

Marinheiro ou camponês?
Algumas reflexões sobre as leituras de Sebald
do ensaio “O narrador” de Walter Benjamin

"Seaman" or "Peasant"? Some reflections on Sebald's reading of Walter Benjamin's essay "The Narrator"

Ben Hutchinson
University of Kent
Email: b.hutchinson@kent.ac.uk

Tradução

Cilene Rohr e Fabrício Coelho

Revisão

Georg Otte

Resumo: A biblioteca particular de W. G. Sebald, cuja parte é mantida no Deutsches Literaturarchiv, possui uma cópia da obra *Illuminationen*, de Walter Benjamin. Este ensaio tem por objetivo estabelecer um esquema teórico sobre a técnica narrativa de Sebald, investigando suas anotações no ensaio “O Narrador” que encerra a obra supracitada. Com a ajuda de suas marcações e anotações, a própria estrutura narrativa de Sebald pode ser interpretada como uma forma de representar a “história natural” como uma resposta estética a um conceito filosófico. Dois princípios podem ser derivados a partir dessa perspectiva: a estratégia de entrelaçamento de camadas (*Einschachteln*), e a estratégia da montagem. É a dialética entre esses dois princípios que impulsiona o estilo da prosa de Sebald. A tensão em seu trabalho entre fato e ficção deriva, em última análise, de uma complexa relação entre, de um lado, o seu estilo em prosa artisticamente construído, de outro, seu realismo quase documental.

Palavras-chave: W. G Sebald; Walter Benjamin; montagem.

Abstract: W.G. Sebald's private library, which is held in part in the Deutsches Literaturarchiv, contains a copy of Walter Benjamin's *Illuminationen*. This essay seeks to establish a theoretical framework for Sebald's narrative technique by investigating his annotations in the closing essay of the book, "The Narrator". With the help of his underlinings and marginalia, Sebald's own narrative structures can be interpreted as a means of depicting "natural history", as an aesthetic response to a philosophical concept. Two principles can be derived from this perspective: the strategy of "interlocking layers" (*Einschachteln*), and the strategy of montage. It is the dialectic between these two principles that drives Sebald's prose style. The tension in his work between fact and fiction derives ultimately from an uneasy relationship between his artfully constructed prose-style on the one hand and its quasi-documentary realism on the other.

Keywords: W. G. Sebald; Walter Benjamin; montage.

1 Introdução

"Descrerver Leskov como narrador não significa trazê-lo mais perto de nós, e sim, pelo contrário, aumentar a distância que nos separa dele."¹ No início de seu ensaio intitulado "O narrador", Walter Benjamin, ao tratar do personagem Nicolai Leskov, alerta sobre o perigo de nivelar indistintamente narrador e autor. Uma regra semelhante deveria valer também para o estilo da prosa de W. G. Sebald, conforme já se observou algumas vezes². Uma análise da técnica narrativa de Sebald não nos aproxima da pessoa do autor, pois, ao contrário, tornam-se perceptíveis as diferentes camadas construídas minuciosamente entre autor e leitor, entre narrador e as diferentes fases do passado narrado. Paradoxalmente, somente nos aproximamos de Sebald como narrador "quando aumentamos a distância que nos afasta dele": na medida em que as camadas de sua narrativa se sobrepõem continuamente, a história, ou seja, a

¹ "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov" In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1985. P. 193.

² Ver Sigrid Löffler: "Melancholie ist eine Form des Widerstands". In: *Text + Kritik* 158 (2003). P. 103–111. Citação: p. 107: "O eu-narrador *não* tem a mesma identidade de W. G. Sebald. É um personagem fictício, um eu narrativo".

estrutura narrativa subjacente, torna-se um palimpsesto que apenas pode ser inferido da correlação de diferentes dimensões. Benjamin fala de uma “superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas.”³

Na parte da biblioteca de Sebald que é mantida no Deutsches Literaturarchiv em Marbach am Neckar, encontram-se quatorze livros de ou sobre Benjamin, que atestam um intenso envolvimento com sua obra (que ultrapassa em muito o âmbito desse artigo). Para identificar os fundamentos teóricos de uma interpretação da técnica narrativa de Sebald, começo por tratar neste artigo da leitura de Sebald do ensaio de Walter Benjamin, “O narrador”, o último da edição intitulada *Illuminationen*. As anotações sobre o ensaio permitem interpretar as estruturas narrativas de Sebald como uma encenação de “história natural”, como uma resposta estética a um conceito filosófico.

Em seguida, pautado em minhas observações, tentarei elucidar dois princípios básicos da técnica narrativa de Sebald: o princípio do “entrelaçamento” (*Einschachteln*) e o princípio da “montagem”. Da relação entre esses dois princípios narrativos resulta toda a amplitude do estilo de Sebald. A tensão entre fato e ficção, bastante discutida em sua obra, baseia-se, em última análise, em uma dialética estilística: entre, de um lado, o estilo altamente artificial ou artístico da sua prosa, e, de outro, seu realismo documentário. A presente análise pretende esclarecer esta relação com base na leitura de Sebald dos ensaios de Benjamin.

