sebald com relação à representação da *Shoah*,¹ que deixa evidente a viva preocupação do autor de reafirmar o sentimento ético através da sensibilização do olhar (do leitor) para o sofrimento das personagens desterradas, vítimas da perseguição étnica e da violência.

Por essa razão, a obra de Sebald figura como uma das criações mais densas surgidas no início da década de 1990 nos meios literários europeus, conferindo ao autor as marcas de originalidade inconfundíveis. Pelo desejo de inventar seus próprios caminhos para a expressão literária, Sebald destitui o livro de seu poder de invólucro exclusivo da palavra escrita, apropriando-se da permeabilidade que a literatura possui de atuar como eixo aberto à interação com outras artes como a pintura, a escultura, a fotografia, a música, o cinema. Em Sebald, a imagem atua como princípio formal, sendo responsável tanto pela coerência estrutural como pela originalidade das obras. Desta forma, expressão poética e expressão plástica se fundem, contaminando-se e potencializando-se mutuamente. Apesar da arquitetura intelectualista e do livre jogo das formas experimentais que caracterizam a prosa sebaldiana, seus romances, contos e novelas têm o poder de perturbar, de abalar determinado estado de realidade; se esta percepção procede, Sebald realiza a arte literária concebida por Martin Heidegger, ou seja, como a “configuração que nos é conhecida, pois é esteticamente concebida como estado, e o estado no qual ela se essencializa e do qual ela emerge é um estado do homem, portanto, de nós mesmos.” (HEIDEGGER, 2007. p. 126).

Com respeito ao conteúdo temático, a prosa sebaldiana interroga as questões existenciais do homem confrontado com as experiências-limite, tais como a guerra, a perseguição étnica e o exílio. Os personagens de Sebald são diaspóricos, desenraizados, apartados de seus lugares de pertença afetiva. O grande tema que ocupa o centro de suas preocupações de pesquisador e escritor é a

¹ Palavra hebraica que significa Holocausto.

reflexão sobre a história da autodestruição do homem e a série infindável de catástrofes, genocídios e destruição em larga escala que marcaram os séculos XIX e o XX, com especial relevo para a Segunda Grande Guerra e o Holocausto.

Este motivo desdobra-se em outras dimensões igualmente relevantes como a indagação existencial sobre a incidência da ação do tempo no homem e nas coisas. No que tange às imagens integradas ao texto, a apropriação da fotografia como imagem-memória – de um rosto ou um corpo de outro tempo, ou de uma ruína qualquer – são reconfiguradas para não expressar seus antigos contextos e sentidos, agora superados por uma resignificação que permanece designando os fluxos da temporalidade. No sentido aqui proposto, há algo de perturbador nessas imagens marcadas com o selo da morte, como afinal o são as fotografias em geral. Plasticamente manipuladas e tornadas outras, excedidos o sentido e a designação prévios que lhes conferia significação e destino, a fotografia das obras sebaldianas alcança o nosso olhar contemporâneo, e perturba.

Nossa discussão não pode prescindir das teses sobre a fotografia estabelecidas por Walter Benjamin, Philippe Dubois e Vilém Flusser. Justifica-se a escolha desses teóricos porque seus argumentos ainda permanecem como guias incomparáveis para uma melhor compreensão da imagem fotográfica. Veremos os meios de intervenção da fotografia em duas obras do autor, **Os emigrantes** e **Os anéis de Saturno**, e como tais imagens, integradas ao texto, colaboram para revelar a amplitude existencial do universo narrativo de W. G. Sebald.

2 A fotografia como imagem-memória em Os emigrantes

Os emigrantes é um livro composto de quatro narrativas autônomas, sem liames aparentes, dedicadas aos personagens Henry Selwin, Paul Bereyter, Ambros Adelwarth e Max Ferber. O elo que os une é a condição de desterro, desenraizados que foram de um lugar de pertencimento afetivo, devido à perseguição nazista que os obrigou a fugir de sua terra e se apartar dos familiares. Isto não significa, no entanto, que se trata de gente infeliz ou desajustada. Pelo contrário, Sebald forja seus personagens conferindo-lhes, acima de tudo, dignidade. Apesar do sofrimento, eles carregam consigo um rico universo cultural, são atentos às coisas do mundo, interessados em arte, literatura, filosofia, pintura. A esse respeito, José María Perez Gay chama a atenção para este ponto: tanto o narrador como os personagens estão em constante deslocamento, viajam por várias cidades europeias e norte-americanas; todos possuem um repertório cultural considerável, além de “una gran capacidad de observación, um sentido de los detalles más significativos, de los paisajes e de los objetos, de los usos y de las costumbres de su época.”²

