

Tópicos do Amor em “Vertigem”, de W. G. Sebald *Topics of Love in W. G. Sebald’s Vertigo*

Paula Carolina Betereli

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil
carolinabetereli@gmail.com

Resumo: O presente artigo aborda alguns aspectos do tópico do amor na obra *Vertigem. Sensações*, do autor alemão W. G. Sebald. O texto demonstra, a partir da análise de alguns trechos da narrativa, que o amor, além de ser um tópico central na obra, se apresenta sob diversas facetas, remetendo à noção de *joi d’amour* e a poética provençal do *dolce stil nuovo*.

Palavras-chave: amor; W. G. Sebald; lírica provençal.

Abstract: This article discusses some aspects of the topic of love in the W. G. Sebalds *Vertigo. Sensations*. The text demonstrate, from the analysis of some passages of the narrative, that love, besides being a central topic in the narrative, presents itself under several facets, referring to the notion of *joi d’amour* and the Provençal poetry of *dolce stil nuovo*.

Keywords: love; W. G. Sebald; provençal lyric.

Vertigem. Sensações (“Schwindel. Gefühle”) é a primeira narrativa em prosa do escritor alemão W. G. Sebald. Foi publicada originalmente em alemão sob o número 63 da série *Andere Bibliothek* de Franz Greno, em 1990. Em 1999, foi traduzida para o inglês por Michael Hulse (com a colaboração do próprio Sebald) como *Vertigo*. Entre as duas edições Sebald operou pequenas, porém significativas diferenças. Para a presente comunicação procurei contemplar tanto a primeira edição em alemão, como também a versão inglesa, assim como a tradução para o português feita por José Marcos Macedo para a Companhia das Letras, que data de 2008.

A presente análise trata de alguns aspectos de um tópico central na narrativa, a saber, amor. Os poetas trovadores usavam a expressão *joi d’amor* (“alegria de amor”) para designar o único objeto da poesia provençal. A palavra *joi*, alegria, condensa a experiência erótico-poética própria do trovar. O amor, todavia, se apresenta na lírica provençal como uma aventura desesperada, cujo objeto é distante e inatingível. Como se daria, portanto, a alegria?

Os versos do poema *Sófocles*, de Hölderlin (1826, p. 122), talvez ofereçam solução ao enigma aparente. Assim o diz: “Muitos buscaram em vão dizer alegremente o mais alegre; aqui, finalmente, ele se expressa no luto”.¹ Por isso, em uma narrativa permeada do início ao fim pela imagem da morte, o que se entrevê, entretanto, é a alegria: *joi d’amour*.

Vertigem, assim como as demais narrativas do autor, contém inúmeras referências, paráfrases e citações de outros escritores. Os escritos, diários e cartas de Franz Kafka aparecem em grande número; entretanto, muitos outros como Stendhal, Giacomo Casanova, Leonardo Sciascia e Dante Alighieri não ficam para trás. Iniciemos nossa análise justamente em uma das paráfrases de Kafka, aquela que, ao final da terceira parte do livro, *Vilegiatura de Dr. K em Riva*, reconta a história do caçador Gracchus - breve narrativa de autor tcheco intitulada *Der Jäger Gracchus* (“O Caçador Graco”), da qual há uma versão aparentemente finalizada, porém publicada apenas após a morte do autor; e um fragmento, o qual consta nos cadernos de anotação de Kafka -, seguida de uma anedota subtraída de uma carta de Kafka a Felice.² Sebald escreve que, no curso do anos seguintes a partida de Dr. K. da estância de águas termais de Riva, teriam surgido “os contornos e uma barca com mastros de uma altura inconcebível e velas sombrias penduradas em dobras” (SEBALD, 2008, p. 126). Tal barca transporta o caçador Gracchus para dentro do porto de Riva. O caçador, tendo sido recebido solenemente por Salvatore, o *podestá* da cidade, trava com este um diálogo do qual se desprende o pouco que nós, leitores, ficamos sabendo:

muitos e muitos anos antes, na Floresta Negra, onde se punha de sobreaviso contra os lobos que na época ainda rondavam a região, ele [Gracchus] saíra no encalço de uma camurça - e não seria essa uma das informações falsas mais estranhas de todos os contos que já foram contados? - saíra no encalço de uma camurça e despencara fatalmente de uma parede rochosa, e que, devido a um movimento em falso do leme, um instante de desatenção do timoneiro, distraído pela beleza do país verde-escuro do caçados, a barca que deveria tê-lo levado até a outra margem não conseguiu realizar a travessia, razão pela qual ele, Gracchus, cruzara os mares do mundo desde então, sem descanso, como ele relata, tentando uma vez aqui, outra ali tocar a terra (SEBALD, 2008, p. 127).

