

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGEL**

**PEDRO FREITAS NETO**

**FIGURAÇÕES DO LUTO EM *OS ANÉIS DE SATURNO* DE W. G. SEBALD**

**Teresina**

**2017**

PEDRO FREITAS NETO

**FIGURAÇÕES DO LUTO EM OS ANÉIS DE SATURNO DE W. G. SEBALD**

**Dissertação de Mestrado** desenvolvida na  
Área de Concentração *Estudos literários* do  
Programa de Pós-Graduação em Letras da  
Universidade Federal do Piauí (PPGEL/UFPI)

**Orientador:** Prof. Dr. Luizir de Oliveira

**Teresina**

**2017**

## **TERMO DE APROVAÇÃO**

PEDRO FREITAS NETO

### **FIGURAÇÕES DO LUTO EM OS ANÉIS DE SATURNO DE W.G SEBALD**

Dissertação aprovada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários, no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Piauí.

Banca examinadora

Doutor LUIZIR DE OLIVEIRA  
(Presidente)

MARGARETH TORRES ALENCAR COSTA  
(Interno)

Doutora STELA MARIA VIANA LIMA BRITO  
(Externo à Instituição)

FICHA CATALOGRÁFICA  
Universidade Federal do Piauí  
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas e Letras  
Serviço de Processamento Técnico

F866f Freitas Neto, Pedro.  
Figurações do luto em Os Anéis de Saturno de W. G. Sebald / Pedro  
Freitas Neto. – 2017.  
85 f.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do  
Piauí, 2017.  
Orientação: Prof. Dr. Luizir de Oliveira.

1. Realismo. 2. Real. 3. Figuração. 4. Luto. I. Sebald, W.  
G. II. Título.

CDD 830.9

## **AGRADECIMENTOS**

À CAPES, pela concessão da bolsa durante todo o período de realização do mestrado.

À professora Maria Cristina, que me orientou no início desta pesquisa.

Ao meu orientador, Luizir de Oliveira, pela atenção, paciência e compreensão.

À Raíssa, pela incansável cobrança e enorme ajuda na parte prática do processo.

Aos meus amigos Zé, Armando e Weldon, pela interlocução, mesmo que apenas em pensamento.

Aos meus pais, pela confiança e pelo apoio.

À Nayane, por me fazer desistir de desistir, e pela chatice, e pelo carinho, e pelo amor.

À tia do café, pelo café.

*olha ao redor  
como tudo revive a tua volta  
pela morte  
diz a verdade quem diz sombra*

(Um samba de Nuno Ramos a partir  
do poema de Paul Celan)

## RESUMO

Em *Os anéis de Saturno*, de W.G. Sebald, um narrador melancólico viaja a pé, com sua mochila nas costas, pela costa leste da Inglaterra. A paisagem, sobre a qual toma notas, é para ele marcada por traços de destruição e transitoriedade que lhe remetem para acontecimentos do passado histórico. A concepção de visão analisada no livro questiona a tradicional divisão entre sujeito e objeto ao inserir o olhar no campo do desejo. Enxergando o mundo com as lentes do luto, os objetos sensíveis à sua volta aludem, direta ou indiretamente, à morte. Após uma reavaliação do conceito de realismo, defendemos que haveria um certo realismo sebaldiano. O tratamento dado à realidade em *Os anéis de Saturno*, porém, não se confunde com um documentalismo simplista. Também não se confunde com a categoria específica de literatura de testemunho, apesar de seu forte teor testemunhal e de sua estética de fragmentos. Sebald encontra – após o que com ajuda de Jacques Rancière denominamos *abolição da regulação da visão* – maneiras sutis de representar o irrepresentável do *real* por um conjunto de procedimentos que chamamos de figurações do luto.

**Palavras-chave:** Sebald. Realismo. Real. Figuração. Luto

## ABSTRACT

In *The Rings of Saturn*, by W.G. Sebald, a melancholy narrator travels on foot, with his knapsack on his back, down the east coast of England. The landscape, which he takes notes about, is marked by traces of destruction and transitoriness that remind him the events of the historical past. The conception of vision analyzed in the book questions the traditional division between subject and object by inserting the gaze into the field of desire. Seeing the world through the lenses of mourning, the sensitive objects around it allude, directly or indirectly, to death. After a reappraisal of the concept of realism, we argue that there would be a certain sebalidian realism. The treatment given to reality in *The Rings of Saturn*, however, is not to be confused with simplistic documentarism. It is also not confused with the specific category of testimonial literature, although his testimonial content and his aesthetics of fragments. Sebald finds - after what with Jacques Rancière's help we call *the abolition of the regulation of vision* - subtle ways of representing the unrepresentable of the real by a set of procedures that we call figurations of mourning.

**Keywords:** Sebald. Realism. Real. Figuration. Mourning.

## SUMARIO

1 INTRODUÇÃO.....	7
2 O CAMINHANTE SOLITÁRIO.....	15
2.1 Sebald e o narrador.....	18
2.2 Le cygne.....	24
2.3 Luto e Melancolia.....	29
3 O OLHAR QUE VEM DAS COISAS.....	31
4 SEBALD E O REALISMO.....	39
4.1 Conceito de Realismo.....	42
4.2 Usos do detalhe.....	50
5 SEBALD E O REAL.....	52
5.1 Catástrofes.....	54
5.2 Objeto a.....	65
6 FIGURAÇÕES DO LUTO.....	68
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	75
REFERÊNCIAS.....	78

## 1 INTRODUÇÃO

Nesta introdução trilhamos até o nosso problema de pesquisa. Ao longo do caminho elencamos algumas características da obra – seus principais motivos, motivações e procedimentos – mostrando como se posiciona no contexto da produção literária contemporânea e como se comporta no que se refere ao gênero literário.

*Os anéis de Saturno* (SEBALD, [1995] 2010) é o terceiro romance publicado pelo escritor alemão W.G. Sebald (1944-2001)<sup>1</sup>. Pouco sabemos a respeito do seu narrador. Sabemos, por pequenas pistas deixadas ao longo do livro<sup>2</sup>, que tem o mesmo nome e a mesma idade do autor empírico, e que ambos são professores de literatura.

Na abertura do relato, *parte I*, o narrador nos informa apenas que, após terminar um longo trabalho, pôs-se a caminhar em agosto de 1992, ao longo da costa leste da Inglaterra (SEBALD, 2010, p.13)<sup>3</sup>.

Inicialmente, sentiu-se leve, “desobrigado” (p.13), ao caminhar sem se preocupar com o tempo gasto em seus passeios. Um ano depois, porém, foi “levado num estado de quase total imobilidade ao hospital [...], onde então, ao menos em pensamento”, começou a redigir aquilo que consta nas páginas que lemos (p.13-14).

É desta maneira que somos introduzidos na *história*<sup>4</sup>. Mas já estamos munidos de duas informações fundamentais: ao início do percurso, temos um

---

<sup>1</sup> Winfried Georg Maximilian Sebald nasceu em Wertach, Allgäu, Alemanha, em 1944 e cresceu no ambiente do pós-guerra, sob a sombra do Holocausto. Estudou literatura alemã em Freiburg e em Fribourg (Suíça). Mudou-se para Inglaterra na década de sessenta, onde lecionou literatura, primeiro em Manchester, e, a partir de 1970, em East Anglia, região onde se passa boa parte dos acontecimentos relatados em *Os anéis de Saturno*. Morreu em 2001, aos 57 anos. Estas informações foram colhidas nas orelhas dos livros do autor a que tivemos acesso.

<sup>2</sup> Na parte IV do livro, o narrador menciona uma anedota histórica de 1644, sobre uma apresentação de dança de índios brasileiros na Holanda. Ele escreve: “[...] portanto exatos trezentos anos antes de meu nascimento” (SEBALD, 2010, p. 91). Mais adiante ficamos sabendo que seu santo padroeiro é São Sebald (SEBALD, 2010, p.93). Na visita que faz ao escritor Michael Hamburger, na parte VII, ficamos sabendo que ambos são alemães que se mudaram para Inglaterra, que ambos são professores universitários (SEBALD, 2010, p.183). Na página 260 podemos ver uma fotografia em preto e branco do próprio Sebald encostado em uma árvore.

<sup>3</sup> Usamos a tradução brasileira de José Marcos Macedo de *Die Ringe dês Saturn*. Por se tratar da obra a ser analisada, daqui em diante indicamos apenas a página.

personagem marcado pela leveza e pelo espírito de contemplação, característicos da figura melancólica na filosofia; ao fim, alguém psicológica e fisicamente destruído, isto é, alguém melancólico no sentido psicopatológico do termo.

Partindo da experiência que o levou de um estado a outro, *marcado* por essa experiência, o narrador compõe seu texto. Nós, leitores, ficamos a perguntar o que ocorreu no caminho e a supor que teremos essa informação ao fim da história.

Se nos perguntarmos, no entanto, do que se trata essa história, em que consiste o seu enredo, a resposta não será simples. Sebald nunca inicia suas narrativas com a história a ser contada. Segundo Luciano Gatti (2012, p.14), isso acontece porque para o autor a “posição de narrador é um posto a ser alcançado”.

Trata-se, ainda de acordo com Gatti (2012, p.14), de “um narrador em trânsito” – em uma primeira camada –, e de um narrador “debruçado sobre inúmeras anotações, tentando ordenar as investigações a respeito dos lugares que visita e das histórias ouvidas de inúmeros interlocutores” – em uma segunda camada, àquela em que encontramos o narrador rememorando o que aconteceu na primeira. Discutimos mais a frente como essa dupla caracterização é fundamental para a composição do livro.

Sebald, ou um autor fictício, escolhe como uma das epígrafes<sup>5</sup> do livro o trecho de uma carta enviada por Joseph Conrad a uma tia: “Devemos perdoar especialmente aquelas almas infelizes que decidiram fazer a peregrinação a pé, junto à costa, assistindo sem compreender o horror da luta e o profundo desespero dos vencidos” (p.5).

Podemos afirmar que se trata de uma síntese da história contida no livro, cujo subtítulo é, não por acaso, *Uma peregrinação inglesa*. A palavra peregrinação indica que existiria uma direção ou motivação na sua caminhada, mas veremos que o narrador parece ter como único *norte* a morte e suas ressonâncias. *Peregrinação*, portanto, refere-se tanto ao processo de escrita que tenta dar conta de um conjunto de impressões quanto ao percurso espacial.

---

<sup>4</sup> Defendemos, mais adiante, que *Os anéis de Saturno* suspende a “lógica das ‘histórias’” (RANCIÈRE, 1998).

<sup>5</sup> Não podemos excluir a hipótese de que mesmo as epígrafes, isto é, os elementos pré-textuais, pertencem ao *texto*, e entender a sua seleção como um gesto editorial de um autor fictício.

No que diz respeito a sua estrutura, o livro está dividido em dez partes<sup>6</sup>. Apenas na *parte II*, porém, começa a ser narrada a peregrinação propriamente dita.

O narrador desce de um velho trem a diesel entre as cidades de Norwich e Lowestoft. Seu objetivo é visitar a mansão Somerleyton, uma propriedade da nobreza fundiária aberta ao público.

Nas partes seguintes, várias localidades são atravessadas: Lowestoft, Southwold, Dunwich, Orford, Yoxford. E o relato é concluído na *parte X* sem que saibamos mais detalhes sobre os momentos imediatamente anteriores ao colapso que o levou ao hospital.

O relato, portanto, termina sem que aquelas informações que esclareceriam a conclusão da história sejam explicitadas para o leitor. Como se, no fim das contas, estas importassem muito menos que as marcas que aquela experiência deixou no narrador. Marcas estas que procuramos encontrar nas entrelinhas do escrito que temos em mãos.

Depois de receber alta, passa-se mais de um ano para que esse narrador-convalescente comece a passar a limpo as anotações de suas peregrinações. Podemos deduzir, porém, que não se trata, o que lemos, de mero amontoado desprezioso de notas desconexas de um narrador-viajante.

Trata-se – por mais derivativa que possa parecer a condução narrativa – de uma redação posterior, de um esforço de coesão mediado pela reflexão, por afinidades eletivas, por pequenas obsessões, e que chega a termo – se confiamos no que o escritor fictício nos diz – apenas em 13 de abril de 1995 (p.290), mesmo ano de publicação do livro *empírico* no original.

O tempo da enunciação, portanto, é posterior ao fim da viagem, e como já enfatizamos, marcado por essa viagem. O narrador-viajante toma notas mentais no presente e ocasionalmente as passa a limpo. Após a interrupção de sua jornada, outra camada de anotações começa a ser escrita, aos moldes de um relato de viagem.

---

<sup>6</sup> Partes, e não capítulos.

Mas também não é isso que estamos lendo, e sim o resultado de uma organização efetuada pelo narrador-escritor a partir do que Carol Jacobs chamou de um *limbo* (JACOBS, 2015, p.40): limbo que conjuga várias temporalidades e reflete sobre elas, em um tom que mistura traços memorialísticos e ensaísticos<sup>7</sup>.

É desse limbo que trata a *parte I*. E é de dentro dele que o narrador discretamente se despede na *parte X*.

Sua inclinação a tomar notas também é um dado relevante, que nos faz pensar nos seus interesses e motivações. Podemos ir mais longe e dizer que faz parte de sua configuração mental, que se trata de um hábito há muito cultivado cujo ônus o diarista tenta canalizar por meio das longas caminhadas e da produção literária.

O longo trabalho finalizado, ao qual se refere logo no início, pode se referir à organização de notas anteriores a essas. Isso nos indica que o narrador leva uma vida cíclica, marcada pelo luto e pela melancolia, em que a caminhada e o processo de escrita ocupam lugares fundamentais.

Em uma passagem da *parte VII* que retomaremos mais a frente, o narrador escreve sobre alguns pensamentos que lhe pesavam, referentes a coincidências inesperadas, e faz menção de finalizar o raciocínio: “Seja como for, não os levei adiante nos anos que se passaram desde então, talvez porque não seja possível leva-los adiante sem ficar louco”.

Na frase seguinte, porém, retoma o assunto: “Depois de tudo isso, fiquei ainda mais surpreso quando, ao reler recentemente as memórias de Michael [...]”, e segue. Concluimos, então, que tais pensamentos, ele pode não os ter levado adiante, mas tampouco esqueceu as fortes impressões que lhe causaram, já que a leitura das memórias do amigo os implicou. Escrivê-los seria uma forma de purgá-los.

Podemos dizer, então, que o enredo é *quase nada* comparado às descrições da experiência diante de paisagens e de objetos, e às digressões-divagações

---

<sup>7</sup>Sebald é também um prolífico autor de ensaios, e lendo-os não percebemos uma mudança estilística brusca com relação a sua ficção. O que não implica em um descrédito de sua ficção, que conjuga a singularidade desse estilo com a singularidade dos procedimentos ficcionais que constrói e utiliza.

repletas de material documental – informações históricas, biografias de escritores, citações literárias e reproduções de manuscritos, pinturas, fotografias antigas e fotografias tiradas pelo próprio narrador – com o qual nos deparamos ao longo do livro.

Mais à frente, no capítulo cinco, enfatizaremos que os personagens de Sebald – o narrador incluso – não são heróis de uma ação, de uma cadeia complexa de causas e efeitos em que um acontecimento leva a outro. Eles não destacam pela inserção nos acontecimentos. Destacam-se por serem indivíduos “atingidos pela história” (GATTI, 2012, p.19-20), direta ou indiretamente. Veremos ainda, nesse mesmo capítulo, que isso guarda estreita relação com a noção de trauma.

A classificação *obra descritiva*, por se assemelhar a um relato de viagem e ter fortes traços ensaísticos, seria uma boa opção. Valendo-nos do vocabulário empregado pelos formalistas russos, podemos dizer que os “motivos estáticos” – descrições de paisagens e de interiores – são muito mais frequentes que os “motivos dinâmicos” (TODOROV, 2013, p. 316) de ações subordinadas a uma cadeia causa-efeito tradicional. O adjetivo *descritiva*, no entanto, não pode excluir complexo caráter ficcional do livro. A falta de ação não impede de ser um produto ficcional extremamente elaborado.

Desse modo, seria um erro e uma armadilha afirmar que, em *Os anéis de Saturno*, o fato se sobrepõe à ficção, ou mesmo que os dois se alternam. A seu caráter informativo, à sua motivação realista, sobrepõem-se suas motivações estético-composicionais.

Com James Wood (2000, p.274-275), defendemos que o fato, em Sebald, é retirado do mundo real e *feito* ficcional – à diferença de escritores ditos pós-modernos em cujos livros a trivialidade *factional* trata o manejo dos fatos como um esporte literário superficial.

Sobre o papel das reproduções em Sebald, Gatti (2012, p.10) defende que elas estão ali justamente para acentuar o contraste entre a reprodução imediata da realidade e os recursos narrativos, explicitando a relação entre ficção e realidade:

É o que o documento é um registro fidedigno que só encontra lugar no texto por meio de um arranjo altamente elaborado de

artifícios literários. [...] Ao fazer que o objeto histórico surja no bojo de um processo ficcionalizado, Sebald não pretende diluir as fronteiras entre o real e o ficcional, mas tensionar os vínculos subterrâneos do narrador com seu material narrativo. (2012, p.10)

A presença da indeterminação autoral, nas suas obras em geral e em *Os anéis de Saturno* em específico, também poderia levar Sebald a ser classificado como pós-moderno. E, ao longo da dissertação, não nos furtamos de aproveitar o rico potencial interpretativo dessa indeterminação.

O curto-circuito entre o autor fictício e a figura pública de Sebald nos permite, por exemplo, -- não decifrar a obra -- mas ao menos fazer uma leitura comparativa na qual os seus ensaios e entrevistas iluminam a obra ficcional sem que aproveitando isso, incorramos em uma impropriedade, isto é, em um biografismo rasteiro. Aumentamos, assim, o repertório de *vínculos subterrâneos* entre o autor e os fatos que insere na história.

Logo de início, então, ficamos em dúvida se esse narrador-viajante, narrador-convalescente, narrador-escritor, é Sebald ou não, e se essa indeterminação traria consequências interpretativas relevantes ao longo da leitura<sup>8</sup>. Como essas, várias outras características também nos levariam a rotular apressadamente o livro com a vaga categoria de obra pós-moderna.

Em trabalho recente, *Mutações da literatura no século XXI*, Leyla Perrone-Moisés faz um balanço das tendências e vertentes da produção literária atual. Elas teriam como principais características: a “abolição dos gêneros literários na prática de gêneros híbridos”; a intensificação da intertextualidade: citações, pastiches, paródias; a “ficcionalização da própria literatura ou da biografia de escritores”; a apropriação literária de narrativas de vida: testemunhos, biografias, autoficções (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.260-261).

---

<sup>8</sup> Mas seria “um equívoco identificar no recurso aos duplos uma brincadeira pós-moderna com identidades esfumaçadas. Ao contrário, além de revelar-se fértil em inovações formais, esse recurso tem se mostrado eficaz em problematizar os choques da vivência íntima do autor com a experiência coletiva”. (GATTI, 2012, p.12) E ainda: “O duplo do escritor, ao construir o foco narrativo por meio de interferências entre ficção e realidade, é também o indivíduo problematizado em sua capacidade de tomar a palavra e narrar a própria experiência” (GATTI, 2012, p.13). O projeto de Sebald, no entanto, “destoa desse panorama”: “Ainda que a experiência pessoal do narrador seja um dado importante, ele não está preocupado em transformá-lo em fio condutor da narrativa” (GATTI, 2012, p.13-14).

Sebald é, não por acaso, um dos autores citados por Perrone-Moisés. Poderíamos, mais uma vez, pensando nessas características, rotulá-lo apressadamente como um autor pós-moderno. Mas, no terceiro ensaio do livro, chamado *Existe uma literatura pós-moderna?*, a autora esclarece as dificuldades de lidar com o termo *pós-moderno*:

Aceitemos, pois, chamar de ‘pós-moderno’ nosso desastroso período histórico. O que nos interessa, aqui, são questões aparentemente menores, se comparadas aos grandes problemas que atingem e afligem a humanidade. A questão da literatura é predominantemente estética, e é no terreno da estética que o rótulo ‘pós-moderno’ esbarra em maiores imprecisões. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.41)

Desviando dessa categorização apressada, Perrone-Moisés classifica o autor como um representante do que ela chama de *literatura exigente*: uma literatura que prolongaria a experimentação da alta modernidade, sem repeti-la; uma experimentação que não se conformaria com os limites genológicos<sup>9</sup> anteriores à modernidade – praticando uma mescla de gêneros (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.238).