Em suas obras, Sebald dispõe tanto da própria biografia como da biografia dos personagens como matéria ficcional. No caso de **Os emigrantes**, o narrador estende um arco de correspondências entre a sua condição de exilado e a dos personagens desterrados, revelando-se assim uma delicada fusão entre ficção, depoimento e prosa ensaística. Nessa trama urdida a muitas vozes, os limites entre realidade e ficção perdem curiosamente seus contornos, por um lado, graças ao empenho crítico da voz narrativa que busca conferir objetividade aos relatos; por outro lado, graças à interpretação do outro e de si mesmo enquanto texto, ou seja, como criação ficcional. Acima de tudo, a memória é ao mesmo tempo tema de inquietação existencial, fundamento da experiência e moldura de criação.

Quanto ao desterro, esta condição implica o abandono, forçado pelas circunstâncias, do lugar de pertença afetiva no sentido de que é o lugar que acolhe as existências – individuais e coletivas – e o sentido da temporalidade. Em contrapartida, é a nossa experiência que confere e atribui ao lugar o estatuto de espaço como inserção existencial. A transfiguração do espaço se caracteriza menos como um espaço geográfico do que como uma reconstrução simbólica e subjetiva na qual se entrelaçam os aspectos emocionais dos personagens. É a partir desta zona de interseção e do sentido a ela conferido que outras questões igualmente essenciais se configuram.

² “Todos possuem uma grande capacidade de observação, um sentido dos detalhes mais significativos, das paisagens e dos objetos, dos usos e costumes de sua época.” PEREZ GAY, 2007. p. 11-12. (Tradução nossa).

Portanto, a ideia do *Heimat* impõe-se com força nas narrativas sebaldianas; por um lado, porque o *Heimat* está fundamentalmente vinculado à diáspora e ao exílio indissociáveis da história judaica; por outro, trata-se de um tema caro ao autor. Em outras obras Sebald discorre sobre a origem e significado do termo quando este passa a se referir como algo impossível de ser alcançado. Em termos idealizados, pode-se definir o *Heimat* como lugar de nascimento, da língua materna, da atmosfera protetora da infância e da permanência dos ritos tradicionais, da sensação de “estar em casa”. O *Heimat* nasce em função, portanto, da sua própria impossibilidade de existência.

A esse respeito, Vilém Flusser ilumina o tema com a sua própria experiência de apátrida, com a qual o filósofo se identifica. Flusser assinala que em si mesmo “encontram-se armazenadas várias pátrias.” (FLUSSER, 2007. p. 221). E prosseguindo neste diapasão, o exílio e a emigração foram assim perspectivados:

O sentimento misterioso de pátria atrela homens e coisas. Ambos estão mergulhados neste mistério. Acredito que não seja necessário falar da perecibilidade de um ser misterioso amarrado às coisas. Essas coisas sacralizadas não apenas persuadem (isto é, reduzem a liberdade) como também são personalizadas, isto é, são amadas. (...) O ser misterioso amarrado aos homens merece no entanto ser pensado. Ele coloca, com efeito, o problema da liberdade. (FLUSSER, 2007. p. 225).

Como acontece nas narrativas sebaldianas, o encontro do narrador, autobiograficamente chamado de Sebald, com o personagem principal ocorre ao sabor do acaso. As digressões e desvios responsáveis pela oscilação da narrativa, além do movimento em torno das imagens fotográficas, tudo colabora para reproduzir no plano ficcional o trabalho de rememoração, de modo que as memórias e impressões explodem em *flashes*, lampejos, fragmentos de vivências, impossíveis de serem apreendidas numa totalidade. A respeito da estrutura fragmentada das obras de Sebald, Seligmann-Silva argumenta justamente que a sua escrita “nasce de uma impossibilidade, mas também de uma necessidade de resistir, de reatar os laços com um passado que surge arruinado pela violência, que marcou o século de totalitarismos, autoritarismos e genocídio.” (SELIGMANN-SILVA, 2005. p. 119).