O narrador afirma que a questão acerca de quem é a culpa pelo infortúnio do caçador continua sem resposta, mas lhe parece que “o sentido da viagem ininterrupta do caçador

¹ “Viele versuchten umsonst das Freudigste freudig zu sagen, / Hier spricht endlich es mir, hier in der Trauer sich aus”.

² Brief an Felice Bauer, 23./24. Februar 1913.

Gracchus reside na penitência do anseio pelo amor” (2008, p. 128). Tal seria o anseio, segundo Dr. K. menciona em uma de sua carta à Felice, que “o apanha no ponto exato onde aparentemente, e segundo a lei natural das coisas, não a nada a ser desfrutado” (2008, p. 128). O narrador prossegue recontando o que Dr. K. teria relatado em sua carta para ilustrar a última “observação um tanto impenetrável” (2008, p. 128). Trata-se de um episódio no qual ele teria seguido pelas ruas de Praga o filho de um livreiro judeu, uma figura “em nada atraente” (KAFKA, 2015, p. 800) já à beira dos 40 anos. O homem, que se considera um alemão, frequenta todas as noites a Deutsche Haus – uma espécie de clube só para judeus. Na carta real, assim como na narrativa de Sebald, Franz Kafka, assim como Dr. K., conclui o caso lançando o seguinte questionamento à Felice: “Você agora entende, meu amor, você consegue entender (por favor me diga!) por que eu segui esse homem pela Zeltnergasse, como se ardente de desejo, virei no Graben atrás dele e, com infinito prazer, vi-o desaparecer no portão da Deutsche Haus?” (2015, p. 801).³

A semelhança entre o trecho de *Vertigem* e a carta a Felice termina neste ponto. Enquanto Kafka finaliza a missiva com a seguinte mensagem: “É tarde, você tem uma expressão, Felice, a qual você não necessita. Dê-me ela e me permita escrever: ‘Permaneça me amando’”⁴ (2015, p. 801), em *Vertigem*, Sebald escreve:

ele termina a carta às pressas, observando que já é tarde, uma carta aliás, em cujo início ele se refere a uma fotografia de uma sobrinha de Felice, da qual diz: Sim, essa menininha merece ser amada. [...] Mas que amor não teria sido preciso para poupar à criança os horrores do amor [...]? E como nos precaver para que, incapazes de partir dessa vida, não acabemos entrevados diante do *podestá*, com uma doença que só pode ser curada na cama, e para que, num momento de distração, como faz o caçador Gracchus, não pousemos sorridentes a mão no joelho daquele que deveria ser afinal nossa salvação? (SEBALD, 2008, p. 129)

O gesto de pousar a mão no joelho de outrem – um dos raros gestos de toque que aparecem em *Vertigem* – remete, por sua vez, ao final da narrativa de Kafka: Gracchus, ao ser indagado pelo *podestá* se deseja permanecer em Riva, sorri e pousa a mão no joelho do interlocutor, para depois dizer: “Eu estou aqui, mais eu não sei, mais eu não posso fazer.

³ “Begreifst Du nun Liebste, kannst Du es begreifen (sag es mir!) warum ich diesem Mann geradezu lüstern durch die Zeltnergasse folgte, hinter ihm auf den Graben einbog und mit unendlichem Genuß ihn im Tor des „Deutschen Hauses“ verschwinden sah?” (Livre tradução da autora.)

⁴ “Behalt mich lieb!” (Livre tradução da autora.)