Não partilhamos inteiramente, no entanto, da tese que diz que, na literatura ocidental, “a pós-modernidade é um desenvolvimento da modernidade (que inclui os modernismos)”, que a “peculiaridade da chamada literatura pós-moderna é nutrir-se da modernidade, numa atitude consumista que é própria do nosso tempo” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.44-45).

Não o fazemos porque entendemos, com Jacques Rancière (1998; 2009a), que a própria noção de modernidade artística é falha e simplificadora em diversos aspectos. Ela confunde duas coisas diferentes: “a historicidade própria a um regime das artes em geral” com “as decisões de ruptura ou antecipação que se operam no interior desse regime” (RANCIÈRE, 2009a, p.27-28).

Para Rancière, as rupturas modernistas se inscrevem dentro de um regime mais amplo, o *regime estético*, dentro do qual o chamado realismo literário de Flaubert, por exemplo, ocupa um lugar de suma importância.

---

<sup>9</sup>Carlos Reis chama essa vocação da literatura de mesclar os gêneros de “desconstrução genológica” (REIS, 1999, p.287).

É a partir dessa perspectiva teórica, dos *regimes de identificação das artes*, que lemos diversos aspectos de *Os anéis de Saturno* ao longo dessa dissertação. Os vários aspectos dessa formulação conceitual são devidamente discutidos nos terceiro, quarto e quinto capítulos.

Por ora, enfatizamos que, de acordo com essa teoria, o pós-modernismo daria nome a duas tendências. Um primeiro pós-modernismo deu nome à tomada de consciência, por parte de artistas e pensadores, daquilo que havia sido o modernismo: “uma tentativa desesperada de fundar um ‘próprio da arte’ atando-o a uma teleologia simples da evolução e da ruptura históricas” (RANCIÈRE, 2009a, p.42).

Em um segundo momento, *pós-modernismo* se tornou:

a grande nênia do irrepresentável/intratável/irrecobrável, denunciando a loucura moderna da ideia de uma autoemancipação da humanidade do homem e sua inevitável e interminável conclusão nos campos de extermínio. (RANCIÈRE, 2009a, p.43)

Se estivéssemos de acordo com essa segunda classificação, seríamos mais uma vez tentados a relacionar Sebald ao pós-modernismo, visto que toda a sua obra está às voltas, direta ou indiretamente, com o tema do holocausto judeu. Ao longo da dissertação, vemos em que termos essa relação se dá.

Mas adiantamos que a noção de irrepresentável, ainda segundo Rancière, também é falha. Dela tratamos com detalhes no sexto capítulo, mostrando como Sebald a utiliza ficcionalmente, suspendendo-a, pondo-a em cheque e dando-lhe novas nuances.

*Os anéis de Saturno*, porém, como uma obra pertencente ao regime estético, não excluiria a possibilidade de ficcionalização das preocupações éticas ligadas a essa noção.

Em um artigo chamado *O novo endereço da ficção*, escrito para Folha de São Paulo em 1998, Rancière cita documentários e exposições voltados à celebração ou denúncia da realidade, e se pergunta:

Será que devemos ver nesses fenômenos harmônicos o signo de algum retorno significativo, em tempos de ‘crise de arte’, bem como

de crise econômica e social, da representação direta da realidade e do engajamento nos conflitos contemporâneos? (RANCIÈRE, 1998)

Poderíamos, sem problemas, inserir *Os anéis de Saturno*, de 1995, nessa lista de fenômenos. O uso das fotografias talvez corrobore esse argumento. Atravessados os capítulos a seguir, todas essas questões e dúvidas estarão, se não respondidas, ao menos reformuladas.

No segundo capítulo, *O caminhante solitário*, enfatizamos como o narrador caminhante funciona como um dispositivo que capta de maneira singular – *singulariza* – aquilo que entra no campo de visão compartilhado com o leitor, e que reage aos fragmentos do passado evocados pelo que vê.

No terceiro, *O olhar que vem das coisas*, tiramos o foco do observador e o colocamos no observado, desenvolvendo a hipótese de que os objetos, as paisagens, os seres do mundo exterior, em *Os anéis de Saturno*, ganham o estatuto de seres que não apenas são olhados, mas também olham. Isto é, no seu percurso, o narrador se sente escrutinado por aquilo que vê.

No quarto, *Sebald e o realismo*, fazemos uma reavaliação do conceito de realismo – partindo do trabalho teórico do já mencionado Jacques Rancière –, relacionando-o com a maneira como Sebald seleciona e trata artisticamente os materiais de sua narração.

O quinto, *Sebald e o real*, parte dos resultados já obtidos nos capítulos anteriores e se dedica a estudar a relação entre a maneira como narrador vê o mundo e aspecto traumático da obra. Sebald seria o representante de um realismo regido por uma causalidade traumática, de um realismo do *real*.

E o sexto, por fim, procura mostrar de que maneira o luto se faz presente em vários níveis da obra, temática e formalmente; e que papel o uso das fotografias articuladas ao texto verbal desempenha nisso que denominamos figurações do luto.

Nas considerações finais, fazemos um resumo de nossas hipóteses e preocupações iniciais, e elencamos os resultados parciais capítulo, mostrando como cada um desses resultados, cruzados, contribuiu para chegarmos aos nossos resultados finais. Também fazemos alguns comentários acerca da relevância da

obra de Sebald, e desse do nosso objeto de pesquisa em particular, confrontando-o com outros contextos literários contemporâneos.

## 2 O CAMINHANTE SOLITÁRIO

*O melancólico de Sebald tem pernas de atleta*  
(GATTI, 2012, p.8)

Neste capítulo mostraremos como uma característica aparentemente banal, o fato de o narrador de Sebald caminhar, funciona como um dispositivo fundamental para captação e reação aos fragmentos do passado de maneira singular.

Inicialmente exploramos algumas figuras do caminhante presentes tanto na obra de Sebald como em obras afins. Para tanto, apoiamo-nos nos ensaios do próprio autor, presentes em *O caminhante solitário* (SEBALD, 2009a), no trabalho da professora Vera Helena Rossi (ROSSI, 2008) sobre *Os devaneios de um caminhante solitário* de Jean-Jacques Rousseau, e no artigo de Ben Hutchinson (HUTCHINSON, 2017), intitulado *Algumas reflexões sobre as leituras de Sebald do ensaio “O narrador” de Walter Benjamin*, que tenta localizar o narrador sebaldiano a partir da categoria benjaminiana de narrador.

Também nos foi bastante útil um dos capítulos de *Como funciona a ficção*, de James Wood: *Flaubert e o surgimento do flâneur* (WOOD, 2012).

No segundo tópico, analisaremos o modelo paradigmático de *flâneur* para nossa dissertação, o de Baudelaire em *O cisne*. Neste tópico, nos apoiamos na leitura que Jean Starobinski (2014) faz do poema, conectando o luto e a alegoria presentes no poema com a categoria schilleriana de elegia.

Por fim, ilustramos, através do trecho de uma entrevista, como esse narrador se relaciona com o seu luto. No entanto, como já alertamos na introdução: não tomamos esse trecho como salvo-conduto último para nossas hipóteses. Tratamos apenas como mais um elemento de leitura.

## 2.1 Sebald e o narrador

Como já sabemos, o percurso a pé do narrador começa na *parte II*, quando este desce do trem para visitar Somerleyton. Enquanto ajeita a mochila nas costas, pensa no passado da paisagem, em sua transitoriedade: “Basta uma fração de segundo, costumo pensar, e toda uma era passa” (p. 41).

Desta e de várias outras passagens, fica a impressão de que esse narrador guarda certas afinidades intelectuais com o tema da transitoriedade, de que isso é algo que faz parte de sua constelação de interesses, dentro da qual a morte e a transitoriedade, nos seus mais variados aspectos, ocupam um lugar central.

Sabemos também que não se trata de um turista, embora esteja cercado por turistas nessa passagem<sup>10</sup>. As curiosidades turísticas não lhe interessam. Não lhe interessa *conhecê-las* para poder no futuro *reconhecê-las*, como familiares.

Em compensação, descreve em detalhes o que vê, contrastando com a pressa dos demais visitantes em abarcar com os olhos apenas aquilo que seja considerado relevante por outrem: um guia, livros de viagem etc.

Descreve tudo, como se tudo lhe dissesse respeito, estabelecendo uma espécie de vínculo afetivo com os lugares e seus objetos. Da arquitetura e da vegetação aos cômodos e objetos mais desimportantes, “tudo isso conspirava de tal forma que se tinha a ilusão de uma perfeita harmonia entre o mundo natural e o fabricado” (p.46).

Também na *parte IV*, o narrador demonstra explicitamente seu desagrado pelos visitantes do Reading Room de Southwold, um dos seus lugares preferidos. Essa preferência explica o motivo de o narrador saber tanto sobre o passado do lugar.

O local, ele nos conta, costuma estar sempre deserto, “quando muito, um punhado de visitantes durante as férias, e os poucos que entram geralmente tornam a sair logo depois de uma breve espiada, com a incompreensão típica desses turistas” (p.100).

Ao contrário desses turistas, o narrador escuta o murmúrio do mar e admira a lenta passagem do tempo ao identificar-se com “um ou dois pescadores e marinheiros sobreviventes” (p.100). E não seria arbitrário defender que Sebald se vê como um sobrevivente ao identificar-se com essas figuras marginais com as quais cruza no seu caminho.

Voltando a Somerleyton. Quando ele caminha pelos aposentos da propriedade, tem a impressão de não saber ao certo onde e em que tempo está, “pois muitas eras estão sobrepostas ali e coexistem” (p. 46). A paisagem é transfigurada em palimpsesto, guarda em si todo o seu passado. Passado que pesa sobre o narrador, como ruínas que se acumulam sem cessar.

Difícil não relacionar esse narrador – para quem o passado nunca se apaga, apenas se acumula em ruínas – com a figura do anjo da história da pintura de Paul Klee comentada por Walter Benjamin em sua IX tese sobre o conceito de história:

Há um quadro [trata-se de uma aquarela de 1920, que Benjamin adquiriu em 1921] de [Paul] Klee intitulado *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. *Voltou o rosto para o passado*. A cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula *ruínas sobre ruínas* e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para *acordar os mortos* e *reconstituir*, a partir dos seus *fragmentos*, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não as consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo a que chamamos o progresso é este vendaval. (BENJAMIN, 2012, p.14, grifos nossos)

Mais adiante defenderemos que, a maneira do *Angelus Novus*, Sebald, ou nosso narrador, também procura se não reconstituir, ao menos evocar os mortos a partir de uma estética que funciona por fragmentos. O acúmulo incessante desses fragmentos, entretanto, parece disputar contra a tarefa e lhe causar uma sensação de vertigem, de desorientação.

Essas sensações o acompanham durante toda a viagem. Mas, como já mencionamos, não podemos reduzir *Os anéis de Saturno* a uma narrativa de

viagem. O fato de o narrador caminhar, refletir e ser tomado sobre o que vê, isso faz parte, segundo nossa hipótese, de uma armação mais complexa.

O narrador caminhante – e solitário: não esqueçamos que em todo o percurso cruza com pouquíssimas pessoas – é apenas uma peça dessa estrutura, que agora tentamos explorar.

O título deste capítulo, *O caminhante solitário*, remete a um livro homônimo de ensaios biográficos que Sebald (2009a) dedica a seis artistas: o artista plástico e amigo Jan Peter Tripp e os escritores Johann Peter Hebel, Eduard Mörike, Gottfried Keller, Robert Walser e Jean-Jacques Rousseau.

E é de uma das obras de Rousseau, *Os Devaneios de um caminhante solitário (Les Rêveries Du promeneur solitaire)*, de 1778, que, por sua vez, vem o título do livro de Sebald.

Segundo a professora Vera Helena Rossi, trata-se, a obra de Rousseau, de um conjunto de “devaneios, fragmentos de lembranças, ‘sonhos’, [...] arranjados infinitamente pelo caleidoscópio de sua pena” (ROSSI, 2008, p.103).

Além desta descrição, que poderia muito bem ser aplicada a *Os anéis de Saturno*, é relevante acrescentar que também a obra de Rousseau está dividida em dez partes, dez *caminhadas*, onde o caminhante, um *eu*, escreve “as lembranças de suas contemplações” e “une passado e presente por contemplações locupletadas por acontecimentos pretéritos e sentimentos atuais” (ROSSI, 2008, p. 105).

Tais contemplações, ainda de acordo com a professora, “podem ser situadas ao *tempo no estado puro* de [que trata] Gerard Genette, em que há a fusão de um instante presente e de um instante passado, o contrário do tempo que passa, o *extratemporal*, a *eternidade*” (ROSSI, 2008, p. 106).

Essa noção guarda alguma semelhança com a noção de *limbo*, forjada por Carol Jacobs (2015, p.40), que mencionamos na introdução. Trata-se de uma fusão de diferentes temporalidades: presente, lembranças de um passado recente, lembranças de um passado anterior, e ainda lembranças de um tipo peculiar: aquelas de acontecimentos históricos que o narrador não viveu diretamente.

Podemos perceber que, apesar de ter aspectos de uma narrativa de viagem, o livro possui muito mais vínculos temporais do que *causais*, no sentido tradicional do termo. Como já sugerimos, se há uma causalidade, ela é de outra ordem. Nosso caminhante não é um herói. Não lhe esperam grandes acontecimentos nos lugares em que chega.

Se falta ação, podemos então concluir que as descrições não estão a serviço da rede de causalidades, não estão presentes como artifício auxiliar para servir de cenário dos acontecimentos vividos por um herói, e sim como elementos sensoriais autônomos sentidos, observados por um caminhante. É o que defendemos mais a seguir no capítulo sobre realismo.

Na *parte IV* de *Os anéis de Saturno* lemos:

Não cruzei com quase nenhum veículo enquanto trilhava essa reta aparentemente infinita, e na época eu sabia tão pouco quanto agora se meu trajeto solitário era mais *um prazer* ou *um tormento*. Às vezes, naquele dia *ora pesado como chumbo, ora sem peso algum* em minha lembrança, as nuvens se abriam num pequeno rasgo. [...] (p.239, grifos meus)

Nesse trecho a ambivalência da noção de melancolia ao longo da história do pensamento se faz presente. O narrador, que se sente livre ao caminhar e se deixar levar pelos pensamentos, sente ao mesmo tempo o peso das lembranças despertadas por aquilo que vê.

Conjugam-se nele a erudição – embora discreta – que o impele a divagar demoradamente sobre diversos temas; o espírito contemplativo que gera nele o desejo de caminhar; e a disputa interna entre a leveza e o peso, características ligadas a um sujeito traumático, paralisado.

A partir de um estudo baseado nas leituras que Sebald faz do ensaio *O narrador* de Walter Benjamin, Ben Hutchinson defende que o narrador de Sebald seria o resultado de uma combinação particular de *marinheiro comerciante* e *camponês sedentário*: "O narrador se move, como o viajante ele viaja constantemente, porém sempre em círculos, sempre gira em torno de um ponto 'sedentário'" (HUTCHISON, 2017, p.88).

Podemos afirmar que esse ponto sedentário seria a origem de seu sofrimento. Mas por enquanto não sabemos qual é. Dele tratamos no capítulo cinco. Por ora nos importa enfatizar a característica acima mencionada. O movimento do narrador não está dado de antemão, muito menos implica em ações substantivas. Ele se movimenta a partir de um eixo, de um ponto cego, deixando-se guiar, como já defendemos, por um *norte* não espacial, mas afetivo, e, portanto, instável.

Esse narrador não é um sujeito autônomo que escolhe o que vê, e sim um explorador permeável (WOOD, p.50), que está imerso na paisagem. Arriscamos dizer que esse explorador permeável seria alguém para quem a separação entre o eu e a massa de sensações do mundo exterior não está bem posta. Aqui nos valem das pesquisas de Freud em *O mal-estar na cultura*:

[...] originalmente o eu contém tudo, mais tarde ele segrega de si um mundo exterior. O nosso atual sentimento do eu, portanto, é apenas um resíduo minguado de um sentimento de grande abrangência – na verdade, um sentimento que abrangia tudo e correspondia a uma íntima ligação do eu com o ambiente. Se nos for permitido supor que esse sentimento primário do eu tenha ficado conservado – em maior ou menor medida – na vida psíquica de muitas pessoas, então ele seria uma contraparte do sentimento do eu, delimitado de modo mais restrito e mais claro, próprio da maturidade, e os conteúdos ideativos correspondentes a esse sentimento primário seriam justamente os de uma *ausência de limites* e de uma *ligação com o universo*, os mesmos que meu amigo usou para explicar o sentimento ‘oceânico’. Temos, porém, o direito de supor a sobrevivência do originário ao lado do posterior que dele se formou? (FREUD, 2013, p.48, grifos meus)

O narrador de Sebald pode ser descrito como uma dessas pessoas cuja vida psíquica conserva o sentimento de ligação com o universo. E podemos dizer que se há alguma ação em *Os anéis de Saturno*, ela decorre dessa complexa ligação. Ver é sua principal ação. E ser visto também, como veremos no próximo capítulo.

São inúmeras as passagens em que o vemos ser tomado por algo diante de uma paisagem: de uma região melancólica, contemplando o mar tempestuoso do *Sailor’s Reading Room* (IV, p. 100), sentado em um banco de praça contemplando o mar calmo, “das profundezas do qual cresciam agora as sombras” (p. 84).

Diante da janela de pequeno avião que levava de Amsterdam a Norwich, o narrador vê:

a terra explorada até o último recanto. Ao longo dos séculos, as atividades de regulação, cultivo e edificação haviam transformado toda a superfície num desenho geométrico. [...] Mas em lugar algum se via um único ser humano. [...] é sempre como se não houvesse um único ser humano, como se houvesse apenas as coisas que eles fizeram e dentro das quais se escondem (p. 98).

Essa e inúmeras outras passagens nos remetem para a analogia que Freud faz, algumas páginas adiante, entre o passado de uma cidade e o passado psíquico, entre a cidade de Roma – com suas várias camadas de história: ruínas e reconstruções ao longo dos séculos – e um ser psíquico “em que nada do que uma vez aconteceu tenha se perdido, em que ao lado da última fase de seu desenvolvimento todas as anteriores ainda continuem existindo” (FREUD, 2013, p.52).

Como já sabemos, para o narrador, cada paisagem está carregada de passado, e, portanto, de morte. Os traços de destruição apenas enfatizam o caráter violento desse passado.

Na VII tese sobre o conceito de história, Benjamin (cita uma frase de Flaubert referindo-se a seu romance *Salammbô*: “Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour ressusciter Carthage. [Pouca gente será capaz de imaginar como foi preciso estar triste para ressuscitar Cartago]” (BENJAMIN, 2016, p.12). Partindo disso, somos tentados a dizer que o pendor do nosso narrador para a reconstituição do passado concerne à sua tristeza, à sua melancolia.

## 2.2 Le cygne

O cisne  
I

Andrômaca, eu penso em ti! Esse córrego,  
pobre e triste espelho em que outrora resplandeceu  
a imensa majestade de teus sofrimentos de viúva,  
esse Simeonte mendaz que cresceu com tuas lágrimas,

fecundou subitamente minha memória fértil,  
quando eu cruzava o novo Carrousel.  
A velha Paris não existe mais (a forma de uma cidade  
muda mais rápido, ai de mim!, que o coração de um mortal);

vejo apenas em espírito aquele campo de barracas,  
aqueles amontoados de capitéis esboçados e de colunas,  
a relva, os grandes blocos esverdeados pela água das poças  
e, refletido nas janelas o bricabraque confuso.