A história de Max Ferber inicia com a chegada do personagem-narrador na cidade inglesa de Manchester. De saída, ele se instala e nos instala na instância poética. Este mérito do autor encontra ressonância na maneira como Merleau-Ponty concebe a literatura: para o filósofo, a literatura expressa “uma poesia das relações humanas.” (MERLEAU-PONTY, 2002. p.112). O sentimento de desolação que passa a viver desde então é potencializado pela presença das fotografias em preto-e-branco que mostram recortes de uma cidade degradada. O narrador ganha da gerente do hotel, como demonstração de boas-vindas, um *teas-maid*, misto de despertador e máquina de fazer chá. Em torno deste prosaico objeto, a narrativa é conduzida da seguinte forma:

That may be why is often seemed, when I have thought back to those days in Manchester, as if the tea maker brought to my room by Mrs Irlam, by Gracie – you must call me Gracie, she said – as it was that weird and serviceable gadget, with its nocturnal glow, its muted bubbling, and its mere presence by day, that kept me holding on to life at a time when I felt a deep sense of isolation in which I might well have become completely submerged. (SEBALD, 1996. p.154-155).³

A cidade que conspira para aumentar o sentimento de desvalia e desolação do personagem-

³ “Talvez por isso me tenha parecido diversas vezes, ao recordar a época de minha chegada a Manchester, como se fosse o aparelho de chá trazido ao meu quarto por mrs Irlam, por Gracie – *you must call me Gracie*, dissera ela -, como se fosse o aparelho trazido por Gracie, esse utensílio tão útil quanto extravagante, com seu brilho noturno, seu surdo borbulhar e com sua mera presença de dia, que me manteve agarrado à vida durante um período em que, às vezes como eu estava com uma inexplicável sensação de isolamento, eu poderia muito facilmente ter me afastado da vida.” (Traduzido por José Marcos Macedo). In: SEBALD, 2009, p. 156-157.

narrador. Nas caminhadas pelo cais do porto, ele menciona os prédios monumentais do século XIX enegrecidos pelo tempo, ruínas de casas há muito tempo abandonadas e, nas docas do porto, “the few barges and freighters that lay far apart at the docksides, making na oddly broken impression, put me in mind of some massive shipping disaster.”⁴

Neste cenário de abandono das docas, Sebald depara com uma placa pintada em pinceladas toscas; tratava-se do acesso ao ateliê de Max Ferber. A atmosfera de desolação que emana das descrições, a degradação e a avaria dos lugares e logradouros antigos, descritos com riqueza de detalhes pelo narrador, parecem refletir a desolação das existências mesmas dos personagens. Apesar da dicção elegante e sóbria do narrador, do suposto distanciamento que sustenta ao longo da narrativa, tudo parece colaborar, no final das contas, para nos arremessar com mais vigor à desolação em que estão imersos os extraordinários personagens que o autor forjou. E o leitor crítico, atento aos movimentos do texto, vai sendo envolvido pela narrativa que desperta um sentimento de profunda empatia por Max Ferber, vítima da experiência forçada do exílio e do extermínio dos pais em campos de concentração nazistas.

Envolvidas por uma atmosfera sombria e lúgubre, as fotografias integradas aos trechos citados mostram cenas semelhantes a uma cidade-fantasma. Se por um lado, o narrador é generoso na descrição minuciosa da cidade, por outro, ele pouco revela sobre si mesmo e sobre Max Ferber. Tudo se passa como se as memórias de ambos estivessem soterradas sob as infundáveis camadas de pó produzidas pela arte peculiar de Ferber, que consistia em desenhar nas telas com carvão, apagá-las com uma esponjinha, tornar a repintá-las e apagá-las repetidas vezes até produzir uma figura indiscernível, “que evoluíra de uma longa estirpe de rostos cinza, convertidos em borralha, cuja presença fantasmagórica ainda rondava o papel esfolado.” (SEBALD, 2009, p. 195).