Minha barca está sem leme, ela navega com o vento que sopra das regiões mais baixas a morte” (KAFKA, 1976, p. 79).⁵

A figura do caçador e sua barca reaparece sob diversas formas ao longo de toda a narrativa e nos conduz, conseqüentemente, a específica noção de amor que perpassa *Vertigem*, a saber: do desejo amoroso como aquilo que nos faz “errar no caminho” e da caracterização do objeto deste desejo como um ser estranho, distante, e até mesmo inaparente. A imaginação da mulher amada, a maneira das convenções do amor cortês, própria do “novo estilo” provençal, requintado e sutil, figura desde a primeira parte do livro, intitulada *Beyle ou o notável fato do amor (Beyle, oder das merkwürdige Faktum der Liebe*, ou, conforme consta na tradução inglesa que, por sua vez, parafraseia a primeira cena de *Romeo and Juliet* de Willian Shakespeare, *Beyle, or love is a madness most discreet*, o amor é uma loucura mais discreta). Pretendo trazer à luz algumas das referências as quais Sebald se vale na construção este trecho, em especial àquelas que remetem a poesia de Dante e, conseqüentemente, à poética provençal do *dolce stil nuovo*.

De forma muito simplificada, podemos dizer que ao estilo novo correspondem as seguintes características: o uso da língua vulgar – o dialeto toscano – no lugar do latim; o emprego de versos de 10 a 11 sílabas; e o culto ao amor da chamada *donna gentile* (“dama gentil”). O principal procedimento de enunciação do poema é a *delectatio amorosa* (“deleitação amorosa”) no qual o personagem masculino experimenta o prazer da contemplação - espiritualmente mediada - da imagem da dama. Haroldo de Campos, no texto *Dolce Stil Nuovo: Bossa Nova no Duecento*, descreve este tipo de poesia como “requintada e sutil, voltada para a fenomenologia do *Amore* como experiência privilegiada, que requeria, a par do vigor do talento, a assiduidade da arte e o hábito das ciências” (1998, p. 171). É com *Vita Nuova* (“Vida Nova”) que Dante Alighieri, de certa forma, se afilia à temática e a dicção do estilo novo, formando com os já célebres trovadores de então - Guido Guinizzelli e Guido Cavalcanti - o núcleo duro do estilonovismo. No *Vita Nuova*, texto em prosa com composições em verso, Dante conta que aos nove anos de idade encontrou Bice e, desde então, a amou. Daí em diante, ele a chamará pelo que considera ser seu verdadeiro nome: Beatrice. Aos 18 anos, quando a revê, ela digna-se a olhar para ele de longe. Desde então,

⁵ “Ich bin hier, mehr weiß ich nicht, mehr kann ich nicht tun. Mein Kahn ist ohne Steuer, er fährt mit dem Wind, der in den untersten Regionen des Todes bläst” (Livre tradução da autora.)

Dante se mantém fiel à visão amorosa, prestando-lhe vassalagem a moda cortês dos provençais.

Giorgio Agamben, em *Estâncias*, demonstra como os motivos da doutrina pneumofantasmática do amor (em especial a influência de Averróis e Avicena e, por sua vez, de Aristóteles) se encontram claramente manifestos na poesia provençal dos estilonovistas e refuta nominalmente um visão alegórica dos três espíritos que compõem a abertura de *Vita Nuova*:

Naquela altura, em verdade digo que o espírito da vida, que habita a secretíssima câmara do coração, começou a tremer tão fortemente que aparecia de modo horrível nas menores pulsações; e, tremendo, pronunciou essas palavras: *Ecce deus fortior me, qui veniens dominatibur mihi* (“Eis aqui um deus mais forte do que eu, e quando vem dominará”). Naquela altura, o espírito animal, que habita a alta câmara à qual todos os espíritos sensitivos levam as suas percepções, começou a maravilhar-se muito e, falando especialmente aos espíritos da visão, disse as seguintes palavras: *Apparuit jam beatitudo vestra* (“Já apareceu a vossa bem-aventurança”). Naquela altura, o espírito natural, que habita a parte onde se ministra nossa nutrição, começou a chorar e, chorando, disse estas palavras: *Heu miser! quia frequenter impeditus ero de inceptis!* (“Ai de mim, miserável, pois de agora em diante frequentemente ficarei impedido”). (ALIGHIERI, 1993, p. 7-8)