Ali havia outrora uma venda de animais;  
ali vi, certa manhã, à hora em que sob os céus  
frios e claros o Trabalho desperta, quando os varredores  
levantam uma sombria tormenta no ar silencioso,

um cisne que refugira da gaiola  
e, raspando com as patas o pavimento seco,  
pelo chão áspero arrastava sua branca plumagem.  
Perto de córrego sem água o animal, abrindo o bico

Banhava nervosamente suas asas na poeira,  
e dizia, o coração tomado por seu belo lago natal:  
“Água, quando cairás como chuva? Quando ressoarás, trovão?”  
Eu vejo esse infeliz, mito estranho e fatal,

por vezes para o céu, como o homem de Ovídio,  
para o céu irônico e cruelmente azul  
voltar a cabeça ávida sobre o pescoço convulsivo,  
como se dirigisse censuras a Deus!

II

Paris muda! Mas nada em minha melancolia  
se mexeu! Palácios novos, andaimes, blocos,  
velhos faubourgs, *tudo para mim torna-se alegoria,*  
e minhas caras *lembranças são mais pesadas que rochas.*

Assim, diante deste Louvre, uma imagem me oprime:  
eu penso em meu grande cisne, com seus gestos desvairados,  
à maneira dos exilados, ridículo e sublime,  
e devorado por um desejo sem trégua! E [eu penso] em ti,

Andrômaca, caída dos braços de um grande esposo,  
gado vil às mãos do soberbo Pirro,  
curvada em êxtase junto a um túmulo vazio;  
Viúva de Heitor, ai de mim!, e mulher de Heleno!

Penso na negra, emagrecida e tísica,  
chafurdando na lama e buscando, com o olhar esgazeado,  
os coqueiros ausentes da soberba África  
atrás da muralha imensa do nevoeiro;

em todos que *perderam o que não se reencontra*  
 nunca, nunca mais! Em todos que bebem suas lágrimas  
 e mamam a Dor como se fosse uma boa loba!  
 Nos magros órfãos murchando como flores!

Assim, na floresta em que meu espírito se exila,  
 uma velha Lembrança faz soar um trompa a plenos pulmões!  
 Eu penso nos marinheiros esquecidos numa ilha,  
 nos cativos, *nos vencidos!*... Em muitos outros mais!

(BAUDELAIRE apud. STAROBINSKI, 2014, grifos meus)<sup>11</sup>

Quando hoje lemos a poesia de Baudelaire, esta não nos causa tanta estranheza quanto causara aos seus contemporâneos. Lembremos do clássico ensaio de Auerbach, *As flores do mal e o sublime*, que, numa leitura do poema *Spleen*, a certa altura comenta sobre a singularidade de Baudelaire:

já nas primeiras estrofes encontramos coisas que dificilmente parecerão compatíveis com a dignidade do sublime. Um leitor moderno quase não se dá conta delas, pois está acostumado a esse estilo, fundado por Baudelaire, em que tantos poetas, cada um à sua maneira, se instalaram depois como em sua própria casa. (AUERBACH, 2007, p.84)

Muitos dos temas que inseriu em sua obra eram até então impensáveis, ou ao menos pouco pensáveis, como conteúdo poético. A inserção desse conteúdo dizia respeito a certo posicionamento artístico que Baudelaire denominou *modernidade*.

Esta noção foi elaborada de forma mais direta e elaborada em seu ensaio *O pintor da vida moderna*, em que escreve a respeito de Constantin Guys, gravurista cujos temas eram tirados da seleção daquilo que era transitório, fugidio, efêmero, contingente.

No fim desse texto, Baudelaire faz menção ao que não seria apenas uma particularidade do artista retratado, mas algo constitutivo da sua maneira de fazer arte. Trata-se da convalescença.

Constantin Guys é um convalescente. E podemos perceber a mesma característica a respeito do eu lírico dos poemas de *As flores do mal*. A convalescença, neste caso, está intimamente ligada ao uso que o poeta faz da voz

---

<sup>11</sup> Usamos, para este artigo, aversão de ordem literal, feita por Samuel Titan Jr. para a tradução de *A melancolia diante do espelho* (STAROBINSKI, 2014).

melancólica, ou melhor, de certo lugar de enunciação, ou de certo ponto de vista, melancólico.

Esta melancolia não é, claro, aquela dos românticos. Em Baudelaire está enriquecida da mais fina ironia, de autorreflexividade. Noções centrais dessa modernidade esboçada por Baudelaire, especificamente em *O pintor da vida moderna*, faz-se presente, articulada com a melancolia, em *O cisne*. E acreditamos encontrar um desdobramento dela, passado um século, nas narrativas de Sebald.

São vários os pontos de contato com *Os anéis de Saturno*. No terceiro verso da parte II do poema, por exemplo, o eu lírico exclama que para ele tudo se torna *alegoria*. Mesmo diante do novo, para o melancólico nada muda, pois tudo remete, alegoricamente, ao passado.

Trata-se de uma concepção de alegoria que se aproxima daquela estudada por Walter Benjamin em seu *A origem do drama barroco alemão*, e sintetizada por Idelber Avelar em seu *Alegorias da derrota*.

Segundo o autor, a contribuição fundamental de Benjamin à teoria do alegórico foi a de “explicitar a irredutibilidade que une *alegoria* e *luto*” (AVELAR, 2003. P.17, grifos do autor).

O que está em jogo no drama barroco é uma emblematização do cadáver: *paralisação do tempo, suspensão da dialética diegética*, resistência a uma resolução reconfortante. [...] A energia semântica do cadáver emblemático impõe [...] uma consciência apremiante da *transitoriedade*: o cadáver se afirma como objeto alegórico por excelência porque o corpo que começa a se decompor remete inevitavelmente a essa fascinação com as *possibilidades significativas da ruína* que caracterizam a alegoria. Daí o vínculo, não simplesmente acidental, e sim constitutivo, entre o alegórico e as ruínas e destroços: a alegoria vive sempre em tempo póstumo. (AVELAR, 2003, p.17, grifos meus)

*Paralisação, transitoriedade, possibilidades significativas da ruína* – nesta altura todos esses termos já nos são familiares.

No verso seguinte do poema de Baudelaire, tudo isso que o eu lírico vê e que se torna alegoria, acumulado em *lembranças*, pesam mais que rochas. Lembremos da passagem de Sebald que citamos no começo deste capítulo:

[...] na época eu sabia tão pouco quanto agora se meu trajeto solitário era mais *um prazer* ou *um tormento*. Às vezes, naquele dia *ora pesado como chumbo, ora sem peso algum* em minha lembrança, as nuvens se abriam num pequeno rasgo (p.239)

Lembremos também que James Wood caracteriza a obra de Sebald justamente como elegíaca. Essa característica está associada mais uma vez com a superposição de lugares e momentos anteriores. Em Sebald, a história está cifrada na paisagem (GATTI, p.20), seus objetos são alegorias do passado: *os traços de destruição remontam ao passado distante*.

Também há um passeante, portanto, em *O cisne*<sup>12</sup>, poema que é, nas palavras de Jean Starobinski, o “grande poema da melancolia” (STAROBINSKI, p.53),

Comentando o poema, o estudioso escreve: “O poeta sentimental reflete sobre as impressões que os objetos lhe causam, e por isso ‘sempre tem de lidar com duas representações e sensações conflitantes, com a realidade enquanto limite e com sua ideia enquanto infinito’”. O poema seria um exemplo do que Schiller chamava elegia sentimental. “Na elegia tanto a natureza quanto o Ideal são objetos de luto” (STAROBINSKI, 2014, p.54).

O eu lírico de Baudelaire está às voltas com a transitoriedade da paisagem urbana e com cenas de um passado recente involuntariamente recordado. Logo no primeiro verso, no entanto, este eu lírico evoca Andrômaca, personagem da mitologia grega, figura marcada pelos infortúnios da guerra de Troia: “Andrômaca, eu penso em ti!”.

A partir deste momento, ele se identifica com a figura de um passeante em meio a ruínas, e simultaneamente se remete a um outro tempo, um passado de sofrimentos, que irá lhe despertar um sentimento de melancolia, e que as imagens, rememoradas, e às quais se aferra, agravam e ampliam as causas de seu próprio sofrimento.

A lembrança de Andrômaca foi desencadeada pelo eu lírico. Da mesma forma, o cisne – que se debatendo em um regato sem água, relembra o seu *belo*

---

<sup>12</sup> *O Cisne* foi publicado no jornal *La Causerie*, em 1860, e posteriormente foi incluído nos “Quadros parisienses”, em segunda edição d’*As flores do mal*, de 1861.

*lago natal* (v. 22) e clama por chuva, está duplamente exilado: do seu lugar de origem, o lago, e da possibilidade de fazer aquilo que dá razão à sua existência, nadar – produz o momento doloroso de uma espécie de consciência do próprio exílio.

À diferença desses, porém, não há deslocamento espacial, o que há é a transformação do próprio espaço ocupado por ele. A velha Paris não existe mais, o sujeito sente a cidade como um amontoado de ruínas.

Voltando a *Os anéis de Saturno*. Na *parte VIII*, o narrador escreve:

Os edifícios de concreto, entulhados com uma profusão de pedras [...], pareciam à distância (talvez por causa do seu estranho formato cônico) como túmulos onde em épocas pré-históricas os poderosos eram sepultados com todas suas ferramentas e toda sua prata e seu ouro. A impressão que eu tinha de estar numa área cujo propósito transcendia o profano era reforçada por uma série de prédios parecidos com templos ou pagodes, que eu era totalmente incapaz de associar a instalações militares. Mas quanto mais me aproximava das ruínas, mais se dissipava a ideia de uma misteriosa ilha dos mortos e mais me imaginava entre os resquícios de nossa própria civilização, extinta em alguma catástrofe futura. [...] Onde e em que época eu na verdade me encontrava naquele em Orfordness, isso sou incapaz de dizer, mesmo agora quando escrevo estas linhas (p.234-236) [segue uma foto do que vê]

Onde pouco antes, ao raiar do dia, os pássaros eram tão numerosos e cantavam tão alto que às vezes era preciso fechar as janelas do quarto, onde as cotovias se alçavam de manhã sobre o campo e onde, ao entardecer, se ouvia de vez em quando até mesmo um rouxinol nas moitas, agora não se distinguia nem um único som vivo. (p.265)

O cruzamento desses dois objetos literários, como pudemos notar, abre todo um leque de novas possibilidades interpretativas. Na leitura do trecho acima, podemos nos valer, por exemplo, da mesma constelação conceitual proposta por Starobinski para a interpretação de Baudelaire. Além de remeter-se ao passado, no entanto, o narrador de Sebald prevê uma destruição que virá no futuro. A alegorização do espaço que resulta na sua descrição elegíaca de tudo o que vê ao redor, faz com que também a transitoriedade o cerque por todas as direções.

### 2.3 Luto e Melancolia

Relembremos que o narrador de *Os anéis de Saturno* encetou a sua caminhada com o vago objetivo de escapar ao vazio. Podemos dizer que, até certo grau, esse objetivo fora alcançado. Inicialmente, sentira-se leve, desobrigado, deixando-se levar pelo espírito de contemplação característicos da figura clássica do melancólico.

Entretanto, ele escreve, “parece-me agora que a velha superstição, segundo a qual certas doenças da alma e do corpo se infundem em nós de preferência sob o signo da Canícula, tem provavelmente sua justificativa” (p.13). Enquanto caminhava, a prazer abriu espaço para a angústia.

Assinalemos bem: o prazer não foi substituído pela angustia, mas por ela incorporado. *Prazer e tormento* (p.239), portanto. Liberdade e depressão (p.233). Leveza – “sem peso algum” – e peso esmagador – “pesado como chumbo” (p. 239). Essa tensão interna constitui um das características mais ricas do livro. Veremos mais adiante, no capítulo 5, como ela se torna parte constitutiva do procedimento narrativo empregado por Sebald.

Importante marcar que *sob o signo da canícula* é apenas outra versão da expressão *sob o signo de Saturno*. Não esqueçamos que Saturno, o planeta que representa os melancólicos e que dá título ao livro, também é mencionado em uma das epígrafes. Trata-se da entrada da enciclopédia Brockhaus para a definição dos anéis que o circundam:

Os anéis de Saturno consistem em cristais de gelo e talvez partículas de meteorito que descrevem órbitas circulares ao redor do equador do planeta. Provavelmente, trata-se de fragmentos de uma antiga lua que, muito próxima ao planeta, foi destruída pelo seu efeito de maré. (p.5)

Se a epígrafe que já mencionamos, que reproduz a carta de Conrad, alude a história do livro, parece-nos plausível a hipótese de que esta outra epígrafe aluda a maneira às tensões acima mencionadas, isto é, ao estado mental daquele que nos conta o relato.

Muito próximo daquilo que lhe fascina – estando às voltas com a morte, a catástrofe, o horror –, nosso narrador acaba por ser psiquicamente destruído. O

relato seria uma tentativa de reagrupar os fragmentos que sobraram de sua experiência.

Vejamos o que fala Sebald sobre seus livros:

DE MOOR: O narrador viajante tende obsessivamente a nomear as coisas. Seria esse o único meio de se afirmar como indivíduo no mundo, considerando que todos os sustentáculos sucumbiram?

SEBALD: É um tipo de conjuração. Quase não se acredita mais que as coisas, as cidades e os povoados ainda existam de fato. Nápoles não é mais a Nápoles na qual Chateaubriand esteve no final do século XIX. É um desastre só, por toda parte. Mas nos nomes ressoa ainda algo desse passado, uma enorme, permanente, *experiência de perda*. Nada é mais o que era. E por conseguinte não somos mais o que fomos, nesse ínterim devemos ter nos tornado algo completamente diferente, mas não sabemos exatamente o quê. A maioria das cidades se transformou em matadouros. As coisas mais assustadoras acontecem na maioria das vezes em surdina. Acredito que possivelmente *o sentimento de uma perda contínua, crescente e implacável consiste na razão essencial para a melancolia dos meus textos*. (DE MOOR, 2017, p.180, grifos nossos)

Já podemos dizer, nesse ponto da dissertação, que esse sentimento ou essa *experiência de perda* – contínua, crescente e implacável –, Sebald o transfere para o narrador melancólico de *Os anéis de Saturno*.

### 3 “O OLHAR QUE VEM DAS COISAS”

Neste capítulo desenvolvemos a hipótese de que os objetos, as paisagens, os seres do mundo exterior, em *Os anéis de Saturno*, ganham o estatuto de seres que não apenas são olhados, mas também olham – o narrador se sente escrutinado pelos objetos sensíveis a sua volta, desestabilizando a clássica relação sujeito-objeto.

Para isso, apoiamo-nos, em duas comentadoras: Lilian Furst (2006) e Naomi Beeman (2015); e em um ensaio do próprio Sebald intitulado *Como dia e noite... – sobre as pinturas de Jan Peter Tripp* (SEBALD, 2009a), em que utiliza uma hipótese parecida para descrever os trabalhos do artista plástico.

Além disso, fazemos uma breve comparação com a obra do cineasta japonês Yasujiro Ozu. Em *Espaço e narrativa nos filmes de Ozu* (BORDWELL; THOMPSON, 1990), David Bordwell e Kristin Thompson analisam o espaço e os objetos presentes nos filmes de Ozu à luz de conceitos emprestados da teoria da literatura de Roland Barthes. Já Kiju Yoshida (YOSHIDA, 2003), toca diretamente no ponto central de nossa hipótese: o olhar dos objetos.

Acreditamos que esta comparação, e os comentários feitos a partir de seu confronto com a literatura, trazem um rendimento interpretativo significativo para a nossa o que pretendemos aqui.

Um dos autores prediletos de Sebald, Robert Walser, tem um pequeno texto em que escreve sobre o pintor Paul Cézanne: "O que ele contemplava ganhava significado, e aquilo a que dava forma o fitava de volta como que feliz, e assim nos fita também a nós até hoje" (WALSER, 2014, p.160).

Como Cézanne, o narrador de *Os anéis de Saturno* sente que ao contemplar um objeto – isto é, ao vê-lo não apenas como um elemento familiar, um elemento reconhecível de um cenário –, este também lhe lança um olhar. Em Cézanne, é o ofício da pintura que o leva a se deter sobre os objetos e por eles ser olhado. Algo de outra ordem levaria o nosso narrador a fazer e sentir o mesmo.

Deixamos uma hipótese arriscada em suspenso: seria a *morte* -- não só dos vivos, mas de todos os seres, vivos e não-vivos, minerais até – o dispositivo, no livro,

nivelador de todas as coisas; o dispositivo que transformaria todo e qualquer objeto – do mais ordinário ao mais sublime – em alegoria da própria morte. Estaria aí a origem de sua incapacidade de não deixar de se deter sobre tudo que desvanece<sup>13</sup>.

Então cabe a nós perguntar qual o estatuto desse mundo que cerca o narrador dotado de uma hipersensibilidade para captar o mundo pré-humano? Paul Celan pode nos dar uma pista: *tudo revive a sua volta, pela morte*.<sup>14</sup>

Segundo Lilian Furst (2006, p.222), as narrativas de Sebald, “apresentam um hiper-realismo, cada objeto é descrito com uma profusão de detalhes que só podemos chamar de compulsiva”. São patentes em *Os anéis de Saturno* as descrições meticulosas enquanto é narrada sua caminhada, enquanto lembranças e uma atmosfera de sonho povoam sua cabeça. Tal compulsividade meticulosa quebra a lógica causal da narrativa, suspende a narração, e dá a singularidade que a ficção sebaldiana tem.

Lembremos que, a certa altura, o narrador sente necessidade de se “certificar da realidade” (p.14); que em outra passagem imagina, quando observa, que tudo está morto (p.40).

Recordemos que em sua caminhada pelos aposentos da antiga propriedade de Somerleyton, uma casa da nobreza fundiária que se tornara local turístico, sente que “muitas eras estão sobrepostas ali” (p.46), que está diante do acúmulo de uma “profusão de coisas” de várias gerações. Na mansão à “beira da dissolução e da ruína silenciosa” (p. 46), enxerga certa beleza.

Lista objetos que vê enquanto caminha: cortinas de veludo, persianas bordô desbotadas, móveis velhos, tralhas inúteis fora de circulação, bolas de madeira, tacos de golfe, chaleiras, sabres, máscaras, troféus, gravuras, retratos. “No saguão de entrada, há um urso-polar empalhado de mais de três metros de altura. Com sua pelagem amarelada e carcomida pelas traças, ele espreita como um fantasma

---

<sup>13</sup> Mesmo sabendo, com Thomas Browne, que contra “o ópio do tempo que passa [...], não há antídoto (p.33).

<sup>14</sup> Aludo ao poema de Paul Celan: Fala / Mas não separe o Não do Sim. / Dá à tua sentença igualmente o sentido: / dá-lhe sombra. / Dá-lhe sombra bastante, / dá-lhe tanta / quanta exista à tua volta repartida entre / a meia-noite e o meio-dia e a meia-noite. // Olha ao redor: / como tudo revive à tua volta! – / Pela morte! Revive! / Fala verdade quem diz sombra. (CELAN, 1996, p. 67)

vergado por pesares” (p. 45). Descreve ainda, como alguém que parece entender do assunto, uma variedade considerável de árvores.

Esses motivos também estão presentes, em certa medida, na obra ensaística do autor.

Em várias passagens de um texto sobre o trabalho do pintor e amigo Jan Peter Tripp, Sebald parece estar desenvolvendo sua própria concepção de arte<sup>15</sup>. Também nos deixa entrever algo a respeito de sua relação com a fotografia, com o passado, com a morte.

Encontramos um exemplo disso quando recorre a Roland Barthes para falar sobre a fotografia:

A imagem fotográfica transforma a realidade numa tautologia. [...] O que é legítimo em fotografia, não o é em arte. Esta precisa de *ambiguidade*, de *polivalência*, de *ressonância*, do escuro e do claro, em suma, de transcender o axioma irreduzível do momento. Roland Barthes via no homem com a câmera, que se tornara onnipresente, um *agente da morte* e nas fotografias o que ficou de *vidas perpetuamente moribundas*. O que distingue a arte de tal *empresa funerária* é que o seu tema é a *proximidade que a morte tem com a vida*, e não a sua busca. Ao desvanecimento do mundo visível em intermináveis séries de reproduções a arte opõe os seus meios de desconstrução das formas fenoménicas”. (SEBALD, 2009<sup>a</sup>, p. 151, grifos meus)

A qualidade de Tripp – e gostaríamos de poder dizer: a qualidade de Sebald –, não estaria no *rigor da representação* que normalmente atribuem a sua obra. Ela, a obra, “não se deixa definir pela similitude com o real (ou com sua cópia fotográfica) [...], mas pelos pontos de divergência e de diferença, muito menos evidentes” (SEBALD, 2009, p.150-151).