Esta sugestiva descrição do processo criativo de Ferber pode ser vista como uma analogia da tensão existente entre memória e esquecimento, vivida até as últimas consequências por Ferber, para quem um longo período de sua vida lhe é desconhecido. Tais memórias chegam ao leitor (e também ao narrador) no decorrer da narrativa, quando os amigos irão se separar para sempre. Na ocasião, Ferber entrega ao narrador o diário de sua mãe, Luiza Lanzberg, a quem vira pela última vez aos quinze anos de idade. Com a marca singular do discurso indireto livre, o conteúdo póstumo do diário é narrado nos seguintes termos:

In that time, said Ferber, he had read the memories that passed since they were written, instead, with a passion that was beyond his understanding, his mother had committed to paper, presumably not least with himself in mind, only twice. The second time he had read them meticulously, many years later. On the second occasion, the memoirs, which at points were truly wonderful, had seemed to him like one of those evil German fairy tales in which once you are under the spell, you have to carry on to the finish, till your heart breaks, with whatever work you have began – in this case, the remembering, writing and reading. That is why I would rather you took the package, Ferber said, and saw me out to the yard, where he walked with me as far as the almond tree. (SEBALD, 1996. p. 193).⁵

Os escritos de Luiza Lanzberg descortinam a vida harmoniosa da família de Max Ferber, na

⁴ “os poucos batelões e cargueiros atracados ao cais, que pareciam estranhamente abatidos, despertavam a idéia de uma avaria universal e definitiva.” (Traduzido por José Marcos Macedo). In: SEBALD, 2009, p. 162.

⁵ “Desde a época em que haviam sido escritas, disse Ferber, ele lera as memórias da mãe, possivelmente redigidas com ele em mente, apenas duas vezes. Uma primeira vez muito rapidamente após receber o pacote e uma segunda, de maneira metódica, vários anos mais tarde. Nesta segunda leitura, as anotações, que em certos pontos eram realmente maravilhosas, lhe pareceram um daqueles perversos contos de fada alemães nos quais, uma vez sob o feitiço, é preciso continuar até o fim, até partir o coração – nesse caso, recordar, escrever e ler. É por isso que eu gostaria de lhe dar esse embrulho, disse Ferber, e me acompanhava ao pátio, onde seguiu ainda ao meu lado até a amendoeira.” (Traduzido por José Marcos Macedo). In: SEBALD, 2009, p. 194.

qual as relações familiares e de amizade giravam em torno dos ritos do cotidiano, principalmente em torno da liturgia e da atmosfera da religiosidade judaica. Ali, a religiosidade se aproxima da definição de Flusser para quem “a capacidade de captar a dimensão sacra do mundo revela o mundo e nossa vida dentro dele como realidade significativa.” (FLUSSER, 2002. p. 18). Para Luiza Lanzberg, o *shtetl*⁶ de Steinberg representou o verdadeiro lar, e, através da força da rememoração, em que vêem à tona o espírito de solidariedade e de franca amizade que unia os habitantes do local, a personagem traduz a ideia do *Heimat*.

Uma das fotografias integradas a esta parte da narrativa transporta o leitor para uma reunião festiva no campo. Interessa assinalar que, em Sebald, as fotografias inquietam porque não há nelas identificação alguma, ou seja, sua significação permanece enigmática para nós. A esse respeito, Philippe Dubois argumenta que é necessário “que sejamos participantes da situação de enunciação de onde a imagem provém.” (DUBOIS, 2003. p. 52). Para ele, as fotografias não têm significação nelas mesmas, “seu sentido lhes é exterior e essencialmente determinado por sua relação efetiva com seu objeto e com sua situação de enunciação” (DUBOIS, 2003. p. 53). Daí o poder de inquietação da fotografia nas obras de Sebald, o fato de que elas não trazem o conforto de sabermos sua origem e a quem tais imagens de fato pertenceram.

Outro exemplo que vai ao encontro do argumento de Dubois são duas fotos antigas que estampam os rostos de uma jovem ao lado do suposto noivo (ou marido). Quando o leitor olha essas fotos, absorvido pelas memórias tocantes de Luiza Lanzberg sobre seu noivado e casamento, ele pergunta a si mesmo se, de fato, são os pais de Ferber que nos olham do passado. A respeito das fotografias sebalidianas, Maya Barsilai atribui um estatuto fantasmático às imagens antigas e anacrônicas que povoam os livros do autor. Para ela, “photograph thus functions not only as a means for attempting to access the past, but also as an emblem for the uncanny reemergence of the past.”⁷ (BARSILAI, 2006. p. 213). Daí decorre o argumento de Barsilai de que, “at the same time, reproduced within the text and not merely described, the photos may also haunt the readers who are themselves the potential addresses for these pieces of evidence.”⁸ (BARSILAI, 2006. p. 213).