De forma bastante resumida – e seguindo rente às observações de Agamben -, explicitamos que, segundo a doutrina médica medico-filosófica do medievo, estariam em atividade no corpo três espíritos: o espírito natural, que tem origem no fígado; o espírito vital, que tem origem no coração; e o espírito animal, que tem origem no cérebro. O cérebro, por sua vez, seria composto por três celas: a fantástica, a memorial e a logística. A partir da cela fantástica, ramifica-se o nervo ótico que alcança os olhos. O espírito animal, passando por esse nervo, torna-se mais sutil e sai dos olhos transformado em espírito visual. Tal espírito visual se dirige até o objeto através do ar, se informa de sua forma e de sua cor, e retorna aos olhos, se dirigindo, por sua vez, à cela fantástica, onde transmite, ao espírito fantástico que lá habita, as informações acerca do objeto. O espírito fantástico fica, portanto, encarregado de formar a imagem do objeto; a memória, de guardá-lo; e a logística, de compreendê-lo. O motivo visivo, como se demonstra na poesia provençal, se repete com ainda mais precisão na poesia de Guido Cavalcanti. No soneto *Pegli occhi fere un spirito sottile* (“Pelos olhos traz um espírito sutil”) no qual o espírito sutil, que penetra através dos olhos - justamente o espírito visivo -, desperta o espírito fantástico que se encontra em umas das celas do cérebro

e o informa com a imagem da dama. Ainda no soneto de Cavalcanti, é por meio desse espírito que nasce o amor (“spirito d’amare”), o qual enobrece e faz tremer todo outro espírito (aquele vital e aquele natural). Segundo Agamben, tal procedimento se encontraria largamente presente na lírica provençal.

O foco que W. G. Sebald dá, ao longo de todo trecho sobre Beyle, ao coração, à fantasia imaginativa e, principalmente, ao olhar é deveras significativo para que se entremesclam os tópicos próprios da lírica provençal. As primeiras palavras em italiano que Beyle teria apreendido com um pároco teriam sido justamente: “*quante miglia ci sono da qui a Ivrea*” [quantas milhas são daqui a Ivrea] e “*donna cattiva*” [mulher má], sendo esta última uma expressão significativa no presente contexto dado que é empregada com certa constância na poesia da lírica provençal. Tão logo chega à Ivrea, junto do batalhão napoleônico do qual fazia parte – com “a *fantasia* já fortemente agitada por causa da desordem reinante em toda parte” – assiste a uma apresentação de *Il matrinonio segreto*, de Domenico Cimarosa. Seu coração aperta, lágrimas sobem-lhe aos olhos e tem certeza de que, mais de uma vez, a atriz que interpreta Caroline lhe lança o *olhar*.

Não o perturbava de modo algum o fato de que o olho esquerdo da soprano revirasse um pouco para fora ao executar as coloraturas mais difíceis, nem que lhe faltasse o canino superior direito. [...] Sabia agora onde buscar a felicidade. [...] ali na Itália, naquela música, na presença de uma tal atriz. Nada podia alterar essa convicção, nem mesmo as piadas obscenas sobre os costumes duvidosos das damas do teatro contadas em tom de deboche pelo capitão na manhã seguinte [...]. Beyle sentia o movimento de seu coração transbordar [...] (SEBALD, 2008, p. 11-12).

É significativo no trecho não somente a ênfase ao coração e ao olhar, mas o fato da imagem da *donna* ser composta tanto da atriz – com seus defeitos visíveis e, provavelmente, também morais – e seu entremesclar com o papel que representa na peça de Cimarosa (conforme enfatiza Sebald: “naquela música”, “tal atriz”). Todos os predicados compostos formam uma única e singular imagem na fantasia – “fortemente agitada” – de Beyle, o qual nenhum argumento racional é capaz de dissipar.

Em *Vita Nuova*, após a passagem em que descreve as ações dos três espíritos, Dante prossegue da seguinte forma:

Desde então, o Amor assenhorou-se, de facto, da minha alma, que logo a ele se uniu, e passou a ter sobre mim tanto ascendente, a exercer tal domínio, pela força que lhe

dava a minha imaginação, que era eu obrigado a satisfazer quanto exigia. Mandava-me amiúde que procurasse ver aquela angélica criatura (ALIGHIERI, 1993, p. 8).