O desvio, a estranheza, em um quadro – caberia dizer que também talvez o *punctum*, que Barthes (1984) identifica em algumas fotografias –, “nos faz sentir escrutinados” (SEBALD, 2009a, p.159).

Sobre as naturezas-mortas de Tripp, escreve que são “o paradigma do que deixamos para trás de nós”, e cita nominalmente Merleau-Ponty: “Aí encontramos o

---

<sup>15</sup>Naomi Beeman (2015,p.644), também lê no ensaio sobre Tripp uma declaração implícita da própria estética de Sebald no que se refere à prosa.

que Maurice Merleau-Ponty no *L'Œil et l'Esprit*, chama o *regard préhumain*, pois nesta pintura os olhares do observador e do observado invertem-se [...]: as coisas fitam-nos” (SEBALD, 2009a, p.147).

Em outro ensaio, sobre um romance de Gerhard Roth, Sebald recorre à mesma referência para defender que olhar “é sentir como as coisas nos veem, compreender que não estamos aqui para penetrar o universo, mas para sermos penetrados por ele” (SEBALD, 2010, p.145).

Tal posicionamento contraria profundamente “o domínio da visão de mundo cartesiana” (GUMBRECHT, 2010, p.77).

Isso nos remete às inúmeras descrições de paisagens que encontramos em *Os anéis de Saturno*, e a passagens como essa, em que o narrador descreve a visita que faz à casa do escritor Michael Hamburger:

Os cestos de vime cheios de minúsculos gravetos para o fogo da lareira, as polidas pedras brancas e cinza-claras, conchas e outros achados litorâneos em silenciosa coleção sobre a cômoda encostada na parede azul-pálida, os envelopes e pacotes empilhados num canto ao lado da porta da despensa e à espera de serem reutilizados pareciam-me naturezas-mortas criadas por minha própria mão, que adora conservar coisas sem valor. E ao espiar dentro da despensa, que *exercia um particular fascínio sobre mim*, e onde nas prateleiras, em boa parte vazias, alguns vidros de conserva descoloriam e algumas dezenas de maçãs vermelho-douradas brilhavam no parapeito da janela escurecida por um teixo – brilhavam não, irradiavam como as maçãs do símile bíblico –, *tomou posse de mim* a ideia totalmente *contrária à razão*, confesso, que essas coisas – os gravetos para lareira, os envelopes, as frutas em conservas, as conchas do mar e o som do mar dentro delas – *haviam sobrevivido a mim* e que Michael me conduzia por uma casa na qual eu próprio morara muito tempo antes. Mas tais pensamentos se desfazem tão rápido, em geral, quanto nascem. Seja como for, não os levei adiante nos anos que se passaram desde então, talvez porque não seja possível levá-los adiante sem ficar louco. (SEBALD, 2010, 185-186, grifos meus)

Uma série de outras passagens, no ensaio<sup>16</sup> e na narrativa, retomam esses motivos. O que chama atenção, em particular, é a recorrência do tema da “existência

---

<sup>16</sup>Mais um exemplo: “Ligado ao tema da morte está o tema do tempo que passa, do tempo decorrido, do tempo perdido que [...] inteiramente segundo o preceito proustiano, é abolido na medida em que instantes e conjunturas efêmeros forem subtraídos ao seu curso. Uma luva vermelha, um fósforo

autônoma das coisas” (SEBALD, 2009a, p.164), do mundo pré-humano sobre o qual Merleau-Ponty escreve.

Não teria isso uma relação com aquilo que, no trecho acima, tomara posse do narrador, e sobre o qual *agora* – no presente da enunciação – ele escreve? O narrador, *percipiens*, é percebido.

Os objetos em Sebald, assim como nos filmes do cineasta japonês Yasujiro Ozu, "são tratados de tal forma que se tornam muito mais evidentes do que sua função na narrativa pareceria assegurar em termos tradicionais" (BORDWELL; THOMPSON, 1990, p.145).

Assim como quando assistimos os filmes de Ozu, somos tentados a "forçar os objetos [...] a assumir funções simbólicas" (BORDWELL; THOMPSON, 1990, p.145), aos objetos que o narrador de *Os anéis de Saturno* procuramos atribuir um significado para além de sua evidencia material, sensível.

Não podemos negar que os objetos escolhidos por Sebald pertencem a uma mesma constelação simbólica que remete à morte. Também não podemos, no entanto, *interpretá-los* no sentido comum do termo.

Bordwell e Thompson aplicam o conceito barthesiano de objeto *hipersituado* a Ozu:

Nos filmes de Ozu, os objetos são em grande parte divorciados de sua função. Tornam-se elementos puramente espaciais, partes de arranjos de natureza morta: estão separados de qualquer função no fluxo da narrativa. A argumentação de Barthes sobre os objetos 'hipersituados' de Robbe-Grillet é muito pertinente na encenação de Ozu: 'O objeto de Robbe-Grillet não tem função nem tampouco essência. Ou, mais precisamente, ambas são absorvidas pela *natureza ótica do objeto* [...] A função é sutilmente usurpada pela própria existência do objeto: espessura, posição, cor estabelecem [...]

---

queimado, uma cebola-pérola numa tábua de cozinha, todas estas coisas são portadoras de tempo e de certo modo é o trabalho paciente e apaixonado do pintor que as salva para sempre. A *aura de memória* que as rodeia confere-lhes o caráter de lembranças em que se cristaliza a *melancolia*." (SEBALD, 2009a, p.155, grifos meus). E ainda: "O tempo gasto, a dor de recordar e a figura da morte estão [...] reunidos num álbum de recordações como citações da sua própria vida. No fundo, as recordações não são senão citações. E a citação insere num texto (ou num quadro) força-nos, como escreve Eco, a rever os nossos conhecimentos de outros textos e de outras imagens e o nosso conhecimento do mundo. Isto precisa tempo. Ao tomar esse tempo, entra-se no tempo narrado e no tempo da cultura." (SEBALD, 2009a, p.156)

um espaço complexo; e se o objeto é aqui função de alguma coisa, não é a função para a qual foi naturalmente destinado [...], mas a de um itinerário visual [...]. O objeto é sempre conhecido, pertence por sua função óbvia a um cenário urbano ou cotidiano. Entretanto, a descrição vai mais além -- exatamente quando esperamos que ela termine, tendo preenchido a função do objeto, ela permanece, como um pedal inoportuno do som prolongado, e transforma o instrumento em espaço: sua função foi apenas ilusória, seu circuito ótico é que é real'. (BORDWELL; THOMPSON, 1990, p.145, grifo meu)

Em Sebald, como em Ozu, os objetos não são usados "como props ou exteriorizações de características das personagens", "estão ali simplesmente para serem notados o menos possível como parte de uma *verossimilhança* geral – um pano de fundo para a narrativa, uma atmosfera de *vraisemblance*. Entretanto, em muitas cenas de Ozu, os objetos no espaço da cena competem com sucesso com a ação da narrativa pela atenção do espectador". (BORDWELL; THOMPSON, 1990, 145-146, grifos dos autores).

Tais objetos têm lugar em quadros-cenas que não se subordinam à lógica das *histórias*. Trata-se do “poder autônomo da imagem” (RANCIÈRE, 2001, p.145), característico da chamada *modernidade cinematográfica*<sup>17</sup>.

Mais recentemente, Kiju Yoshida, refere-se a um "olhar objetal" (YOSHIDA, 2003, p.137) presente nos filmes de Ozu. Segundo o autor, em tais filmes, *os objetos nos lançam olhares*<sup>18</sup>.

No *livro 11* dos seus seminários, podemos ler Lacan nos contando uma anedota da lata de sardinhas, que diz respeito a essa questão dos objetos e do olhar:

<sup>17</sup> A dita *modernidade cinematográfica*, com suas situações óticas puras, se oporia ao cinema clássico, o cinema da ligação narrativa entre as imagens. Rancière, no entanto, aponta para a falha dessa oposição. André Bazin já alertava sobre uma “vocação realista autônoma” (RANCIÈRE, 2001, p.146), que já havia em filmes de diretores da era clássica do cinema, como Murnau, Flaherty e Stroheim. Sobre a relação entre realismo – em literatura – e cinema, remeto para o segundo capítulo dessa dissertação.

<sup>18</sup> “[...] as obras de Ozu absolutamente não tentam narrar coisa alguma. Seria suficiente se, como narrativas romanescas, apresentassem aos espectadores tramas por todos conhecidas de antemão. Também aqui, claramente, mais que narrativa, trata-se de *um olhar que se entranha em nós*; e nada mais nos resta que tolerar, na companhia de Ozu, esse olhar objetal, oculto em historinhas de ecos imemoriais” (YOSHIDA, 2003, p 136-137, grifos meus).

Era uma latinha, e mesmo precisamente, uma lata de sardinhas. Ela boiava ali ao sol, testemunha da indústria de conserva, que estávamos, aliás, encarregados de alimentar. Ela respelhava o sol. E Joãozinho me diz – *Tá vendo aquela lata? Tá vendo? Pois ela não tá te vendo não!*

Ele achava muito engraçado este episódio; eu achava menos. Procurei saber por que eu o achava menos engraçado. É muito instrutivo.

Primeiro, se tem sentido Joãozinho me dizer que a lata não me via, é porque, num certo sentido, de fato mesmo, ela me olhava. (LACAN, 2008, p.97)

Mais a frente, no mesmo seminário, Lacan nos diz:

Ao olhar mesmo os quadros mais desprovidos do que chamamos, comumente, de olhar, e que é constituído por um par de olhos, quadros dos quais qualquer representação humana é ausente, como uma paisagem de um pintor holandês ou flamengo, vocês acabaram vendo, como em filigrana, algo de tão específico para cada um dos pintores que vocês terão o sentimento da *presença do olhar*. (LACAN, 2008, p.102, grifos meus)

Lacan menciona Merleau-Ponty no contexto de suas pesquisas a respeito da *antinomia da visão e do olhar*<sup>19</sup>, da *pulsão escópica*, da *anamorfose* (LACAN, 2008). Em texto presente em *Outros Escritos* (LACAN, 2003), escrito por ocasião da morte do filósofo, explicita aquilo que deve às contribuições de Merleau-Ponty, e em que pontos os desenvolvimentos de sua teoria psicanalítica do sujeito subordinado ao significante – e dividido pelo *olhar* como *objeto a* – se diferencia.

Aqui deixamos alguns fios que serão amarrados aos dois próximos capítulos. Sabemos que Sebald consegue, por meio da escrita, fazer com que os mesmos objetos que tomaram – que *pungiram* – o caminhante solitário também tomem a nós, leitores. Cabe indagar, portanto, como isso se dá ao nível do texto. O próximo capítulo cumpre essa tarefa.

---

<sup>19</sup>No resumo do seminário de 1964, refere-se à importância da pulsão escópica, demonstra “a antinomia da visão e do olhar [que] teve o objetivo de atingir o registro, fundamental para o pensamento de Freud, do objeto perdido. Esse objeto, nós o formulamos como a causa da posição do sujeito que é subordinada pela fantasia” (LACAN, 2003, p.196).

Sabemos também, que se queremos entender o porquê de os objetos se transfigurarem em alegorias da transitoriedade e da morte, precisamos desenvolver o que Lacan entende por objeto a, e qual a sua relação com os acontecimentos traumáticos mencionados ou apenas aludidos ao longo do livro. O quinto capítulo dará conta desses conceitos.

#### 4 SEBALD E O REALISMO

Quer dizer, o realismo, ao qual eu me prendo muito, de um lado, não basta, tem que ser sempre transgredido em certos pontos. (SEBALD apud. SCHOCK, 2017, p. 174)

Tendo em vista o que mencionamos no capítulo anterior – o fato de o luto estender sua ação sobre todos os objetos, neste capítulo fazemos uma reavaliação do conceito de realismo – relacionando-o com a maneira como Sebald seleciona os materiais de sua narração.

O marco teórico para tanto se baseia em textos sobre o conceito de realismo e textos sobre uma maneira diferente de entender o realismo. Maneira que permitiria inserir o autor, tão atrelado às generalizações referentes à literatura pós-moderna, no campo mais amplo da literatura realista, sem que este perca sua especificidade.

Luciano Gatti (GATTI, 2012), em *Os duplos de Sebald*, enfatiza essa complexa relação entre ficção e representação da realidade histórica na obra do escritor, e propõe uma noção expandida de realismo.

Da mesma maneira, James Wood (WOOD, 2012), ao escrever sobre o realismo de Flaubert. Em *Flaubert e a narrativa moderna*, defende o realismo não como uma mera escola literária que teve seu momento e foi superada, mas como algo que configurou e condicionou a maneira como se escreve e se lê romances ainda hoje. Toda obra deve, portanto, mesmo que contraste, comparar-se ao projeto flaubertiano.

Assim damos conta do primeiro tópico.

Para o segundo, *Os usos do detalhe*, baseamo-nos em outro capítulo de Wood, chamado *Detalhe* (WOOD, 2012), e no desenvolvimento da importante reavaliação, feita pelo filósofo Jacques Rancière, do conceito de realismo.

As principais referências são: o ensaio sobre *O efeito de realidade e a política da ficção* (RANCIÈRE, 2010), em que o autor relê o ensaio de Roland Barthes sobre Flaubert; além dos livros *O destino das imagens* (RANCIÈRE, 2012a) e *O*

*espectador emancipado* (RANCIÈRE, 2012b), dos quais depreendemos a noção de *quebra da regulação da visão*.

James Wood (WOOD, 2000, p.273) defende que Sebald foi o primeiro escritor contemporâneo desde Beckett a forjar para si uma maneira eficiente de protestar contra o convencionalismo da forma-romance; o primeiro a fazer tremer o realismo e forçá-lo a um auto-exame.

Para Gatti:

[...] a questão de Sebald é da ordem do realismo literário. [Mas tateia] na direção de um questionamento mais profundo a respeito dos laços avariados entre literatura e representação da experiência histórica [...] O desafio dessa noção expandida de realismo não é pequeno, pois Sebald acredita que a história a ser representada [...] também demoliu os alicerces da ficção realista, a mesma que fizera das relações sociais que mediavam a subjetividade dos personagens o objeto por excelência do gênero épico. A onisciência do narrador e a confiança autoral nos poderes da representação não são mais que ruínas na paisagem histórica perscrutada por Sebald. (GATTI, 2012, p.15)

Estamos de pleno acordo com os dois autores. Se há um realismo em Sebald, este se mantém distante de uma adesão cega às convenções da representação. Mas, se de fato Sebald acredita que aquilo de que quer tratar nos seus livros – o holocausto, por exemplo – demoliu os alicerces da ficção realista, precisamos saber o que o autor quer dizer com *alicerces da ficção realista*.

Como adiantamos na introdução desta dissertação, acompanhamos Jacques Rancière quando este afirma que a identificação do realismo como o estágio mais avançado do rigor da representação é um grande erro.

De acordo com o paradigma dos regimes de identificação das artes, algumas características do realismo estão no centro do que o filósofo denomina *revolução estética*. Isto é, no centro da passagem do regime representativo das artes para o regime estético da arte, no qual a literatura se liberta das regras representativas. Voltaremos a esse ponto logo adiante.

Ainda nas primeiras páginas do livro lemos o narrador fazendo um pequeno retrato ou esboço biográfico da discreta Janine Dakyns, estudiosa de literatura como

ele, amiga com quem tinha longas conversas sobre a visão de mundo de Flaubert, e que morrera após o violento luto pela morte de Michael Parkinson, também discreto professor, amigos de ambos.

Ele nos conta que Janine “ao longo dos anos desenvolvera uma ciência particular sobre o romance francês do século XIX, livre de toda vaidade intelectual e sempre guiada pelo detalhe obscuro, nunca pelo que era evidente, sobretudo no tocante a Gustave Flaubert” (p.17), e que nutria “grande interesse pessoal em investigar os escrúpulos que marcavam a escrita de Flaubert, aquele medo do falso que, como ela dizia, às vezes o confinava ao sofá por semanas e meses a fio” (p.17)

Ainda de acordo com ela, em um “grão de areia da bainha do vestido de inverno de Emma Bovary [...] Flaubert enxergava todo o Saara, e cada partícula de pó pesava para ele tanto quanto a cordilheira do Atlas” (p.18).

Nesse trecho, entendemos que – como de praxe acontece com os personagens de Sebald – há uma forte identificação entre os três. Para os três, o detalhe ocupa um papel importante. Os três estão às voltas com os escrúpulos necessários à escrita. No próximo capítulo veremos como, para Sebald, tratar a respeito de certos temas extremos – o holocausto, como já mencionamos –, exige cuidado extremo por parte do escritor.

Também enquanto descreve, com uma *profusão de detalhes*, a profusão de papéis – documentos, notas, cartas, escritos de todos os tipos – espalhados por todos os cantos do escritório de Janine, o narrador acaba por adotar a postura de Flaubert.

Nem mesmo os clipes que prendem – apenas um para cada calhamaço, na ponta – os documentos empilhados de sua colega, nem mesmo esses pequenos objetos deixam de receber a atenção do biógrafo de ocasião.

Como a maior parte dessas pequenas e insólitas biografias ensaiadas pelo narrador, a de Janine logo se conclui para dar lugar a outro assunto.<sup>20</sup> Reforçando a

---

<sup>20</sup> Lembra-se que a professora lhe dera uma dica para suas pesquisas sobre Thomas Browne, e abre uma digressão a respeito da vida e da obra de Browne (p.19).

ideia de que a inscrição do personagem serve, dentre outras coisas, para caracterizar indiretamente o próprio narrador.

Mas com isso não queremos afirmar cruamente que, como Flaubert, Sebald pode ser classificado como um escritor realista. Podemos, sim, dizer que há, em seus livros, um caráter documental que os aproxima de certo desejo realista. Isso, no entanto, precisa ser nuançado.

Poderíamos, como já escrevemos na introdução, arriscar-nos a dizer que a ficção do autor se inscreve no “movimento mais vasto” de “fenômenos harmônicos”, “signo de algum retorno significativo, em tempos de ‘crise da arte’ [...], da representação direta a realidade e do engajamento nos conflitos contemporâneos” de que fala Rancière (1998).

Poderíamos mesmo ir mais longe e propor uma leitura ainda mais arriscada, com o auxílio de Dominick LaCapra (2013), entendendo o realismo de Sebald como uma espécie de *poética do real laciano*. Disso, porém, trataremos no próximo capítulo.

#### **4.1 O conceito de realismo**

Como já adiantamos, é preciso diferenciar as convenções simplórias e enferrujadas atribuídas ao realismo das contribuições trazidas pelo ele no seio da revolução estética. O realismo que pretendemos reivindicar não é uma gramática estreita, um mero conjunto de regras. Mesmo um crítico como o primeiro Roland Barthes incorre nesse erro ao afirmar que o realismo seria um sistema de códigos convencionais (WOOD, 2012, p.184). Também o critica por seu apego à representação e à referencialidade, por sua pretensão de transmitir a realidade.

Não estamos tratando também do que James Wood denomina realismo comercial (186), “que estabelece uma gramática de narração inteligente, estável e transparente, derivada da gramática mais original de Flaubert”.

Mas para Wood (2012, p.188), ao contrário do que os diversos adversários da convenção literária defendem: “a tarefa do escritor – ou do crítico, ou do leitor – é

então buscar o irreduzível, o supérfluo, a margem de gratuidade, o elemento num estilo que não se pode reproduzir e reduzir com facilidade”.

O mesmo James Wood nos chama a atenção para o fato de que existe um antes e um depois de Flaubert. “Foi ele que estabeleceu o que a maioria dos leitores e escritores entende como narrativa realista moderna, e sua influência é tão grande que se faz quase invisível” (2012, p.43).

Também foi o realismo que concedeu privilégios ao alto grau de percepção visual. Isso já estava presente em Daniel Defoe e em Balzac, mas, só foi praticado de maneira uniforme e sistemática em Flaubert.