Algo semelhante ao que Barsilai propôs foi discutido por diversos teóricos, dentre eles Diane Mollo, que destaca a galeria de mortos que habitam os livros de Sebald, cuja ação é ambientada “in old buildings, crematoriums and cemeteries, seen through veils of ash, mist and diffused light with repetitions and returns where everything changes but stays essentially the same.”⁹ (MOLLOY, 2008. p. 165).

Partindo de um ângulo distinto de teorização, a estratégia discursiva de Sebald consiste em criar um universo de existências que se inter-relacionam; daí o próprio movimento oscilante e espiralado do texto que retoma os mesmos motivos, os mesmos dilemas e situações vividas pelos personagens, reproduzindo, na arquitetura da narrativa, a errância e instabilidades que o trabalho de memória exige. Não se trata, evidentemente, de uma memória circunscrita à esfera individual. Pelo contrário, Sebald foi celebrado nos meios literários europeus e norte-americanos como um autor que não procurou se exilar da densidade do mundo, trazendo temas e questões de apelo universalizante, nesse tempo pouco afeito à problematização da realidade. Não é outra a visão de Susan Sontag; ao questionar “Is literary greatness still possible?” a ensaísta encontrou nas obras sebalidianas uma singular e rara grandeza literária; para Sontag, a ambição literária atual se reduziu ao “tepid, the glib, and the senselessly cruel as a normative fictional subjects.”¹⁰ (SONTAG, 2001, p. 41).

⁶ Palavra hebraica que significa “aldeia.”

⁷ “A fotografia interfere, não apenas como um meio de acesso ao passado, mas também como emblemas do ressurgimento fantasmático do passado.” (tradução nossa).

⁸ “Ao mesmo tempo reproduzidas no texto sem ao menos uma mera descrição, as fotografias podem também assombrar os leitores que são os potenciais destinatários desses elementos de prova.” (tradução nossa).

⁹ “Ambientados em prédios antigos, crematórios e cemitérios, vistos através de véus de cinzas, névoa e luzes difusas, com repetições e retornos onde tudo muda mas permanece essencialmente da mesma forma.” (tradução nossa).

¹⁰ “Em face da decadência da ambição literária, da ascensão do desengano e da crueldade como temas normativos da ficção atual, surge enfim para os leitores de língua inglesa um escritor, W. G. Sebald, com um projeto literário centrado

Richard McCulloh aborda o estilo de Sebald destacando a rejeição que o autor sente pelo seu país de origem devido ao esquecimento dos eventos traumáticos que reduziu o país a escombros e vitimou milhões de vidas. No final da narrativa de *Os Emigrantes*, por exemplo, há um trecho exemplar no qual o narrador, em viagem pela Alemanha, sente-se duplamente “atingido pelo empobrecimento mental e pela falta de memória.” (SEBALD, 2009. p. 221). A tendência ao esquecimento apontado por Sebald diz respeito ao fato da literatura alemã não ter sido capaz de representar toda a miséria, dor e sofrimento decorrentes da II Guerra Mundial e do Holocausto.

3 Memória, história e trauma em Os anéis de Saturno

Os anéis de Saturno reúne as meditações do autor após uma longa caminhada em Suffolk, região situada na costa leste da Inglaterra. Sebald deixou a Alemanha aos vinte anos de idade e nunca voltou a viver em sua terra natal. Fez da Inglaterra seu lar e lá viveu por trinta anos, atuando como professor do Departamento de Estudos Europeus e de literatura alemã na Universidade de East Anglia, em Norwich.

Além da vasta erudição, encontramos a justa expressão literária de Sebald sobre os temas que lhe são caros na prosa ensaística de **Os anéis de Saturno**. Neste livro desaparecem os personagens anônimos (embora inspirados em existências reais) e o autor irá dedicar sua arte literária para iluminar a biografia de personalidades do universo das artes e da política, pensadores e filósofos, como Thomas Browne, Joseph Conrad, Edward Fitzgerald e Roger Casement. Sebald também presta homenagem ao amigo de origem judaica Michael Hamburger (1924-2007), com quem fundou o British Center of Literary Translation, em 1989. Além de poeta, acadêmico e crítico literário, Hamburger é considerado um dos maiores tradutores para o idioma inglês das obras de Friedrich Hördellin, Paul Celan, Rilke e do próprio Sebald.