O modo como o amor – aliado ao espírito visivo e ao espírito fantástico, conforme descrevemos anteriormente – irá assenhorar-se da alma de Beyle é deveras enfatizado em *Vertigem*. Seguem algumas citações: “Beyle se sente transformado quando contempla agora sua figura no espelho ou imagina perceber o reflexo da impressão que causa nos olhos das mulheres milanesas” (SEBALD, 2008, p.12) – quando Beyle é designado subtenente do sexto regimento dos dragões e completa seu uniforme com diversos apetrechos; “o objeto de sua ânsia de adoração é Angela Pietagrua, a amante do seu camarada Louis Joinville, a qual, no entanto só de vez em quando dirige um olhar meio irônico, meio compassivo” (2008, p.13) – quando elege como paixão “bem mais abstrata” justamente uma mulher inacessível (cabe lembrar que o objeto do amor na poesia provençal, a saber, a *donna cativa*, é sempre uma mulher inacessível, quando não – na maioria dos casos – uma mulher que não existe na realidade); “Beyle, incapaz de aguentar nem sequer alguns dias sem VER Métilde” (2008, p. 18) – outra mulher inacessível eleita por Beyle (notemos que a palavra ver é grafada em caixa alta em todas as versões do livro), e na sequência, “tentou, tanto quanto possível, avistar Métilde a alguma distância” (2008, p. 19); “Métilde lhe enviava olhares eloquentes” (2008, p. 19) etc.

A descrição acerca dos desenlaces amorosos de Beyle vai culminar no escrito *De l'amour* (“Sobre o amor”). Nesta narrativa, Beyle descreve uma viagem na qual parte de Bolonha na companhia de uma certa madame Gherardi, por ele também chamada apenas la Guita:

Essa Guita, que reaparece aqui e ali à margem da obra madura de Beyle, é uma personagem misteriosa, para não dizer fantástica. Há razões para supor que ele introduziu esse nome como cifra para diversas de suas amantes [...] e que madame Gherardi [...], a despeito de todo testemunho documental na realidade não existiu e foi somente uma espécie de figura fantasmagórica à qual Beyle se manteve fiel durante anos (SEBALD, 2008, p. 20).

Sebald descreve tanto a viagem como a companheira de viagem como “provavelmente” imaginárias, enfatizando o fato de que toda a narrativa presente no *De l'amour* seriam irreais – meros frutos da fantasia agitada de Beyle, imagens formadas na mente que pouco ou nada tem a ver com a realidade. Entretanto, se formos tomar como foco a

própria narrativa construída por Sebald, ela mesma tem pouco ou nada a ver com a realidade do livro escrito por Henri Beyle. O conteúdo do livro *De l'amour*, do famoso autor francês Stendhal (um dos pseudônimos utilizado por Henri Beyle), é, em poucos aspectos, condizente com a descrição que Sebald faz dele. O mesmo vale se compararmos os escritos autobiográficos de Henri Beyle com a biografia que Sebald destina ao mesmo em *Vertigem*. A título de mero exemplo, coloco lado a lado trechos retirados do *De l'amour* de Stendhal e do *De l'amour* parafraseado em *Vertigem*. Sebald escreve:

Madame Gherardi teria afirmado que o amor, como a maioria das demais bênçãos da civilização, era uma quimera pela qual tanto ansiamos quanto mais nos afastamos da natureza. Na medida em que buscávamos a natureza somente num outro corpo, dela nos distanciamos, pois o amor era uma paixão que paga suas dívidas em uma moeda inventada por ele próprio, um negócio de fachada portanto, do qual as pessoas precisam tão pouco quanto o aparato para afiar o cano das penas que ele, Beyle, havia comprado em Modena. Ou será então que você acredita, teria ela, escreve Beyle, ainda acrescentando, que Petrarca foi infeliz só porque nunca pode tomar um café? (SEBALD, 2008, p. 21-22)

A passagem costura, na voz de Madame Gherardi, diversos trechos de *De l'amour*, dos quais cito alguns: “*L'amour est la seule passion qui se paye d'une monnaie qu'elle fabrique elle-même*” (“O amor é a única paixão que se paga com uma moeda que ela própria fabrica”) (STENDHAL, 1826, p. 283); “*On invente la machine à tailler les plumes; je l'ai achetée ce matin, et c'est un grand plaisir pour moi, qui m'impatiente à tailler les plumes; mais certainement je n'étais pas malheureux hier. De ne pas connaître cette machine. Pétrarque était-il malheureux de ne pas pendre de café?*” (“Inventa-se a máquina de talhar plumas; comprei-a esta manhã, e é um grande prazer para mim, que me impaciente por talhar plumas; mas certamente ontem eu não era infeliz por não conhecer esta máquina. Será que Petrarca era infeliz por não tomar café?”) (1826, p. 282). Como podemos perceber, trechos que, no original de Stendhal, são enunciados pelo narrador em primeira pessoa, em um tom que mescla a anedota à reflexão filosófica; em Sebald, ele as coloca na voz de Madame Gherardi, a fim de compor a tal sinóptica teoria do amor.