Flaubert parece observar as ruas com indiferença, como uma câmera. Da mesma forma que ao assistirmos um filme não notamos o que foi excluído, o que está fora dos limites do quadro, também não notamos o que Flaubert decide *não* notar. E já nem percebemos que o que ele *escolheu* não é observado ao acaso, mas severamente escolhido, que cada detalhe está quase congelado em seu amálgama de escolhas. (WOOD, 2012, p.44, grifos do autor)

Também podemos perceber esse alto grau de percepção visual em Sebald. Tomemos como exemplo a descrição que o narrador faz do *Sailor’s Reading Room*:

[...] um estabelecimento de utilidade pública que, estando os marinheiros em via de extinção, serve principalmente como uma espécie de museu marítimo, onde é recolhido e preservado todo tipo de coisas relacionadas ao mar e à vida marinha. Nas paredes há barômetros e instrumentos de navegação, carrancas e modelos de navios em redomas e garrafas de vidro. Sobre as mesas há velhos registros da capitania dos portos, diários de bordo, tratados sobre a navegação à vela, diversas revistas náuticas e vários livros com gravuras coloridas que mostram clíperes e vapores oceânicos legendários [...] (p.99-100)

Ou quando, no seu exercício biográfico sobre Conrad – descrevendo o cortejo fúnebre do pai do futuro escritor –, o narrador escreve:

Fazia uma tarde bonita. O céu azul arqueava-se sobre os telhados das casas, e as nuvens lá no alto rumavam de vento em popa como uma esquadra de barcos a vela. Durante o funeral, enquanto o padre com sua pesada batina bordada de prata murmurava palavras rituais para o morto na cova, Konrad talvez tenha erguido o olhar e visto esse espetáculo das nuvens navegando como nunca antes em sua vida, e talvez então lhe tenha ocorrido a ideia, absolutamente inusitada para o filho de um fidalgo polonês, de querer virar capitão (p.115).

As descrições de Sebald, como em Flaubert, não configuram o que Gérard Genette chamou de *pausa descritiva* (apud. WOOD, 2012, p.41), em que “a ficção afrouxa o passo a fim de chamar a nossa atenção para uma superfície ou textura que poderia passar despercebida”. Em Flaubert, personagens e objetos são descritos com riqueza de detalhes em um mesmo fluxo que os iguala em importância.

No exemplo acima, Sebald demonstra que aprendeu bem a lição de Flaubert em ocultar o trabalho de escolha dos detalhes (WOOD, 2012, p.44). Os detalhes não configuram como pausa descritiva, porque a descrição já está sempre presente, fundida à narração a passos sempre lentos, com seu aspecto de sonho.

Como indica Rancière, a passividade pictórica invade a ação

Cada um dos momentos amorosos que pontuam Madame Bovary é marcado por um quadro, por uma pequena cena visual: uma gota de neve fundida caindo sobre a sombrinha de Emma, um inseto sobre uma folha de nenúfar, gotas de água ao sol, nuvem de poeira de uma diligência. São esses quadros, essas impressões fugazes e *passivas* que desencadeiam os acontecimentos amorosos. É como se a pintura viesse tomar o lugar do encadeamento narrativo do texto. Esses quadros não são simples cenários da cena amorosa; também não simbolizam o sentimento amoroso: não há nenhuma analogia entre um inseto sobre uma folha e o nascimento de um amor. Portanto, *não são complementos de expressividade trazidos à narração*. Antes, trata-se de uma troca de papéis entre a descrição e a narração, entre a pintura e a literatura. O visual suscitado pela frase já não é um *complemento de expressividade*. Tampouco é simples suspensão, como a pensatividade da marquesa de Balzac. É o elemento da construção de outra cadeia narrativa: um encadeamento de microeventos sensíveis que vem substituir o encadeamento clássico das causas e dos efeitos, dos fins projetados, de suas realizações e suas consequências. O romance constrói-se então como a relação entre duas cadeias factuais: a cadeia da narrativa orientada do começo para o fim, com nó e desfecho, e a cadeia dos microeventos que não obedece a essa lógica orientada, mas se dispersa de maneira aleatória sem começo nem fim, sem relação entre causa e efeito. (RANCIÈRE, 2012b, p.118-119, grifos meus)

Embora tanto o documentalismo – enfatizado pela essa exploração do caráter indicial das imagens<sup>21</sup> – quanto a questão do real estejam aqui em jogo, não é disso que estamos tratando neste capítulo. Dessas questões estão encarregados os dois capítulos seguintes.

Uma leitura que pode nos chamar atenção e que poderíamos subscrever é a que Naomi Beeman faz a partir de sua leitura do texto de Sebald sobre Tripp, de que tratamos acima.

Para ela, o autor flexibiliza a categoria de realismo, invertendo a convenção que diz que as representações fazem a mediação entre nós e a realidade e defende que a nossa própria crença na realidade faz a mediação entre nós e as representações, provocando uma espécie de cegueira que empobreceria a apreciação da obra (2015, p.644-645).

A literatura se interessou pela realidade desde sempre. Esse fator não basta, portanto, para conceituar o realismo. Esforçamo-nos em apontar para certos temas privilegiados pelos escritores ditos realistas, para certa maneira de dar contorno aos personagens, certa forma de encarar a realidade etc.

Apesar de os resultados desse esquema ditarem o que normalmente se entende por realismo, trata-se de uma concepção muito generalizante que não faz justiça à complexidade e ao lugar de importância que, segundo Rancière, o *realismo romanesco* ocupa dentro do quadro de transformações relativas às coisas da arte, e cujos efeitos atingem – essa é a nossa hipótese –, a *literatura* de Sebald.

São esses efeitos que nos interessam neste capítulo. Estabelecemos, portanto, as bases teóricas para concepção de literatura dentro da qual estamos lendo *Os anéis de Saturno*. Nessa concepção de literatura, a própria *literatura* surge com o advento do realismo.

Como já havíamos alertado, para seguir, precisamos compreender com mais detalhes a teoria dos *regimes de identificação da arte*. Até o século XVIII, segundo

---

<sup>21</sup> Para um estudo da relação que a presença de fotografias pode ter com certo realismo em Sebald, remetemos ao ensaio de Lilian Furst, *Realism, Photography, and Degrees of Uncertainty*, de cujos argumentos nos valeremos no quarto capítulo. “Não se trata de aplicar esse rótulo a ele, de classificá-lo, mas de entender como certas práticas ou estratégias do realismo nos ajudam a entender as qualidades singulares de sua escrita”.

Rancière (1995), a literatura designava um saber, o saber dos letrados. Trata-se da noção de belas-letras, pertencente ao *regime representativo das artes* ou *paradigma mimético*.

Na transição entre os séculos XVIII e XIX, a autonomia da arte se firma contra as obrigações da ordem representativa. Trata-se da passagem para o que ele denomina *regime estético da arte*, que se opõe tanto ao *regime representativo* quanto ao *regime ético*<sup>22</sup>. Só no século XIX, por um “deslizamento de sentido”, a palavra *literatura* passa a designar o seu próprio objeto.

Entendamos melhor em que consiste o regime representativo das artes. A representação, ou *mimesis*, são um modo específico da arte e constituem uma *ordem representativa*. É próprio dessa ordem impor três formas de regulação representativa, ou obrigações representativas.

A primeira é a *regulação da visão* (ou do visível): uma subordinação do visível à palavra. A palavra, nesse paradigma, é um *fazer ver*. Sua função é pôr ordem no visível (RANCIÈRE, 2012, p.124).

A segunda obrigação é a *regulação do saber* (ou do inteligível): tudo deve se submeter ao “encadeamento causal das ações”, “à lógica da ação dramática” (RANCIÈRE, 2012, p.126). Na ordem representativa o processo de significação deve necessariamente se identificar à construção de uma determinada história, de um determinado arranjo de ações ficcionais (RANCIÈRE, 2012, p.133).

A terceira obrigação é a *regulação da realidade*: os seres da representação devem ser a um só tempo “fictícios, independentes de todo julgamento de existência” – escapando, portanto, da “questão platônica acerca de sua exemplaridade ética” – e “seres de semelhança, cujos sentimentos e ações devem ser compartilhados e apreciados” (RANCIÈRE, 2012, p.126). Essa regulação depende de uma dupla contenção, relacionada às regulações anteriores: “contenção

---

<sup>22</sup>Trataremos do regime ético no capítulo 4, quando estivermos explorando a noção de irrepresentável no confronto com as imagens reproduzidas no livro. Podemos adiantar que se refere ao âmbito ético platônico, “em que a noção de arte não intervém [...], onde se julgam apenas imagens, examinando-se somente sua relação com sua origem (são dignas do que representam?) e sua destinação (que efeitos produzem sobre aqueles que as recebem?).” (RANCIÈRE, 2012, p.121)

do visível pelo dizível” e “contenção das significações e dos afetos pelo poder da ação” (RANCIÈRE, 2012, p.127).

Ao contrário do que se possa imaginar, “o regime representativo não é aquele em que a arte tem por tarefa produzir semelhanças”, e sim “o regime em que as semelhanças são submetidas à [essa] tríplice obrigação” (RANCIÈRE, 2012, p.130).

Dizer que houve uma derrocada do sistema representativo, que se deu uma revolução estética, que ocorreu uma ruptura antirrepresentativa – dizer tudo isso não significa que estamos necessariamente em um regime da falta de figuração. Trata-se justamente da emancipação dessas semelhanças, da autonomia absoluta da arte de escrever (RANCIÈRE, 2012, p.129).

E é aqui que voltamos a tratar do realismo. “O que é o realismo romanesco senão a emancipação da semelhança em relação à representação?” Nele, tudo é igualmente representável, tudo está nivelado, “tudo está no mesmo plano, grandes e pequenos, acontecimentos importantes e episódios sem significação, homens e coisas” (RANCIÈRE, 2012, p.130).

Com a abolição da regulação da visão, o visível invade o discurso, impõe presença e paralisa a ação (RANCIÈRE, 2012, p.131). O primado da ação, portanto, dá lugar ao primado da descrição: “A potência da literatura deve então ser apreendida nessa *zona anterior aos encadeamentos representativos*, em que operam outros modos de apresentação, de individuação e de ligação” (RANCIÈRE, 1999, grifos meus). Trata-se de uma nova escritura formada pela sucessão de pequenos acontecimentos, de microacontecimentos sensíveis, em que se privilegia o ínfimo, o instantâneo e o descontínuo (RANCIÈRE, 2011, p.19).

As dificuldades para definir o estatuto de um livro com o *Os anéis de Saturno*, por exemplo, não fazem tanto sentido no regime estético. Seu caráter digressivo, sua aparente falta de história, o uso abusivo de informações históricas misturadas à ficção – tudo isso está em consonância com esse novo paradigma iniciado com o realismo romanesco, que abolira a separação representativa – proposta por Aristóteles – entre a *razão dos fatos empíricos*, até então da alçada do historiador, e a *razão das ficções* (RANCIÈRE, 2012, p.131-132).

Em uma ficção estética, recusa-se a “separação entre um mundo dos fatos próprios da arte e um mundo dos fatos comuns”. É esse “o paradoxo do regime estético”: ele “postula a autonomia radical da arte, sua independência com respeito a toda regra externa”, mas “postula-a com o mesmo gesto que abole a circunscrição mimética que separava a razão das ficções da razão dos fatos, esfera da representação de outras esferas da experiência” (RANCIÈRE, 2012, p.133).

A soberania estética da literatura não é, portanto, o reino da ficção. É, ao contrário, um regime de indistinção tendencial entre a razão das ordenações descritivas e narrativas da ficção e as ordenações da descrição e interpretação dos fenômenos do mundo histórico e social. (RANCIÈRE, 2009a, p.55)

É por isso que Sebald pode povoar sua ficção de pessoas que existiram ou existem no mundo empírico. Por isso também, talvez, não seja preciso tanto alarde quanto a identidade do narrador: se se trata ou não de Sebald, o próprio escritor.

Outra consequência diz respeito à intenção autoral. No regime estético, o fenômeno artístico é identificado como a identidade, em *Os anéis de Saturno*, por exemplo, de um projeto autoral com uma “passividade radical do ser-aí sensível” (RANCIÈRE, 2012, p.129), que contamina, por assim dizer, toda a execução do livro.

No novo regime, no regime estético das artes, que se constitui no século XIX, a imagem não é mais a expressão codificada de um pensamento ou de um sentimento. Não é mais um duplo ou uma tradução, mas uma maneira como as próprias coisas falam e se calam. Ela vem, de alguma forma, se alojar no cerne das coisas como sua palavra muda. (RANCIÈRE, 2012, p.22)

A *palavra muda* é a “significação das coisas inscritas diretamente sobre o corpos, sua linguagem visível a ser decifrada”, é “a eloquência daquilo que é mudo, a capacidade de exibir os signos escritos num corpo, as marcas diretamente gravadas por sua história, mais verídicas que todo discurso oralmente proferido” (2012, p.22), ou o próprio “esplendor do insignificante”, “a função interruptiva de sua presença nua, sem significação” (2012, p.23). É assim que Sebald permite que vejamos as ruínas da história

Como já enfatizamos, não se trata aqui de provar ou não que Sebald é um escritor realista, mas de saber o que Sebald entende por realismo. Como manifestação do regime estético das artes -- cujos efeitos já podem ser sentidos no interior do romantismo (RANCIÈRE, 2014, p.79) – o realismo abriu caminho para uma literatura como a de Sebald.

Quando Balzac [...] faz de Cuvier<sup>23</sup> o verdadeiro poeta que reconstitui todo um mundo a partir de um fóssil, estabelece um regime de equivalência entre os signos do novo romance e os signos da descrição ou da interpretação dos fenômenos de uma civilização. Ele forja essa nova racionalidade do banal e do obscuro que se contrapõe às grandes ordenações aristotélicas e se tornará a nova racionalidade da história da vida material oposta às histórias dos grandes feitos e dos grandes personagens (RANCIÈRE, 2009a, p.56)

No regime estético há uma quebra da lógica da narrativa. Nos termos de Rancière (2009a, p.35), *realismo*,

[...] não significa de modo algum a valorização da semelhança, mas a destruição dos limites dentro dos quais ela funcionava. [...] o realismo romanesco é antes de tudo a subversão das hierarquias da representação (o primado do narrativo sobre o descritivo ou a hierarquia dos temas) e a adoção de um modo de focalização fragmentada, ou próxima, que impõe a presença bruta em detrimento dos encadeamentos racionais da história.

Uma obra como *Os anéis de Saturno*, portanto, só pode existir num regime de identificação das artes em que estejam quebradas as hierarquias do regime representativo, em que qualquer um pode entrar em cena, em que tudo é digno de representação. É nessa configuração que a obra precisa ser lida.

Naomi Beeman, que citamos no início do capítulo, chama a literatura de Sebald de *realismo desviante*. Segundo a autora, para Sebald o problema de uma estética realista seria o de criar certos imperativos estéticos.

O desvio estaria na aceitação de que o realismo não precisa ser uma representação da realidade, mas uma maneira singular de ver a realidade (2015, p.644-645).

Nesse sentido, podemos dizer que seu entendimento de *Os anéis de Saturno* se aproximaria do que esboçamos até aqui.

<sup>23</sup> Georges Cuvier (1769-1832), naturalista francês admirado por Balzac.

Nos perguntamos se essa invasão discurso pelo visível e essa imposição de presença que paralisam a ação (RANCIÈRE, 2012, p.131), não teriam elas alguma relação com a pulsão escópica de que nos fala Lacan. Analisamos esta hipótese no próximo capítulo.

Também analisamos que consequências poderíamos tirar pensando em *Os anéis de Saturno* como uma obra pertencente ao regime estético das artes, isto é, a um regime pós-representativo, em que se deu a ruptura com a hierarquia na qual as imagens estavam subordinadas aos textos.

## 4.2 Usos do detalhe

Wood cita uma famosa carta de Flaubert, de 1852, que reproduzo aqui:

Como a arte é uma segunda natureza, o criador dessa natureza deve operar com procedimentos semelhantes: que se sinta em cada átomo, em cada aspecto, uma impassibilidade oculta, infinita. O efeito no espectador deve ser uma espécie de assombro. Como surgiu tudo isso! (FLAUBERT apud. WOOD, 2012, p.45)

Na narração realista, misturam-se em um mesmo plano – em uma simultaneidade construída que emula a *vida real* – detalhes de marcações temporais diferentes: detalhes habituais – instantâneos, de curta duração – e detalhes dinâmicos – recorrentes, de longa duração (WOOD, 2012, p.45).

Nessa simultaneidade, misturam-se também – e é essa característica que mais nos importa aqui – detalhes importantes e insignificantes, a ponto de não sabermos mais quais são os importantes e quais são os insignificantes.

De acordo com Wood, derivam disso, por exemplo, as reportagens de guerra modernas. Nelas há uma intensificação do “contraste entre o detalhe importante e o insignificante, transformando-o numa tensão entre o pavoroso e o comum: um soldado morre e ao lado um menino vai para escola” (WOOD, 2012, p.45), e uma mescla entre o dinâmico e o habitual.

Podemos encontrar um exemplo dessa característica mesmo em um livro que de realista, no sentido lato, tem muito pouco. Numa breve passagem de *O arco-íris da gravidade*, de Thomas Pynchon, um casal de personagens revira escombros de casas destruídas por uma bomba:

No meio dos destroços, pisca o balaústre de bronze de uma cama; enrolado nele, o sutiã de alguém, uma peça branca, de renda e cetim, confeccionada antes da guerra, largada ali, maçarocada... Por um momento, numa vertigem que ela não consegue controlar, toda a piedade armazenada em seu coração acorre àquele sutiã, como se fosse algum pequeno animalzinho perdido e esquecido (PYNCHON, 2005, p.49)

Em Flaubert não há sentimentalismo. Em Sebald o sentimento está presente, mas de maneira cuidadosamente sutil. Na cena da codorna, dos peixes, por exemplo, em que o narrador expressa profunda compaixão. Também está em Flaubert o surgimento do *flâneur* de que falamos no capítulo 1 (WOOD, 2012, p. 49).

Para o Barthes de *O efeito de realidade*, de 1968, o detalhe insignificante ocupava, na estrutura do relato realista, apenas o papel de atesta a realidade, estando portanto a serviço da representação. Já em *A câmara clara*, livro publicado em 1980, podemos entrever, a partir da formulação do conceito de *punctum*, outro estatuto para esse detalhe. Mais adiante, no capítulo 6, procuramos mostrar como esse conceito é apropriado por Sebald. Para tanto levamos em conta as nuances que Rancière lhe impõe.

## 5 SEBALD E O REAL

[...] quando eu nasci, em 44, no Allgäu idílico e na época livre da guerra, os judeus de Korfu foram deportados para Auschwitz, não é mesmo?, como se pode ver no filme de Lanzmann, por exemplo. Justamente nessa ocasião, ou seja, em maio de 1944, eles viajaram por quatro ou cinco semanas num calor insuportável em trens fechados, com portas tapadas. E isso realmente eu não consigo conceber. Desde o momento em que sei que isso aconteceu, vou ruminando os fatos na minha cabeça. E nessa medida eu tenho isso, o que aconteceu naquele país, e aconteceu por ele mesmo, também como parte da minha própria bagagem, independente donde estiver. Disso ninguém escapa tão facilmente.” (SEBALD apud. SCHOCK, 2017, p. 175-176)

Neste capítulo, dedicamo-nos à relação entre a maneira como narrador vê o mundo e o aspecto traumático da obra, ligado a noção lacaniana de *real*. Partindo da ideia de que existe um realismo sebaldiano, realçamos o comentário de Dominick LaCapra (2013), que defende que os narradores sebaldianos lançam os fatos históricos, isto é, a realidade, no *real*, e acrescentamos a hipótese de que haveria em *Os anéis de Saturno* um realismo do *real*.

Como já alertamos, sentimo-nos no direito de confrontar a obra com elementos disponíveis relacionados à figura pública Sebald, a fim de enriquecer a interpretação da obra, visto que há uma indeterminação autoral que as ilumina mutuamente.