A narrativa de **Os anéis de Saturno** – mescla de realidade e imaginação, reflexão e reminiscências –, nos permite avaliar a dimensão do edifício ficcional erigido pelo autor, no qual essa obra figura como um arquivo dos fluxos muitas vezes perversos da temporalidade, dos movimentos e transmigrações no tempo, no espaço e sobretudo na História.

O livro não é dividido em capítulos da forma convencional, mas em partes que se desdobram em relatos múltiplos em que as digressões do narrador reúne temas e assuntos díspares, que aparentemente não têm relação entre si, o que torna a leitura ao mesmo tempo estranha e fascinante.

A narrativa de Michael Hamburger, por exemplo, é antecedida por uma longa digressão de Sebald sobre os arenques, as técnicas da pesca e as características desse peixe em vias de extinção. Logo a seguir, lemos a bela narrativa de Hamburger que alude ao desejo de buscar a conquista de si mesmo na Berlin de sua infância, em meio às ruínas da cidade devastada pela guerra:

(...) Perhaps this blind spot is also a vestigial image of the ruins through which I wandered in 1947 when I returned to my native city for the first time to search the traces of the life that I lost. For few days I went about like a sleep-walker, past houses where only the facades were left standing, smoke-blackened brick walls and fields of rubble along the never-ending streets of Charlottenburg, until one afternoon I unexpectedly found myself in front of Lietzenburgerstrabe building where we had lived and which had escaped destruction – absurdly, as it seems to me. I can still feel the cold breath of air that brushed my brow as I entered the hallway, and I recall the cast-iron balustrade on the stairs, the stucco garlands on the walls, the spot where the perambulator had been parked, and the largely unchanged names on the metal of the boxes, appeared to me as like pictures in a rebus that I simply had to puzzle out correctly, in order to cancel the monstrous events that had happened since we emigrated. (SEBALD, 1998. p. 178).¹¹

na nobreza.” (tradução nossa).

¹¹ “Possivelmente esse ponto cego é também uma imagem da paisagem de ruínas por onde andei e, 1947 quando retornei pela primeira vez à minha pátria para procurar rastros do tempo que me fora roubado. Por alguns dias vaguei

Em outro trecho, o colorido melancólico da fala de Sebald revela o sentimento de franca amizade e de identificação que une e reúne os dois amigos em torno tanto das afinidades de profissão, temperamento e propósitos, como da inquietação existencial:

Por que a que gente vê a si mesmo em outra pessoa e não vê a si mesmo no antecessor? Já não é de admirar que eu tenha passado pela primeira vez pela aduana inglesa trinta e três anos depois de Michael, que eu agora pense em desistir da profissão de professor como ele fez, e que nós dois tenhamos alergia a álcool. Mas eu não sei explicar por quê, na minha primeira visita a Michael, tive a impressão de morar ou um dia ter morado em sua casa, fazendo tudo exatamente como ele. (SEBALD, 1998. p. 183-184).

Mais uma vez, o tema da *Shoah*, tão caro ao nosso autor, perpassa outra narrativa de forma penetrante, como nenhum outro autor alemão o fez anteriormente. No entanto, o Holocausto é enfocado de modo implícito porque Sebald nunca cita nomes e eventos diretamente envolvidos com a perseguição e o extermínio dos judeus.

Sebald adota em **Os anéis de Saturno** o mesmo procedimento da bricolagem usado em outros livros, reunindo materiais de procedências várias, como pinturas, notícias de jornal, desenhos, além das fotografias que atuam de forma distinta em **Os anéis de Saturno**. Neste livro, a maior parte das imagens fotográficas atuam segundo o princípio de atestação, isto é, servem de testemunho e prova. A fotografia do campo de concentração de Bergen Belsen é exemplar a esse respeito. O texto ao qual esta foto está relacionada nos dá conta que o narrador leu uma notícia no jornal *Eastern Daily* sobre a morte do major George Wyndhan *Le Strange*, que fora responsável pela libertação do campo de concentração de Bergen Belsen em 1945. Dono de várias propriedades no condado de Suffolk, depois de alguns anos, *Le Strange* despedira toda a criadagem e passara a viver totalmente recluso, na companhia exclusiva de uma caseira, chamada Florence, contratada sob a condição de manter absoluto silêncio durante as refeições, durante mais de trinta anos. A recompensa veio depois da morte de *Le Strange* que doou toda a sua considerável fortuna para a fiel Florence.