Segundo Agamben, a descoberta medieval do amor é a descoberta da própria irrealidade do amor. Tal acepção também expressa na fala de Madame Gherardi: “o amor é uma paixão que paga suas dívidas em uma moeda inventada por ele próprio, um negócio de fachada, portanto” (SEBALD, 2008, p. 21). Mais tarde, pela voz do personagem Dr. K. (que

faz as vezes de Franz Kafka tanto quando Henri Beyle faz as vezes de seu homônimo real), uma teoria semelhante será expressa:

Dr. K. desenvolve uma teoria fragmentária do amor incorpóreo, na qual não existe diferença entre intimidade e distanciamento. Se abrissemos os olhos veríamos que a natureza é nossa felicidade e não nossos corpos, como há muito tempo já não fazem parte da natureza. É por isso que todos os falsos amantes – e todos os amantes, diz, são falsos – fecharam os olhos para o amor, o que dava no mesmo, os mantiveram abertos por avidez (SEBALD, 2008, p. 122-123).

Dr. K. desenvolve tal teoria quando em companhia da “garota suíça”, a qual ele chama “sereia” e que passa junto dele alguns dias na estância de águas termais em Riva. Durante as tardes, eles costumam fazer passeios de barcos. Não por acaso, Daniel L. Medin (2010, p. 129), em seu comentário sobre *Vertigem*, lembra *en passant* que Sebald subtrai as chamadas “lake scenes” (“cenas de lago”) de Robert Walser. Medin cita os contos de Walser *Kleist in Thun* e *Greifensee*; entretanto, talvez a história que melhor se enquadre seja justamente aquela que consta no *Fritz Kochers Aufsätze*, cujo título sugestivo é *Aus der Phantasie* (“Da imaginação”). Não por acaso, ela remete justamente a um trecho de *La Chartreuse de Parme*, de Stendhal. Em tal “cena de lago”, uma dama e seu pajem navegam em um bote; tudo está calmo; ambos estão tranquilos; o céu é azul, assim também é o lago, “um azul”; tudo está alegre; eles sorriem um para o outro... Walser, segundo seu costume, prossegue na sequência em períodos curtos que se emendam uns nos outros: a dama deve gostar muitos do pajem; ele também deve amá-la; ela mora no castelo à beira do lago e é uma condessa; ela pousa a mão na água azulada do lago; a água está quente; o lago beija sua mão; tudo continua calmo... Neste ponto, Walser interrompe a sequência e escreve: “Nós já descrevemos isso, mesmo que ainda não tenhamos dito o bastante. Nós? Meu deus, eu estou falando no plural? É um hábito que os autores tem; sempre que escrevo, me sinto como um autor real” (WALSER, 1986, p. 28).

Com isso, concluímos nossa análise dizendo que, da irrealidade do amor, Sebald extrai o tópico que lhe é de maior interesse: o da própria irrealidade da narrativa e do estatuto do autor; conseqüentemente, da irrealidade de toda ficção.

Referências

- AGAMBEN, G. *Estâncias. A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- ALIGHIERI, D. *Vida Nova*. Trad.: Carlos Eduardo Soveral. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- DE CAMPOS, H. *Pedra e luz na poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1998.
- HÖLDERLIN, F. Sophokles. In: *Gedichte*. Disponível em: <http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/hoelderlin_gedichte_1826?p=130>. Acesso em: 10 nov. 2016.
- KAFKA, F. Brief an Felice Bauer, 23./24. Februar 1913. In: *Briefe an Felice Bauer und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*. Herausgegeben von Hans-Gerd Koch. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2015.
- KAFKA, F. Der Jäger Gracchus. In: *Beschreibung eines Kampfes*. Novellen, Skizzen, Aphorismen, Aus dem Nachlaß. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1976.
- MEDIN, D. *Three Sons: Frannz Kafka and the fiction of J. M. Coetzee, Philip Roth , and W. G. Sebald*. Evanston; Northwestern University Press, 2010.
- SEBALD, W. G. *Vertigem. Sensações*. Trad.: José Marcos Macedo. São Paulo: Cia das Letras, 2008.
- STENDHAL. *De L'amour*. Paris: Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs, 1857.
- WALSER, R. *Fritz Kochers Aufsätze*. Zürich: Suhrkamp Verlag, 1986.