Na epígrafe desse capítulo, logo acima, Sebald explica que implicações o experimento de Auschwitz, considerado o maior símbolo do Holocausto, teve em sua vida. Essa violência inconcebível perpetrada pelos seus compatriotas contra milhares de vidas, ele a leva consigo, em sua “bagagem”, “independente de onde

estiver”. Dela “ninguém escapa tão facilmente” (SEBALD apud. SCHOCK, 2017, p. 175-176).

Podemos reformular tal condição da seguinte maneira: o fato de ser um horror inconcebível não exclui o fato de que permaneça sendo lembrada, voluntária – dever moral de memória – ou involuntária (traumática), onde quer que se vá.

Em uma leitura arriscada poderíamos afirmar que o narrador de *Os anéis de Saturno* seria uma metáfora dessa condição. A mochila nas costas representando a bagagem – a memória traumática das catástrofes – que se leva para onde quer que vá e que onde quer que seja condiciona as experiências de quem a carrega.

Precisamos, portanto, esclarecer alguns pontos relacionados a essa experiência. No primeiro tópico, a respeito das catástrofes, damos ênfase ao fato de os narradores e os personagens de Sebald serem *atingidos pela história*. Estes, portanto, nunca são meros reprodutores dos fatos, mas tentam marcar o ponto em que o horror os toca e os obriga a contar o que aconteceu de outra forma que não a tradicional e direta.

Para tanto, além do já mencionado Dominick LaCapra, valemo-nos da bibliografia referente ao conceito de testemunho: os autores são Márcio Seligmann-Silva (SELIGMANN-SILVA, 2005) e Beatriz Sarlo (SARLO, 2007). Sarlo, não por acaso, relaciona o testemunho com o uso excessivo de descrições de que falamos no capítulo anterior, característico do realismo.

O segundo demonstra como a noção lacaniana de *objeto a* se relaciona com o *real* e a história. Gerard Wajcman (WAJCMAN, 2012) caracteriza o século passado como o século dos objetos. Dentre esses objetos estão os genocídios.

O autor defende que é preciso encontrar um objeto não historicizável, ou seja, um objeto que, não sendo histórico, pudesse dar conta de todos esses acontecimentos traumáticos (WAJCMAN, 2012, p.58). Esse objeto seria a *shoah* dentro da chave de leitura do *irrepresentável*, cujo acesso nos é garantido pela formulação lacaniana de *objeto a*.

Por fim, para entender essa noção, vamos à própria fonte. No livro 11 do seu *Seminário* (LACAN, 2008a), encontramos o seu melhor desenvolvimento teórico.

Em ambos os tópicos nos valem também dos resultados da pesquisa de Renato Lessa sobre o que ele propõe chamar de uma *estética dos fragmentos* (LESSA, 2008, p.2-20).

## 5.1 Catástrofes

Tomamos a liberdade de citar esse longo trecho da *parte IX de Os anéis de Saturno*:

Depois de poucos minutos já me parecia que caminhava por uma terra desconhecida, e ainda me lembro que me senti ao mesmo tempo *perfeitamente liberto e profundamente deprimido*. Não tinha um único pensamento na cabeça. A cada passo que dava, o vazio em mim e o vazio à minha volta ficava maior e o silêncio mais profundo. Provavelmente por isso quase morri de susto quando, bem aos meus pés, uma lebre que estava escondida nos tufos de grama junto à trilha deu um pulo e saiu correndo, primeiro pela pista quebradiça, e depois de volta para o campo com uma, duas guinadas. Ela deve ter se encolhido em seu lugar enquanto me aproximava, o coração disparado em expectativa, até quase ser tarde demais para se safar com vida. O exato instante em que a paralisia que tomara conta dela se converteu no movimento de pânico da fuga, foi também o instante em que seu medo me penetrou. Ainda vejo com toda a clareza o que ocorreu naquele momento de pavor, que mal durou uma fração de segundo. Vejo a borda do asfalto cinza e cada lâmina individual de grama, vejo a lebre pular de seu esconderijo, com orelhas viradas para trás e uma expressão estranhamente humana, rígida de terror e algo dividida, e em seus olhos, voltados para trás durante a fuga e quase saltados da órbita de tanto medo, vejo a mim mesmo, que me tornara um só com ela. (p.233-234)

Nele encontramos concentrados diversos motivos já mencionados nos capítulos anteriores. A descrição minuciosa, excessiva. O motivo da simultaneidade entre características aparentemente opostas – “perfeitamente liberto” e “profundamente deprimido” – já estava presente na abertura do livro, quando o narrador escreve que guarda na lembrança tanto um “agradável sendo de liberdade” quanto um “horror paralisante” (p.13) que o acometeu durante sua peregrinação.

Também está presente em diversas outras passagens ao longo do livro. Demos um exemplo no segundo capítulo: o narrador solitário afirma que, tanto em sua viagem, quanto no momento da escrita, não saberia dizer tão se tudo aquilo era

um prazer ou um tormento. E logo a seguir introduz outro dualismo: era um dia “ora pesado como chumbo”, “ora sem peso algum” (p.239).

O crescimento do vazio, que não se encontra apenas dentro do narrador, mas se estende ao mundo. Ou que está nesse mundo desprovido de sentido que o rodeia, e que acaba por engoli-lo.

Foi o que defendemos, no segundo capítulo, ao descrever o narrador, não como um sujeito autônomo que escolheria o que vê, mas sim como um “explorador permeável” (WOOD, p.50), imerso na paisagem. Como alguém para quem a separação entre o eu e a massa de sensações do mundo exterior não está bem posta (FREUD, 2013, p.48).

Ainda nesse trecho, o medo da lebre o penetra. Esse é apenas uma dentre as inúmeras passagens em que o narrador se identifica com animais: tanto com aqueles que encontra no caminho, quanto aqueles presentes em suas digressões históricas relacionadas à morte.

Na parte II, a já mencionada cena em que se entristece ao ver a solitária codorna chinesa:

[...] ao sair novamente ao ar livre, fiquei triste de ver, num dos aviários em boa parte abandonados, uma solitária codorna chinesa – evidentemente em estado de demência – correndo de lá para cá ao longo da grade lateral da gaiola e sacudindo a cabeça toda vez que estava prestes a dar meia-volta, como se não compreendesse como fora parar nessa situação deplorável. (p.46)

Impossível não relacionar essa cena com a cena do próprio narrador em seu quarto de hospital, tentando alcançar a janela protegida por uma rede preta – semelhante a grade da gaiola da codorna –, sem entender o que o levara àquele estado.

Ainda na parte III:

Atrás de uma cerca elétrica, havia um rebanho de mais ou menos cem cabeças de porcos sobre a terra marrom, onde cresciam mirradas moitas de camomila. Pulei a cerca e me aproximei de um dos animais pesados, que dormiam imóveis. Ao me debruçar em sua direção, ele abriu lentamente o olho orlado com pestanas claras e me olhou com ar de interrogação.

Corri a mão sobre seu dorso empoeirado, que estremeceu ao inusitado toque, acariciei-lhe o focinho e o rosto e afaguei-lhe a cova atrás da orelha, até que ele suspirou como alguém afligido por infinito sofrimento. Quando me reergui, tornou a fechar o olho com uma expressão de profundo afeto. (75-76)

Depois de se levantar o narrador se senta durante algum tempo entre a cerca que prende os porcos e a borda de um penhasco. Então descreve em detalhes aquilo que vê na paisagem:

Os calamos ralos, já amarelados, curvavam-se ao vento que aumentava. O céu escurecia a olhos vistos. Bancos de nuvens se acumulavam ao longe sobre o mar agora listrado de branco. O barco, que por tanto tempo não havia se mexido, de repente desaparecera. (p.76)

Logo em seguida utiliza uma fórmula usada com frequência ao longo de todo o texto, em que uma pequena experiência ou paisagem remetem a outra coisa: “Tudo isso [isto é, o contato com o porco, seguido da contemplação da paisagem] me lembrava a história [...]”. Trata-se do terrível episódio bíblico em que um rebanho de porcos se atira de um precipício e se afoga no mar.

Depois de um breve resumo desse episódio, o narrador se pergunta se não se trata somente de uma

parábola inventada pelo evangelista sobre a origem da suposta falta de asseio dos porcos, que, pensando bem, implica dizer que nossa doentia razão humana precisa sempre investir contra uma outra espécie, por nós considerada inferior e digna de nada além da destruição” (p.77)

A exploração/morte dos arenques – de que trata no início da parte III – e a exploração/morte dos porcos<sup>24</sup> parecem fazer parte, para o narrador, de um mesmo dispositivo cruel criado pelo homem para subjugar aqueles para quem a morte não tem qualquer peso.

Parece-nos importantíssimo notar que justamente entre essas duas cenas, inscrevem-se a história do major Le Strange e a terrível fotografia do mar de corpos em Bergen-Belsen (69-71), passagem que nos parece ser o caso paradigmático de figuração do luto em *Os anéis de Saturno*. A esse respeito tratamos no próximo capítulo.

<sup>24</sup> Na parte XI, o narrador se demora sobre a exploração das mariposas para fabricação da seda.

Por ora, apresentemos a passagem: em certa altura da *parte III* do livro, o narrador relata que *sentado na margem calma de um lago de água salobra circundado por uma guirlanda verde de um bosque de árvores decíduas que está morrendo aos poucos devido à crescente erosão da linha costeira...* – relata que sentado ali era possível imaginar estava contemplando a eternidade.

Os véus de névoa que de dia se deslocam na direção da terra haviam se dissipado, a abóbada celeste estava vazia e azul, nenhuma brisa agitava o ar, as árvores pareciam de pintura, e nenhum pássaro voava sobre a água marrom-aveludada. Era como se o mundo estivesse sob uma redoma de vidro, até que imponentes cúmulos vindos do oeste lançaram lentamente uma sombra cinza sobre a terra. Talvez tenha sido esse escurecimento que me fez lembrar de um artigo que eu recortara do *Easton Daily Press* vários meses antes, a respeito da morte do major George Wyndham Le Strange, cuja mansão fora o grande solar de pedra de Henstead, do outro lado do lago salobro. (p.69)

Le Strange, dizia o jornal, estivera presente na liberação do campo de concentração de Bergen-Belsen em 14 de abril de 1945. Logo após do chamado Dia da Vitória, no entanto, voltou para Inglaterra para administrar os bens de um tio-avô. Nessa época teria contratado uma governanta.

Pausemos por um instante a história aqui. Nas passagens que acabamos de citar, acumulam-se várias das características estudadas até agora. O narrador descreve tudo o que vê na paisagem, detalhadamente. Como já sabemos, esse excesso descritivo não está a serviço da construção de um cenário para ações que virão a seguir. O que se segue é apenas uma lembrança detonada por um dos elementos dessa descrição, a sombra.

A paisagem que invade o narrador permeável, hipersensível ao mundo exterior, é a mesma cuja passividade pictórica invade a ação, já rala, da narrativa. A lembrança despertada não trará consequências imediatas ao curso dos acontecimentos. Trata-se de mais uma lembrança dentre as várias que ocupam o relato.

O major Le Strange de fato existiu, assim como o jornal recortado pelo narrador. E esperamos que o narrador mencione a seguir algo sobre a Segunda Guerra, sobre o(s) campo(s) de concentração.

Quando viramos a página que termina dizendo que “Le Strange contratou uma governanta [...]” (p.69), deparamos-nos, porém, com uma fotografia, ocupando as duas páginas, 70 e 71, dos cadáveres de Bergen-Belsen.

Trata-se de uma das primeiras imagens após a liberação, mas isso não nos é dito pelo narrador. A inserção desta fotografia no meio desta frase se repete em todas as edições do livro. É, portanto, um gesto autoral, deliberado, calculado.

Viramos mais uma vez a página e continuamos a ler, quebrando nossas expectativas mais uma vez, a curiosa história da governanta e do seu patrão, sem que em momento algum seja mencionado algo relacionado à imagem forte que acabamos de ver, que *captura* algo que é da ordem do terrível e que Le Strange presenciou.

Nesta passagem, Sebald parece querer nos pregar duas armadilhas. A primeira consiste em nos fazer pensar os três casos – a morte dos arenques, dos judeus e dos porcos – lado a lado. Impossível ao leitor não se sentir incomodado e sem saída diante desse paralelismo.

Da morte dos arenques e dos porcos o narrador nos fala com certa demora. Mas, quando tem oportunidade de comentar o episódio do genocídio ocorrido em um campo de concentração, cala-se.

Se nos chocamos com o fato de o narrador sugerir que a morte em massa dessas duas espécies pode ser comparada ao genocídio judeu, acabamos enquadrados pelo que foi escrito a respeito de “nossa doentia razão humana”, que considera outras espécies inferiores e dignas de destruição (p.77).

Mas o mesmo acontece se entendermos o contrário, isto é, que o fato de o narrador não se sentir no direito de dizer algo a respeito do inconcebível e indizível – a *Shoah* – implica uma tomada de posição moral particular a favor das vidas humanas, em detrimento de uma perda menor, a dos animais. Essa tomada de posição também reproduz o dispositivo de subjugação por meio do qual os nazistas decidiram que, não uma espécie, mas um grupo – os judeus – fossem destruídos.

A essas cenas, somam-se outras referentes a grandes genocídios. Na *parte IV*, temos “Imagens da Primeira Grande Guerra” e “O campo de concentração de Jasenovac junto ao Sava” (p.81).

Nessas, além das fotos o narrador também comenta os episódios com certa naturalidade. Não se furtando a listar os instrumentos de execução utilizados em Sava, com os quais sérvios, judeus e bósnios eram mortos “em fileiras como gralhas ou pegas”: serras, sabres, machados, martelos, algemas de couro com lâminas fixas afiveladas ao antebraço, força transversal (p.105).

Isso quer dizer que a foto de Bergen-Belsen desprovida de comentários não resulta de uma linha divisória estabelecida por Sebald entre humanos e não-humanos. E sim uma linha que separa a *Shoah* como um caso particular de catástrofe. Pois seria um acontecimento histórico que, além de marcado pelo *real* emudecedor, tornou-se particularmente cruel pelo método empregado, pela tentativa de aniquilar completamente suas vítimas, não só dá vida, como também da história.

De acordo com Renato Lessa (2008, p.2), esse aniquilamento seria uma vitória total do silêncio, uma supressão definitiva das vozes humanas. Haveria um “efeito-holocausto” (LESSA, 2008, p.2): ao sujeito impossibilitado de elaborar simbolicamente, linguisticamente, o que aconteceu e a única coisa que sente – a dor –, o silêncio ainda em vida seria uma imposição.

Mas o que isso tudo tem a ver com o *real* é o que iremos entender agora. O *real* não é a realidade<sup>25</sup>. Seguindo uma noção simplista de realismo – o realismo comercial de que fala James Wood (2012, p.186) ou mesmo o realismo criticado pelo primeiro Barthes – e de representação, poderia-se dizer que o realismo não consegue captar o *real*, apenas representar a realidade.

Neste capítulo tentamos mostrar como o realismo sebaldiano, esse realismo expandido, *desviante*, consegue cumprir com esse papel.

---

<sup>25</sup> “[...] a realidade, toda a realidade humana, não é nada mais que montagem do simbólico e do imaginário -- que o desejo, no centro desse aparelho, desse quadro que chamamos realidade, é também, para falar propriamente, o que corre, como eu o articulei desde sempre, o que importa distinguir da realidade humana e que é [...] o real, que não é senão entrevisto; entrevisto quando a máscara, que é aquela do fantasma, vacila. (LACAN, 2008a, p.19)

Costuma-se dizer que a literatura de Sebald é marcada pelo luto, pela melancolia de seu narrador, por sua hipersensibilidade tanto aos detalhes sensíveis quanto ao acúmulo dos sedimentos da história ligados tais acontecimentos traumáticos; em suma, pelo *real* e pela constante articulação desse *real* com questões relacionadas à memória e à percepção.

Nesse veio se inscrevem, por exemplo, leituras impulsionadas pela perspectiva dos *holocaust studies*: Dominick LaCapra propõe que em Sebald há uma “perspectiva [que] combina uma extrema precisão, no que se refere a detalhes históricos, e um senso trans-histórico” que faz a realidade histórica despencar “no buraco negro do *real traumático lacaniano*” (LACAPRA, 2013, p.64-65, grifos meus). Nesse caso há uma referência direta ao *real lacaniano*, o diagnóstico de uma “insistência do real” (LACAPRA, 2013, p.57)

O trauma é o principal aspecto sublinhado pelos trabalhos que privilegiam no autor o tema do holocausto. Nesses casos, no entanto, Sebald é citado a título de exemplo, para ilustrar uma tendência estética ligada a certa cultura da memória que tenta dar conta de acontecimentos traumáticos (HUYSSSEN, 2014).

A particularidade de *Os anéis de Saturno*, é que nele o tema do holocausto nunca é tocado diretamente. Para nos aproximarmos do que pensa o autor sobre isso, faremos uma pequena digressão. No fim de um pequeno ensaio chamado *A Morte da Mariposa*, Virginia Woolf faz o leitor acompanhar a longa coreografia de uma mariposa que, por fim, luta contra a morte no peitoril de sua janela:

[...] lá estava o poder, uno maciço e por fora indiferente, impessoal, não servindo a nada em particular. De certa forma ele se contrapunha à pequena mariposa cor de feno. Não se podia senão verificar os esforços extraordinários feitos por aquelas perninhas contra a sina iminente que seria capaz, se quisesse, de submergir uma cidade inteira, e não só uma cidade, mas também massas de seres humanos; nada nunca tinha chance, eu sabia, contra a morte. (WOOLF, 2014, p. 475)

Não por acaso, Sebald faz menção a esse ensaio em sua última entrevista:

Está escrito em algum lugar, cronologicamente falando, entre os campos de batalha do Somme e os campos de concentração erguidos pelos meus compatriotas. Não há nenhuma referência aos campos de batalha do Somme nesta passagem, mas se sabe que ela estava muito perturbada com a Primeira Guerra Mundial, por

suas consequências, pelo dano que ela causou às almas das pessoas, às almas daqueles que escaparam, e naturalmente daqueles que pereceram. Então eu acho que um assunto que à primeira vista parece bastante distante da preocupação não declarada de um livro pode encapsular essa preocupação. (SEBALD apud SCHWARTZ, 2007, 80-81)

Sebald sugere que a pequena anedota de Virginia Woolf, apesar de não tratar diretamente da Primeira Guerra, encapsula-a. Poderíamos dizer o mesmo, portanto, do holocausto em *Os anéis de Saturno*, e defender que o motivo do extermínio judeu está ali encapsulado.

Como na narrativa de Woolf, de maneira sutil mas recorrente, em um tom austero que une história e memórias difusas, essas narrativas encapsulam, dentro de uma costura ficcional, certas preocupações. Dentre às quais estão, de maneira geral e explícita: a transitoriedade do mundo natural, a memória, a morte, as ruínas; e de maneira mais específica e menos explícita: o horror colonial, os genocídios do Cáucaso, os bombardeios sofridos pela Alemanha ao fim da Segunda Guerra e, por fim, o holocausto judeu, o acontecimento dito *irrepresentável*<sup>26</sup> por excelência. É a esse respeito que Sebald, que nasceu em 1944, fala no início da entrevista:

Eu sempre senti que era necessário escrever sobre a história de perseguição, da difamação das minorias, sobre a tentativa, quase alcançada, de erradicar todo um povo. E perseguindo essas ideias eu estava ao mesmo tempo consciente de que é praticamente impossível fazer isso; escrever sobre campos de concentração, na minha opinião, é praticamente impossível. Então, você precisa encontrar maneiras de convencer o leitor de que isso está na sua mente, embora você não vá necessariamente desabafar sobre isso em todas as outras páginas. O leitor precisa ser avisado de que o narrador tem uma consciência, de que ele é e tem sido, talvez por um longo tempo, envolvido com essas questões. E é por isso que as principais *cenas de horror* nunca são *diretamente* abordadas. Eu acho que é suficiente lembrar as pessoas, porque nós temos visto todas essas imagens, mas *estas imagens vão contra a nossa capacidade de pensamento discursivo*, de refletir sobre essas coisas. E também paralisam, por assim dizer, nossa *capacidade moral*. Assim, a única maneira pela qual se pode abordar essas coisas, na minha opinião, é *obliquamente*, tangencialmente, por meio da *alusão* em vez do confronto direto. (SEBALD apud. SCHWARTZ, 2007. p.79-80, grifos meus)

---

<sup>26</sup>Se estiver correto quanto à hipótese de que *Os anéis de Saturno* é uma obra de ficção estética (RANCIÈRE, 2012, p.137), como um livro exemplar do que Rancière chama regime estético ou antirrepresentativo da arte, então não faz muito sentido usar o termo irrepresentável (RANCIÈRE, 2012, p.147).