Eis o modo sutil e peculiar de Sebald circunscrever o Holocausto nas suas obras, nunca expondo de forma explícita os horrores dos campos de concentração nazistas. O autor conduz o leitor a inferir que a fotografia dos corpos nus sob as árvores em Bergen Belsen diz mais do que as palavras. Então ele simplesmente mostra o que *Le Strange* deve ter presenciado, o horror provocado pela visão terrível dos corpos empilhados uns sobre os outros. Essa fotografia, excepcionalmente, ocupa duas páginas, e a notícia sobre o caso também foi integrada ao texto.

Com essas considerações em mente, podemos apontar na configuração texto & imagem de Sebald que as imagens fotográficas desempenham o papel de instrumento de viagem no tempo e na memória.

Conclusão

O roteiro da nossa questão consistiu em esboçar um estatuto da imagem fotográfica em **Os emigrantes** e **Os anéis de Saturno**, de W. G. Sebald, considerando a fotografia como princípio formal, responsável tanto pela coerência estrutural como originalidade das obras. A arte literária de

num estado quase sonambúlico por fachadas ocas, muros contra incêndios e campos de escombros nas ruas intermináveis de Charlottenburg, até que certa tarde sem notar me encontrei de novo diante do edifício ainda intacto – o que me pareceu absurdo – na Lietzenburgerstrasse em que tínhamos morado. Ainda sinto o sopro de ar frio que tocou minha testa quando entrei no saguão e recordo que a balaustrada de ferro fundido da escadaria, as guirlandas de gesso nas paredes, o lugar em que sempre ficava o carrinho de bebê e os nomes em grande parte inalterados dos moradores nas caixas de correio de metal me pareciam elementos de um hieróglifo que eu precisava somente decifrar, para desfazer os acontecimentos monstruosos que haviam ocorrido desde a nossa emigração.” (Tradução de Lya Luft) In: SEBALD, 2002. p. 185).

Sebald focaliza com perfeita nitidez a temática da autodestruição humana, as crises e genocídios que marcaram o século XX, com especial relevo para a Segunda Guerra Mundial e o Holocausto.

Em **Os emigrantes**, o estatuto instável da imagem fotográfica deixa evidente algumas características apontadas por Benjamin e Dubois. Dessa impressão luminosa é sempre realçada uma presença íntima de algo dos seres, das coisas e lugares, daí a sua transformação em objetos de culto, verdadeiros relicários. Walter Benjamin refere-se particularmente ao rosto humano, tema das antigas fotos, como o “refúgio derradeiro do valor de culto [que] foi o culto da saudade, consagrado aos amores ausentes ou mortos”. (BENJAMIM, 1997, p. 201).

Para Dubois, a fotografia “como índice, designa com força o objeto real, único e singular, ao qual sua gênese a vincula fisicamente, e atesta a existência desse objeto num momento e num lugar determinados.” (DUBOIS, 1993, p. 83). Ambos, Benjamin e Dubois são unânimes em afirmar que a fotografia participa da memória como um objeto de crença, graças ao estatuto de índice do signo fotográfico. Os sentidos a ela atribuídos são da ordem do culto e as fotos da galeria familiar, como o são algumas fotografias de **Os emigrantes**, são marcadas com o selo do desejo e do luto.

Em **Os anéis de Saturno**, a fotografia corresponde a um registro documental que atesta a existência dos personagens e eventos. Há, no entanto outro tipo de intervenção, a de fazer recordar o pode ser esquecido, pois a fotografia participa dos ritos de memória. É justamente nesse sentido que Susan Sontag assinala:

Lembrar, cada vez mais, não é recordar uma história, e sim ser capaz de evocar uma imagem. Mesmo um escritor tão impregnado pelos rituais da literatura do século XIX e do início do modernismo, sentiu-se motivado a semear com fotos suas narrativas de lamento sobre vidas perdidas, sobre a natureza perdida e sobre paisagens urbanas perdidas. Sebald não foi apenas um elegíaco, mas um elegíaco militante. Ao recordar, ele queria que o leitor também recordasse. (SONTAG, 2003, p. 75-76).

Portanto, a arte literária de W. G. Sebald certamente investe o mundo e a realidade (aparente) de outros sentidos, para além das evidências. Vimos algumas razões que justificam a amplitude existencial das narrativas sebalidianas em **Os Emigrantes** e **Os Anéis do Saturno**.