Em síntese, é a um só tempo necessário e impossível escrever sobre as cenas de horror. Essa posição é semelhante a de Primo Levi, quando escreve, no início de *É isso um homem*: “Bem sei que, contando isso dificilmente seremos compreendidos, e talvez seja melhor assim” (LEVI, 1988, p.25), e, perto do fim: “Poderíamos, então, perguntar-nos se vale mesmo a pena, se convém que de tal situação humana reste alguma memória?”.

A resposta do próprio Primo Levi seria, certamente, sim. Assim como a de Sebald. É necessário escrever, mas nunca diretamente, pois as imagens do horror vão contra nossa capacidade de pensamento discursivo. Ou seja, há uma aparente contradição no imperativo de ordem moral: prestar um testemunho do que não pode ser dito. Aparente, porque esse imperativo não busca apagar, e sim preservar a constatação da impossibilidade.

A única maneira de abordar honestamente as imagens do horror, portanto, seria oblíqua, tangencialmente, por alusão. "Em *É Isto um Homem*, por exemplo, o leitor não encontrará um fio narrativo continuado, mas o suceder de episódios, cuja força expressiva máxima dá-se a ver através de pormenores" (LESSA, 2008, p.14).

Segundo Lessa (2008, p.10-11), proceder por fragmentos seria o único esquema formal possível, visto que o próprio princípio de causalidade é posto em questão:

Os seres humanos são animais que atribuem causas, que constroem associações imaginárias nas quais eventos e ideias sucedem-se uns aos outros, e que podem ser elucidadas a partir de perguntas causais. [...] somos portadores de crenças causais, e a linguagem que exprime tais crenças exige o porquê como operador necessário. Diante de um mundo constituído segundo a lógica do Campo, os sistemas mentais apegados à pergunta humana básica a respeito do por que das coisas perdem todo o sentido.

Por meio dos fragmentos, é como se uma espécie de “efeito-ímã pudesse atingir ao leitor/observador, pelo fato de carregar consigo uma voz subtendida: imagine-se nessa condição” (LESSA, 2008, p.14). *Atingir*, e não *explicar*. O horror não é explicável por redes de causalidade.

Nessa perspectiva, cenas como as do encontro do narrador com a codorna, ou com o porco, por exemplo, mais do que significar algo dentro da ordem causal da narrativa, têm como objetivo gerar um efeito de vislumbre no leitor. Mais que entender, o leitor sente, é tocado, atingido.

Márcio Seligmann-Silva (2005, p.56) afirma que "o campo do estético não pode mais ser pensado como independente do ético". Afinado a essa linha de pensamento, Lessa aponta que esta operação metonímica estabelece menos um nexos de ordem cognitiva do que um nexos de ordem moral.

Em Sebald, podemos acrescentar que a esse nexos de ordem moral, se sobreporia ficcionalmente um nexos de ordem afetiva, ou psíquica: o conjunto de fragmentos metonímicos é a única maneira que o narrador encontra para inscrever e organizar sua experiência e suas preocupações dentro de uma estrutura causal, mesmo que aqui se trate de uma causalidade particular.

À diferença de Primo Levi, Sebald não esteve em nenhum campo de concentração. Cresceu, no entanto, em meio às imagens do horror dos acontecimentos passados.

Analisando *Os anéis de Saturno*, devemos tomar cuidado para não utilizar dados biográficos como única chave de leitura. Mas a indeterminabilidade autoral nos permite o contraste, e a própria obra nos dá indícios da relação do narrador com o seu país de origem.

Como Leyla Perrone-Moisés afirma:

O romance tem-se apropriado, cada vez mais, da história do século XX, numa espécie de balanço. [...] enfocados nos trágicos acontecimentos do século passado [...] [esses romances] reativam, no leitor, uma memória que tende a esmorecer com o tempo e, a partir dela, suscitam uma reflexão que deve servir ao presente e ao futuro. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.261)

*Austerlitz* (SEBALD, [2001], 2008), última narrativa de Sebald, é um exemplar desse romance que suscita reflexão sobre o passado, o presente e o futuro. Talvez por isso tenha gerado tanto impacto no mundo literário. Trata-se da

obra que mais se aproxima do tema do holocausto. Acaba, portanto, lançando luz sobre toda a sua produção anterior, que já tratava do tema de maneira mais implícita.

Essa luz, no entanto, parece ofuscar a leitura para aspectos mais subterrâneos das demais obras, aspectos que apontam para a sua especificidade dentro da produção literária contemporânea, que diz respeito justamente a certa *poética da alusão* de que Sebald nos dá um esboço no trecho da entrevista supracitada.

Em *Os anéis de Saturno* todos os motivos mencionados acima – memória, trauma, luto – também se fazem presentes, mas em uma configuração particular de que estamos aqui tentando dar conta.

Ainda nas primeiras décadas do século XX, Walter Benjamin falava sobre a impossibilidade de relatar a experiência da guerra. Em termos lacanianos, os traumas oriundos da guerra desestabilizam a ordem simbólica, discursiva. De acordo com Beatriz Sarlo:

O apogeu do testemunho é, em si mesmo, uma refutação daquilo que, nas primeiras décadas do século XX, alguns consideraram seu fim definitivo. Walter Benjamin, diante das consequências da Primeira Guerra Mundial, expôs o esgotamento do relato devido ao esgotamento da experiência que lhe dava origem. Das trincheiras ou das frentes de batalha da guerra, ele afirmou, os homens voltaram emudecidos. É inegável que Benjamin se equivocava quanto à escassez de testemunhos, justamente porque ‘a guerra de 1914-8 marca o começo do testemunho de massas’. É interessante, porém, analisar o núcleo teórico do argumento benjaminiano. O *choque* teria liquidado a experiência transmissível e, por conseguinte, a experiência em si mesma [...] Os homens, mudos, não teriam encontrado uma forma para o relato do que tinham vivido...” (SARLO, p. 25)

O choque é um dos nomes do trauma, ambos sendo uma experiência com o *real*. Para Rancière (2012, p. 90), debatendo com os defensores da irrepresentabilidade, o que importa em um testemunho não é o conteúdo, “mas o fato de sua palavra ser a palavra de alguém cuja possibilidade de falar é truncada pelo intolerável do acontecimento”. É esse silêncio que traduz o irrepresentável. A verdade do testemunho, portanto, se oporia à mentira das imagens fotográficas, por exemplo, porque estas não trariam consigo a marca da impossibilidade.

Esse argumento, no entanto, estaria apoiado em uma visão simplificada do que é uma imagem. “A imagem não é o duplo de uma coisa. É um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, o visível e a palavra, o dito e o não dito” (RANCIÈRE, 2012, p. 92). O que o narrador escreve faz parte do processo de construção da imagem, pois *nos faz ver o que ele viu*. Disso iremos tratar no próximo capítulo.

Não existe um consenso com relação ao narrador de Sebald. Seligmann-Silva afirma: “Contra o veredito de Benjamin – que já não achava mais ser possível a narração na sociedade moderna marcada pela onipresença dos choques – Sebald tenta restabelecer a arte de narrar em uma época pós-narração”, por meio de uma técnica de colecionador de “fragmentos do passado” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p-119-120).

Novamente, sua escrita nasce de uma impossibilidade aliada à uma necessidade de resistir, de “reatar os laços com o passado” marcado pela violência dos genocídios.

Já para Luciano Gatti (2012, p.15):

Nada poderia estar mais longe daquela figura do narrador tradicional descrita por Walter Benjamin, que recolhia as histórias da tradição oral e as transmitia às gerações futuras. Para os personagens de Sebald, as gerações se sucedem em meio a abismos de silêncio. Seu narrador, percorrendo a Europa nas últimas décadas do século 20, é indissociável da história das catástrofes que devastaram a paisagem europeia na primeira metade do século.

Concordamos em parte com o argumento de ambos. Diríamos que Sebald, assim como o Proust de Benjamin – escritor que encontra no dispositivo da *memóire involuntaire* uma solução para a perda da experiência causada pelos choques – encontra o seu próprio dispositivo, através de uma particular estética por fragmentos.

## 5.2 Objeto a

Em *A arte, a psicanálise, o século*, Gérard Wajcman, afirma que o século XX foi o século dos objetos, e que haveria “um objeto singular que o singularizaria” (WAJCMAN, 2012, p.55). Poder-se-ia dizer que a ruína é o objeto que melhor

caracteriza o século, mas esta “é fabricada desde os tempos mais remotos”, “ela existe desde que o homem é homem, exatamente desde o momento em que a memória passou a existir” (WAJCMAN, 2012, p. 57).

É preciso procurar “um objeto não historicizável, isto é, que seja ao mesmo tempo absolutamente novo e singular, surgido especificamente nesse século e irreproduzível, incomparável e sem duplo” (WAJCMAN, 2012, p.58). Esse objeto seria a *shoah*, o irrepresentável por excelência, que

afetou o fundamento da ordem da representação ao constituir, em qualquer grau que seja, uma espécie de referente último de tudo o que se produz atualmente no campo do visível. Assim, seria preciso dizer que o referente último de toda representação e de todas as imagens é, hoje, a ausência de imagem da shoah. (WAJCMAN, 2012, p.73)

Fica a questão: “como mostrar *isso* que não tem imagem e ninguém viu?” (WAJCMAN, 2012, p.78).

E a resposta é: através da arte. Mas não de qualquer arte. Apenas por meio daquela que respeite essa impossibilidade, e que implique dentro de si o que Lacan nomeou de *objeto a*:

ao inscrever o objeto a, [Lacan] inscreveu no discurso analítico aquilo que, graças ao franqueamento do acesso ao que se pode chamar ‘o horror’, responde ao quebra-cabeça [...] que deixou a filosofia do pós-guerra numa situação embaraçosa quanto a saber [...] como fazer o impensável entrar no pensamento, o irrepresentável entrar na representação, a ausência entrar na presença. (WAJCMAN, 2012, p.79)

No livro 11 do seu Seminário, Lacan empreende uma leitura do quarto e quinto capítulos da Física de Aristóteles, e lhe toma emprestados dois termos que nomeio duas formas de repetição: o *autômaton*, que seria a rede de significantes, e a *tiquê*, o "encontro do real" ou "o real como encontro" (LACAN, 2008a, 59-60) traumático.

Com Freud (2013, p.48), aprendemos que o narrador sebaldiano poderia descrito como uma dessas pessoas cuja vida psíquica conserva o sentimento de ligação com o universo.

Com Lacan, entendemos que essa ligação só se dá em termos de uma falta: "O sujeito é um aparelho. Esse aparelho é algo lacunar, e é na lacuna que o sujeito instaura a função de um certo objeto, enquanto objeto perdido. É o estatuto do *a* enquanto presente na pulsão" (LACAN, 2008a, p.181).

Trata-se de "um objeto privilegiado, surgido de alguma separação primitiva, de alguma automutilação induzida pela aproximação mesma do real" (LACAN, 2008a, p.86). "Uma vez que o sujeito tenta acomodar-se a esse olhar, ele se torna esse olhar, esse objeto punctiforme, esse ponto de ser evanescente, com o qual o sujeito confunde seu próprio desfalecimento" (LACAN, 2008a, p.86).

O *speculum mundi* de que Merleau-Ponty escreve, isto é, o fato de que somos seres olhados no espetáculo do mundo, Lacan o insere dentro do campo do desejo: somos olhados a partir da falta constitutiva.

O narrador de Sebald se vê *vendo* a paisagem através da máscara da fantasia cujo objeto, para ele desconhecido, inapreensível, elidido, é o olhar, que permite encontros evanescentes com o *real*, que por definição, não se deixam explicar por vínculos causais essenciais, simplesmente acontecem.

Temos uma espécie de relação circular: sua melancolia é causada pelos traços de destruição que encontra na paisagem, mas narrador só reconhece esses traços porque segue sob o signo de Saturno.

Apoiando-nos em Lacan (2008a, p. 78), arriscamos dizer que o mundo de Sebald é não só *onivoyeur* como também exibicionista: um olhar sem portador provoca o nosso olhar e gera um sentimento de estranheza.

Em *Os anéis de Saturno*, a narrativa seria impulsionada por outra forma de causalidade, acidental e não essencial. A causalidade da *tiquê*, do encontro com o *real*, que com frequência paralisa a ação.

## 6 FIGURAÇÕES DO LUTO

Neste capítulo retomamos informações dos capítulos anteriores e desenvolvemos como o luto pode estar presente de diversas maneiras, tanto a nível formal como tematicamente, em *Os anéis de Saturno*.

Atravessado por contradições, o caminhante vê o que o rodeia, e vendo revê mentalmente um passado que só conhece através da leitura ou do que lhe contaram. Carrega consigo a marca de um passado que não viveu, mas do qual, devido à extensão de seu horror, não pode psiquicamente escapar.

O sentimento de leveza que de início sentira vai aos poucos sendo engolido pela angústia dos lugares que visita. Uma série de sobreposições temporais levam-no à desorientação, e os espaços ganham contornos fantasmagóricos. Os objetos ganham estatuto de alegoria, o pungem. Uma rede de metonímias os interliga uns aos outros, e interliga a todos com a morte.

Ao horror não se pode atribuir um sentido. Os acontecimentos traumáticos que, por assim dizer, coleciona, levam-no, ele mesmo, a uma paralisia traumática, ao “estado de quase total imobilidade” de que ele, já enquanto narrador, nos fala. Ao questionamento sobre como representar o irrepresentável, como figurar o não figurável, o escritor precisa nos dar uma resposta. E disso resulta o texto que lemos.

Essa é apenas uma das inúmeras interpretações possíveis do nosso objeto de estudo. A sua complexidade formal, o excesso de informações que não param de se cruzar, tudo isso nos impede de dar um sentido mais ou menos fechado ao livro. Uma série de, por assim dizer, curto-circuitos, torna impossível determinarmos, por exemplo, se foi o estado melancólico do narrador que o levou a enxergar o mundo tal como ele nos deu a ver por meio da escrita, ou se esse estado foi um resultado do seu pendor contemplativo para assuntos relacionados a morte.

A interpretação que se nos mostrou mais rica foi a seguinte: o narrador, *Sebald*, não é uma vítima, nem de fato um sobrevivente. Mas cresceu sob a sombra do Holocausto. Em sua literatura, é como se escritor, em uma espécie de apropriação respeitosa, emulasse a estética dos fragmentos de que fala Renato

Lessa. Lançando mão de seu mecanismo metonímico, expande-a, e a converte em procedimento literário.

Lessa (2008, p.15) já se perguntava em seu texto: "Em que medida o esforço desmedido de representar o silêncio dá passagem a uma forma estética particular?". Em *Os anéis de Saturno*, essa forma estética é não só praticada, como também é ficcionalizada e levada às últimas consequências.

Sob o signo de Saturno, aquilo que o caminhante vê e aquilo de que se recorda são retirados da rede de associações habituais a que somos acostumados. Em outras palavras, são retirados da rede de causalidade a que são submetidos pelo hábito e inseridos em uma lógica causal traumática ligada ao real que o toca quando o ele vê lhe olha de volta. O efeito resultante é semelhante ao que os formalistas russos chamavam de "singularização" (TODOROV, 2013, p.336).

Seria então por meio da estética de fragmentos que o narrador organizaria as percepções presentes e os eventos históricos que menciona. Essa constituiria, do nosso ponto de vista, sua marca distintiva.

Poderíamos, então, interpretar o colapso físico e mental de que o narrador nos fala como o resultado do acúmulo, compactação, e compressão, em sua cabeça, desses experiências e lembranças -- que cresciam em um fluxo metonímico incessante. Experiências, lembranças, fragmentos que agora organiza textualmente.

Partimos do conceito de elegia explorado no primeiro capítulo (STAROBINSKI, 2014) – como um olhar poético lutuoso para a natureza – e do conceito de *punctum* brevemente explorado no segundo (BARTHES, 2015).

Com ajuda Rancière (RANCIÈRE, 2012b), questionamos as bases do *punctum* de Barthes e sua relação com o *objeto a* lacaniano. É também com sua ajuda que encontramos uma noção renovada de *figuração*.

Como já escrevemos, a particularidade de *Os anéis de Saturno*, segundo minha hipótese inicial, estariana maneira como o luto se faz presente não apenas tematicamente, mas também ao nível de seus procedimentos formais, ligados ao estatuto do narrador enquanto observador – observador das paisagens a sua volta:

com seus monumentos e detalhes insignificantes; e do passado histórico: com seus grandes fatos e episódios esquecidos, aos quais as paisagens remetem.

Poucas são as pesquisas que lançam um olhar atento para esses aspectos formais. Uma exceção é o já mencionado estudo de James Wood (2000), que aponta para a relação entre as digressões de Sebald e o exagero elegíaco que atravessa toda a narrativa<sup>27</sup>.

Ao discutir o poema de Baudelaire no primeiro capítulo, definimos a elegia de acordo com a leitura que Starobinski (2014, p.54-55) faz de Schiller: “Na elegia [...] a natureza e o ideal são objetos de luto, pois a natureza é representada como perdida, e o ideal, como ainda não atingido”. Para o passeante de *O cisne*,

[...] o lugar, o instante presente suscitam bruscamente uma superposição de lugares e momentos anteriores, todo um pretérito marcado pela destruição, o luto, a perda: esse espaço anterior só encontra apoio e corroboração na memória do poeta. (STAROBINSKI, 2014, p.55)

Como já indicamos, as semelhanças com o passeante de Sebald são nítidas. Queremos, agora, voltar ao conceito de *punctum*, formulado por Barthes em *A câmara clara*, e, ampliando-o, relacionar as duas coisas.

Na aula do dia 17 de fevereiro de 1979, *Efeito de real, ou melhor, de realidade*, em seu curso *A preparação do romance*, o autor já havia formulado a base do que está no seu livro sobre fotografia. E o fez retomando o título de um texto antigo, *O efeito de real*, de 1968, do qual já tratamos no capítulo sobre realismo.

Lembremos que nesse texto, o barômetro do conto de Flaubert, um excesso realista, um “pormenor ‘supérfluo’ (com relação a estrutura)” (BARTHES, 2004, p.181) a serviço da *ilusão referencial*. Aqui o real ainda não é entendido no sentido lacaniano.

---

<sup>27</sup>“The narrator mourns not only for what is lost (the swallows), but for what he has had to leave out of his own narrative. All that has disappeared from his life is what has also disappeared from the narrative. This is why neither we, nor he, can make sense of these backward glances. Reticence becomes the very stutter of mourning. This resembles a careful attenuation, almost reversal, of Proustian retrospect: in Sebald, we are defined by the terrible abundance of our lacunae. And so the narrator, who tells us that as a child he believed that the world was held together by the courses the birds took though the air, is now simply holding his life together by the strange courses his sentences take.”(WOOD, 2000, p.280)

O curso de 1979, portanto, marca uma mudança entre o Barthes estruturalista e último Barthes. Nesse momento, o teórico relaciona o haikai japonês, que já vinha estudando nas aulas anteriores, a um “efeito de real” (BARTHES, 2005, p.143), no sentido lacaniano, e o aproxima da fotografia. Ambos estariam relacionados a um *Isso-foi*.

No texto de 1980, Barthes opõe ao *studium* de uma fotografia – seu conteúdo informativo) – o *punctum*: “picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. [...] esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere) (BARTHES, 2015, p. 29). Também é um *punctum* “um ‘detalhe’, ou seja, um objeto parcial” (BARTHES, 2015, p. 42).

Antes chegar a essa formulação, no entanto, ele se refere apoia na *Tiquê* lacaniana:

O que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se essencialmente. Nela, o acontecimento jamais sobrepassa para outra coisa: ela reduz sempre o *corpus* de que tenho necessidade ao corpo que vejo; ela é o Particular absoluto, a Contingência soberana, fosca e um tanto boba, o Tal (tal foto, e não a Foto), em suma a *Tique*, a Ocasião, o Encontro, o Real, em sua expressão infatigável. (BARTHES, 2015, p.14, grifos do autor)

Podemos concluir, portanto, que o *punctum* é ou provoca um encontro com o *real*, e tem alguma relação com o *objeto* do vocabulário lacaniano. Desenvolvemos da seguinte forma: no que olho, algo que falta a si mesmo, o *objeto a*, me olha, me punge, me fere. E esse algo tem relação com a morte: “essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto” (BARTHES, 2015, p.17).

Segundo Rancière (2012a, p.24), porém, a

oposição do *studium* ao *punctum* separa de forma arbitrária a polaridade que faz viajar incessantemente a imagem estética entre o hieróglifo e a insensata presença nua. Para conservar para a fotografia a pureza de um afeto, virgem de toda significação disponível para o semiólogo como de todo artifício da arte, Barthes apaga a genealogia do *isso-foi*.

Como já mencionamos, Rancière propõe um deslocamento na abordagem da imagem, da noção comum de mero duplo de uma coisa para operação de uma

arte. Mesmo que não possuam uma legenda, uma imagem nunca está sozinha, sempre pertence a um “dispositivo de visibilidade que regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem” (RANCIÈRE, 2012, p.96), e sempre imagem é um produto de uma “conexão entre o verbal e o visual” (RANCIÈRE, 2012, p. 94), produto esse cuja lógica dominante pode ser subvertida.

O que o teórico chama de *pensatividade* “designaria [...] um estado indeterminado entre o ativo e o passivo”, “uma zona de indeterminação” entre a imagem enquanto duplo e a imagem enquanto operação de uma arte, “entre pensamento e não pensamento, entre atividade e passividade, [...] entre arte e não arte”. (RANCIÈRE, 2012, p.103)

Para opor a força de pensatividade do *punctum* ao aspecto informativo representado pelo *studium*, Barthes precisa fazer da fotografia “um transporte [...] da qualidade sensível única da coisa ou do ser fotografado”, e para isso é necessário que identifique “a relação óptica com uma relação tátil”, “com a qualidade sensível do motivo fotografado”. (RANCIÈRE, 2012, p.106). O crítico, todavia, nega à pensatividade algo que lhe é essencial: a fatal implicação entre *studium* e *punctum*.

A qualidade de *punctum* de uma imagem precisa das informações que fazem parte do *studium*. Seu efeito depende desse curto-circuito. Como já mencionamos, para identificar o *punctum*, Barthes dá uma atenção especial a tudo aquilo que tem qualidade de detalhe, de destacável.

Esses elementos corresponderiam, segundo Rancière, à noção lacaniana de objeto parcial: “a teoria do *punctum* pretende afirmar a singularidade resistente da imagem. Mas no fim acaba por deixar de lado essa especificidade, ao identificar a produção e o efeito da imagem fotográfica com a maneira como a morte ou os mortos nos tocam” (RANCIÈRE, 2012, p. 107).

Barthes faz com que o passado da imagem coincida com a imagem da morte, que o afeto da morte coincida com o efeito da foto, mas para isso realiza um “curto-circuito entreo saber histórico do motivo representado e a textura material da fotografia” e “associa a foto à *imago* latina, à efígie que garantia a presença do morto, a presença ancestral entre os vivos” (RANCIÈRE, 2012, p.109).

Isto é, quando busca fugir à lógica representativa do *studium*, o faz em nome não da pensatividade – dessa tensão entre vários modos de representação – própria ao regime estético da arte, mas de uma posição característica do que Rancière chama de regime ético das imagens, em que uma imagem deve ser legitimada por sua relação com aquilo que representa, por sua função de efígie, apagando os traços de indeterminação característicos da fotografia.

De acordo com Rancière, a pensatividade já estava presente na literatura antes do surgimento da fotografia – foi a primeira a torná-la explícita (RANCIÈRE, 2012a, 116) – e está fortemente relacionada, portanto, com a revolução ou ruptura estética que teve como uma das primeiras manifestações sistemáticas o realismo romanesco.

Não por acaso o conceito foi formulado a partir de um comentário de Barthes sobre a última frase de *Sarrasine*: “A marquesa ficou pensativa”. Essa frase, tal como foi inserida, isto é, no fim da narrativa, “realiza um deslocamento do estatuto do texto”, nega o fim, suspende a lógica narrativa, a “lógica unificadora da ação”, pois a prolonga quando esta estava prestes a parar e ao mesmo tempo “suspende qualquer conclusão”, “em favor de uma lógica expressiva indeterminada” (RANCIÈRE, 2012a, 116-117)

Há aqui uma interrupção da “relação entre narração e expressão. A história fica bloqueada num quadro. Mas esse quadro marca uma inversão na função da imagem. A lógica da visualidade já não vem suplementar a ação. Vem suspendê-la, ou melhor, substituí-la” (RANCIÈRE, 2012a, p.117).

Trata-se do que encontramos em inúmeras passagens de *Os anéis de Saturno*, quadros, pequenas cenas visuais onde a passividade pictórica invade a ação literária, “impressões fugazes e passivas que desencadeiam” (RANCIÈRE, 2012a, p.117), no caso de Sebald, um misto de vertigem e prazer.

Disso Rancière depreende um novo estatuto da figura, uma ampliação do seu conceito: não mais a figura na acepção clássica, que conjuga dois significados, e sim uma “figura que conjunge dois regimes de expressão sem os homogeneizar” (RANCIÈRE, 2012a, p.116), “certa tensão entre regimes de expressão” (RANCIÈRE, 2012a, p.119).

Dentre as formas de *figuralidade*, são exemplos: o intercâmbio de poderes entre artes e mídias distintas, e o entrelaçamento de duas lógicas de encadeamento – “cada elemento é articulado a cada um dos outros segundo duas lógicas, a do encadeamento narrativo e a da metaforização infinita” (RANCIÈRE, 2012a, p. 123).

Pensando em *Os anéis de Saturno*, precisamos distinguir dois níveis em que a teorização dos regimes de identificação das artes são usados aqui. Um texto como o escrito pelo narrador de Sebald só pode existir dentro do regime estético da arte: onde a diferença entre fato e ficção não faz muito sentido, onde um elemento relevante e o mais irrelevante dos elementos são colocados lado a lado dentro de uma descrição que não está mais a serviço do narrado, mas o suspende. Já o *modus percipiendi* do narrador diante das *imagens* guarda uma forte semelhança com características particulares ao regime ético das imagens: tudo que o narrador percebe ganha um status misto de efígie e alegoria.

Podemos dizer que Sebald constrói seu narrador a partir de uma ficcionalização do *isso-foi* barthesiano e da alegorização.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Colocando lado a lado grandes catástrofes – e não apenas os horrores do século XX – com a história da violência prolongada perpetrada pelo homem e pequenos momentos epifânicos, *Os anéis de Saturno* é, portanto, mais que um livro sobre as catástrofes ou sobre *a catástrofe* – a shoah. É um livro sobre o luto. No qual nenhum acontecimento ligado à morte recebe menos importância que outro, sem que isso diminua a importância, a singularidade de cada evento, e o papel central do trauma. Mas ainda é mais que isso: é um livro que empresta ao trabalho do luto uma solução formal.

Procuramos marcar, com a sutil ambiguidade do duplo genitivo presente no título que demos a essa dissertação, o que intuíamos ao início da pesquisa: que o luto é não apenas um motivo, mas uma motivação, aquilo que seleciona e acumula os motivos ligados à morte como um dos seus procedimentos de composição. É ele que singulariza os objetos que narrador tem a sua volta. Nosso trabalho consistiu, portanto, em desenvolver teoricamente essa solução.

Em Sebald, as descrições minuciosas não são apenas um exercício impressionista a serviço da construção do espaço onde se passa a intriga e no qual vivem seus personagens. O olhar do narrador não se presta à mera ambientação objetiva, não está a serviço do reconhecimento, mas da singularização. Os espaços que percorre em suas caminhadas solitárias parecem estar ali em função do olhar lutuoso, que, sob o signo da morte, transfigura os objetos em fantasmas do passado e avatares da transitoriedade. O seu norte magnético é a morte.

Na introdução, já intuíamos algumas das conclusões a que chegamos aqui. Nossas hipóteses, no entanto, ao passarem pelo crivo teórico, mostraram-se muito mais complexas do que supúnhamos de início.

No capítulo 2, identificamos e descrevemos a multiplicidade de aspectos do narrador. Suas características: caminhante, solitário, convalescente. As diferentes temporalidades que ocupa: aquele que caminha, aquele se desorienta em superposições temporais, aquele que organiza e escreve o que lemos. O caráter solitário do caminhante o impele a contemplar demoradamente aquilo que vê. Da mesma forma o caráter convalescente o faz descrever com minúcias aquilo que

contemplou. Resulta disso, o sentimento, por parte do narrador, de que tudo lhe olha com os olhos da morte.

No capítulo 3, desdobramos teoricamente essa revolta dos objetos, essa fuga dos objetos de sua rede de causalidade habitual. Uma outra causalidade, ligada ao real, define esses objetos, que ganham autonomia e riqueza sensorial.

No capítulo 4, procuramos demonstrar teoricamente que a maneira como Sebald seleciona seus objetos concerne a algo que só se fez possível a partir do realismo literário, com a *quebra da regulação da visão*, e a libertação dos objetos de seus restrição dentro da lógica das ações, das cadeias de causa e efeito da convenção representativa.

No capítulo 5, desenvolvemos diversas linhas de raciocínio ligadas às implicações do trauma na literatura em geral, e mais especificamente em *Os anéis de Saturno*. Nele, devido a complexidade da questão, nos alongamos mais do que o esperado. No entanto, delimitação da noção de uma causalidade do real, de uma causalidade que inviabiliza a própria noção tradicional de causalidade, pareceu-nos um resultado satisfatório.

O capítulo 6 parte das conclusões já obtidas para demonstrar de que maneira Sebald consegue, em literatura, representar o irrepresentável, figurar o não figurável, isto é, ficcionalizar a própria impossibilidade de atribuição de sentido, ou ao menos os impasses postos por essa tarefa. Para isso trilhamos até uma noção expandida de figuração.

Duas imagens nos parecem descrever com delicadeza a escrita de Sebald. Uma é a cena das andorinhas na *parte III*. O narrador ouve os sons emitidos pelas andorinhas enquanto tenta em vão acompanhar seu voo sobre o mar. Então recorda que na infância “imaginava que o mundo só era mantido unido por causa das rotas que elas traçavam no ar” (p.77), isto é, pela escrita traçada no papel.

A outra é a do bicho da seda. No fim do primeiro capítulo, o narrador afirma que “a pedra mais pesada da melancolia é a angústia do fim inelutável de nossa natureza” (p.35). Entre aquilo que escapou à aniquilação, no entanto, é possível encontrar “os vestígios da misteriosa capacidade de transmigração” (p.35),

representada, por exemplo, por um fiapo de seda em uma urna mortuária. O escritor seria como o bicho da seda. Um dia morrerá, mas terá produzido algo que perdurará, seu fio de seda, sua escrita no papel.

## REFERÊNCIAS

- AUERBACH, Erich. As flores do mal e o sublime. In: \_\_\_\_\_. **Ensaio de literatura ocidental: Filologia e Crítica**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2007.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Tradução de: Júlio Castañon Guimarães. Ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BARTHES, Roland. **A preparação do romance I: da vida à obra**. Tradução de; Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. "O efeito de real". In: **O rumor da língua**. Tradução de: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, 181-190.
- BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. Tradução de: Carlos Nejar et al. São Paulo: Globo, 1998. v. 1.
- BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. "Espaço e narrativa nos filmes de Ozu". Tradução de Regina Baptista. In: NAGIB, Lúcia; PARENTE, André (Org.). **Ozu: o extraordinário cineasta do cotidiano**. São Paulo: Marco Zero, 1990.
- CELAN, Paul. **Sete Rosas Mais Tarde: antologia poética**. Tradução de João Barrento e Yvette Centeno. 2.ed. Lisboa: Cotovia, 1996.
- CHKLÓVSKI, Victor. **A arte como procedimento**. In: TODOROV, Tzvetan (Org.). **Teoria da literatura: textos dos formalistas russos**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Unesp, 2013a.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Pares Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- COUTINHO JORGE, Marco Antonio. **Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan**, vol.1: As bases conceituais. 5.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna**. Tradução de: Tina Montenegro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- DE MOOR, Piet. Ecos do passado. **Cadernos Benjaminianos**, [S.l.], v. 12, p. 179-183, fev. 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

FREUD, Sigmund. **Obras completas**. Tradução de: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 12.

FUCHS, Anne. Os Pintores de W. G. Sebald: a função das belas artes na sua obra em prosa. **Cadernos Benjaminianos**, [S.l.], v. 12, p. 135-158, fev. 2017.

FURST, Lilian R. Realism, Photography, and Degrees of Uncertainty. In: DENHAM, Scott; MCCULLOH, Mark. **W. G. Sebald: history, memory, trauma**(Interdisciplinary German cultural studies ; v.1. Berlim; Nova York: W. deGruyter, 2006.

GATTI, Luciano. Experiência da transitoriedade: Walter Benjamin e a modernidade de Baudelaire. **Kriterion** [online]. 2009, vol.50, n.119, pp.159-178.

GATTI, Luciano. "Os duplos de Sebald". In:**Serrote**, n.10. São Paulo: IMS, 2012. pp. 7-21

HARARI, Roberto. **Uma introdução aos quatro conceitos fundamentais de Lacan**. Tradução de: Marta M. Okamoto; Luiz Gonzaga B. Filho. Campinas: Papyrus, 1990.

HUTCHINSON, Ben. Marinheiro ou camponês? Algumas reflexões sobre as leituras de Sebald do ensaio "O narrador" de Walter Benjamin. **Cadernos Benjaminianos**, [S.l.], v. 12, p. 85-107, fev. 2017.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2014.

JACOBS, Carol. **Sebald's Vision**. Nova York: Columbia University Press, 2015.

JAKOBSON, Roman. **Do realismo na arte**. In: TODOROV, Tzvetan (Org.). **Teoria da literatura**: textos dos formalistas russos. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Unesp, 2013b.

KAUFMANN, Pierre (Ed.). **Dicionário enciclopédico de psicanálise**: o legado de Freud e Lacan. Tradução de Vera Ribeiro e Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

LACAN, Jacques. **Outros escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

LACAN, Jacques. **O seminário**, livro 4: a relação de objeto. Tradução de: Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

LACAN, Jacques. **O seminário**, livro 10: a angústia. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LACAN, Jacques. **O seminário**, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008a.

LACAN, Jacques. **O seminário**, livro 14: A lógica do fantasma. Tradução de Amélia Lyra et al. Recife: Centro de Estudos Freudianos de Recife, 2008b.

LACAPRA, Dominick. **Historia y memoria después de Auschwitz**. Buenos Aires: Prometeo, 2009.

LACAPRA, Dominick. **History, literature.critical theory**. Ithaca, New York: Cornell University Press, 2013.

LESSA, Renato. **O Silêncio e sua Representação**. Rio de Janeiro: Edição Laboratório de Estudos Hum(e)anos – Online, Setembro 2008. Disponível em: <http://estudoshumeanos.com/wp-content/uploads/2011/03/o-silencio-e-sua-representacao.pdf>

LONG, J. J. **W. G. Sebald: image, archive, modernity**. Edinburgh University Press, 2007.

LONG, J. J. The sense of Sebald's endings... and beginnings. In: GROHMANN, Alexis; WELLS, Caragh (Org.). **Digressions in european literature: from Cervantes to Sebald**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.

MARGULIES, Ivone. **Nada acontece: o cotidiano hiper-realista de ChantalAkerman**. Tradução de Roberta Veiga e Marco Aurélio Sousa Alves. São Paulo: EDUSP, 2016.

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

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Tradução de: Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. 1ed (Cosac Naify Portátil). São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. Tradução de: José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PEREIRA, Antonio Marcos. Híbridões do Romance no século XXI: O caso do romance-ensaio. **Contexto (UFES)**, v. 24, p. 40-62, 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

POMPEU, Douglas Valeriano. **As sombras do real em Austerlitz: investigação sobre afotografia em W. G. Sebald**. 205 f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas do Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. 2. Ed. Tradução de: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009a.

RANCIÈRE, Jacques. **Deleuze e a literatura**. Matraga, n12, 1999. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga12/matraga12ranciére.pdf>

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Tradução de: Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução de: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012b.

RANCIÈRE, Jacques. O efeito da realidade e a política da ficção. **Novos Estudos: CEBRAP**, n. 86, março 2010, p.75-90.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. Tradução de: Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009b.

RANCIÈRE, Jacques. **El malestar em la estética**. Tradução para o espanhol de Miguel Angel Petrecca; Lucia Vogelfang; Marcelo G. Burello. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **La fable cinématographique**. Paris: Seuil, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. "O novo endereço da ficção". Tradução de José Marcos Macedo. Folha de São Paulo. 13 de dezembro de 1998. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs13129803.htm>. Acesso em 10 de agosto de 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Tradução de Raquel Ramalhete. São Paulo: Editora 34, 1995.

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários**. 2.ed. Coimbra: Almedina, 1999.

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

ROBALO, Maria Inês. Os limites do espaço em Die Ringe des Saturn de W. G. Sebald. **Estrema: Revista Interdisciplinar de Humanidades** 6, Lisboa: 2015, p. 286-312.

ROSSI, Vera Helena Saad. As múltiplas personas de Jean-Jacques Rousseau em Os devaneios do Caminhante Solitário. **Kalíope (PUCSP)**, v. 1, p. 101-111, 2008.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SANTNER, Eric. **On creaturely life**: Rilke, Benjamin, Sebald. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das letras / Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHOCK, Ralph. 'Realismo não basta'. **Cadernos Benjaminianos**, [S.l.], v. 12, p. 173-178, fev. 2017.

SEBALD, W. G. **Austerlitz**. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SEBALD, W. G. **Die Ringe des Saturn**: Eine englische Wallfahrt. Frankfurt am Main: Fischer, 2015.

SEBALD, W. G. **Do natural**. Tradução de Telma Costa. Lisboa: Quetzal, 2012.

SEBALD, W. G. **Guerra aérea e literatura**: com ensaio sobre Alfred Andersch. Tradução de Carlos Abbenseth e Frederico Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SEBALD, W. G. **O caminhante solitário**: sobre Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser e outros. Tradução de Telma Costa. Lisboa: Teorema, 2009a.

SEBALD, W. G. **Os anéis de Saturno**: uma peregrinação inglesa. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

SEBALD, W. G. **Os emigrantes**: quatro narrativas longas. Tradução de: José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b.

SEBALD, W. G. **Pátria apátrida**: ensaios sobre literatura austríaca. Tradução de: Telma Costa. Lisboa: Teorema, 2010b.

SEBALD, W. G. **Vertigem**: sensações. Tradução de: José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença**. São Paulo: Editora 34, 2005.

SONTAG, Susan. **Questão de ênfase**: ensaios. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SCHWARTZ, Lynne Sharon. **The emergence of memory**: conversations with W.G. Sebald. New York: Seven Stories Press, 2007.

STAROBINSKI, Jean. **A melancolia diante do espelho**: três leituras de Baudelaire. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2014.

TODOROV, Tzvetan. **Teoria da literatura**: textos dos formalistas russos. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: UNESP, 2013.

WAJCMAN, Gerard. A arte, a psicanálise, o século. In: **Lacan, o escrito, a imagem**. Tradução de: Yolanda Vilela. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

WALSER, Robert. **Absolutamente nada e outras histórias**. Tradução de Sergio Tellaroli. São Paulo: Editora 34, 2014.

WOOLF, Virginia. **O valor do riso e outros ensaios**. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Tradução de Denise Bottmann. 1 ed. (Cosac Naify Portátil). São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WOOD, James. **The broken state**: essays on literature and belief. London: Pimlico, 2000.

YOSHIDA, Kiju. **O antcinema de Yasujiro Ozu**. Tradução: Centro de Estudos Japoneses da USP. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ŽIŽEK, Slavoj. **Como ler Lacan**. Tradução de: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.