Além deste mérito indiscutível, as obras do autor dispõem de um estatuto singular que nos leva a perceber as distorções da própria imagem humana e do homem confrontado com as experiências-limite. Trata-se, portanto, de uma literatura que conduz à sensibilização do olhar pela valorização do sentimento ético e ao conhecimento crítico do leitor sobre os temas abordados.

Referências Bibliográficas

- 1] BARZILAI, Maia. *On exposure: photography and uncanny memory in W. G. Sebald in Die Ausgewanderten and Austerlitz*. In: DENHAM, Scott D.; MACCULLOH, Mark Richard (org.). *W. G. Sebald: history, memory, trauma (Interdisciplinary German Cultural Studies, v. 1)*. Berlin: Walter Gruyter GmbH & Co., 2006. (p. 205-218).
- 2] BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, v. 1: magia e técnica, arte e política*. Traduzido por: Sérgio Paulo Rouanet. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1985.
- 3] DENHAM, Scott D.; MCCULLOH, Marc Richard (org.). *W. G. Sebald: history, memory, trauma*. (Interdisciplinary German Cultural Studies, v. 1). Berlin: Walter Gruyter GmbH & Co., 2006.
- 4] DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Traduzido por: Marina Appenzeller. 7 ed. Campinas, SP: Papirus, 2003. (Série Ofício de Arte e Forma).
- 5] _____. A foto-autobiografia: a fotografia como imagem-memória no cinema documental moderno. *Imagens*, Campinas, SP, n.4, p. 64-76, jul., 1995.
- 6] FLUSSER, Vilem. *Bolendos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007.

(Coleção Comunicações).

- 7] _____. *Da religiosidade: a literatura e o senso de realidade*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002. (Coleção Ensaios Transversais).
- 8] GAY, José Maria Perez. W. G. Sebald: descripción de la desdicha. *Revista de la Universidad de Mexico*, Mexico, n. 40, p. 5-17, jun., 2007.
- 9] HEIDEGGER, Martin. *Nietzsche, v. I*. Traduzido por: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- 10] LESSA, Renato. *Pensar a Shoah*. In: FUKS, Saul. Tribunal da História: julgando as controvérsias da história judaica. Relume; Centro de História e Cultura Judaica, 2007. (p. 225-253).
- 11] LUKÁCS, Georg. *Narrar ou descrever?* In: (LUKÁCS, G.). Traduzido por: Ensaios sobre literatura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. (p. 47-99).
- 12] MCCULLOH, Marc Richard. *Understanding W. G. Sebald*. South Caroline: University South Caroline Press, 2003.
- 13] MERLEU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. Traduzido por: São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- 14] MOLLOY, Diane. *Blurring the Boundaries: History, Memory and imagination in the Work of W. G. Sebald*. Disponível em: <www.colloquy.monash.edu.au/issue15/mollow.pdf>. Acesso em: 10 de março de 2010.
- 15] SCHLANT, Ernestine. *The language of silence: West German Literature and the Holocaust*. New York: Routledge, 1999.
- 16] SEBALD. *Os emigrantes*. Traduzido por: José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- 17] _____. *Os anéis de Saturno*. Traduzido por: Lya Luft. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- 18] _____. *The Emigrants*. Translated by: Michael Hulse. New York: NDP, 1996.
- 19] _____. *The rings of Saturn: an English pilgrimage*. Translated by: Michael Hulse. New York: NDP, 1998.
- 20] SELIGMAN-SILVA, Márcio. *Era da destruição, era da memória: W. G. Sebald*. In: (SELIGMAN-SILVA). O local da diferença. São Paulo: Ed. 34, 2005. (p. 119-120).
- 21] _____. *A mind in mourning*. In: (SONTAG, S.). In: When the stress falls. New York: Farrar Straus Giroux, 2001. (p. 41-48).
- 22] SONTAG, Susan. Diante da dor dos outros. Traduzido por Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- 23] YERUSHALMI, Yosef Havyn. Zackor: *Jewish History and Jewish Memory*. Washington: University of Washington, 1996.
- 24] ZASLOVE, Jerry. W.G. Sebald and Exilic Memory: his photographic images of cosmogony of exile and restitution. *Journal of Interdisciplinary Crossroads – Allahabad Association for Historical and Cultural Studies*, v.3, n.1, 2006, p. 201-234. Disponível em: <<http://www.oberlin.edu/faculty/sfaber/completebook.pdf>>. Acesso em: 30 de maio de 2010.