Sabe-se do perigo heurístico de incorrer no equívoco de tentar explicar a técnica narrativa de Sebald recorrendo aos teóricos dos quais ele mesmo retirou seu equipamento teórico. Por isso, este ensaio tenta examinar os próprios enunciados teóricos de Sebald, comparando-os com os trechos centrais do ensaio de Benjamin que ele marcou e comentou às margens do texto.

2 “Inscrever tão profundamente sua história na história natural”

³ Paul Valéry, apud Benjamin, p. 201.

Em “O narrador”, Walter Benjamin distingue dois grupos de narradores. Um deles é representado pelo “marinheiro comerciante” e o outro pelo “camponês sedentário”. Benjamin fundamenta essa distinção da seguinte forma:

“Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições.⁴

Contudo, Benjamin não está tão fixado nesses dois tipos arcaicos ao ponto de desconsiderar sua sobreposição. Ele cita o exemplo do mestre medieval, que anteriormente fora artesão viajante: em seu “sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário”.⁵

Mas, quando tentamos localizar esses dois tipos em Sebald, fica evidente de imediato que seu narrador consiste em uma mistura semelhante de “marinheiro comerciante” e “camponês sedentário”, ou seja, uma combinação idiossincrática, que é mais pronunciada na imagem dos anéis em *Os anéis de Saturno* de Sebald do que na cronologia linear do passado ou futuro de Benjamin. Se o narrador de Sebald deve ser inicialmente concebido como o “viajante”, como uma espécie de Graco, por exemplo, que explora os interstícios entre a vida e a morte no século vinte, então as viagens do narrador não excluem de forma alguma um diálogo mais intenso com as “histórias e tradições” do país em questão. Ao contrário, o procurado “fio da meada” (SEBALD, 1990, p. 77), que encontra sua apoteose na imagem dos *Anéis de Saturno*, pressupõe profundo conhecimento da história europeia, ou pelo menos tenta seguir as pistas dessa história no curso das narrativas. Precisamente por esta razão, a imagem dos “anéis” é tão contundente: o narrador se move, como o viajante ele viaja constantemente, porém sempre em círculos, sempre gira em torno de um ponto “sedentário”. Nos *Anéis de Saturno*, esse ponto é o condado de *Suffolk*, suas cidades e casas de campo, a partir das quais as narrativas se desenrolam com frequência cronológica ou topograficamente. Mas ao que concerne toda a obra de Sebald, esse ponto em torno do qual tudo gira seria provavelmente a destruição em massa dos judeus, o ponto cego no coração do século XX.

⁴ Benjamin, p. 194.

⁵ Benjamin, p. 194.

Essa seria, de fato, a opinião da maioria dos críticos e estudiosos, embora alguns apresentem argumentos mais sofisticados do que outros. Após a primeira leva da recepção, que de fato procurou entender a questão do Holocausto como central na obra de Sebald, surgiu uma segunda, que aponta a Shoá em seu trabalho justamente como aquele “ponto cego”. Martin Swales diz que Sebald “offers us [...] the metonymy of melancholy, the adjacent, contiguous things of the pained condition, rather than the condition itself. He gives us the rings caused by the destruction and deprivation, rather than the haemorrhaging centre” (“nos oferece a metonímia da melancolia, as coisas adjacentes, contíguas ao sofrimento, ao invés de oferecer o próprio sofrimento. Ele nos passa os anéis causados pela destruição e privação, e não o centro da hemorragia.”).⁶ A oscilação de Sebald entre os tipos arcaicos do narrador de Benjamin – entre viajante e camponês – se expressa na afirmação de Swales: por meio do circuito constante em torno do “sofrimento”, Sebald consegue, por um lado, explorar profundamente a dor do passado, mas, por outro, consegue não tocar diretamente na inefabilidade dessa dor.

O “sofrimento não deve, contudo, ser reduzido apenas ao holocausto. Já na leitura que Sebald faz do ensaio de Benjamin é possível observar até que ponto Sebald compreende a perspectiva do narrador como uma espécie de “pensamento da morte.” No segmento dez, que se lê quase como *Os cadernos de Malte Laurids Brigge* de Rilke, Benjamin anseia tão profundamente pela reapropriação da “própria morte”, que Sebald sublinha essas palavras.⁷ Ele insiste na autoridade “que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade”.⁸ Sebald sublinha não só esta última frase de Benjamin, mas também o início da próxima seção: “A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode relatar. É da morte que ele deriva sua autoridade”.⁹ Aqui nos deparamos com uma interpretação da arte narrativa que já antecipa a especificidade do Holocausto: a vida ganha sentido somente na morte, a narrativa somente em seu final. Cruzam-se aqui os dois significados do termo “história”: histórias individuais, da forma como são contadas, produzem sentido apenas como história. A próxima frase de Benjamin destaca essa conclusão. “Em

⁶ Martin Swales: Intertextuality, Authenticity, Metonymy? On Reading W.G. Sebald. In: *The Anatomist of Melancholy*. Hg. von Rüdiger Görner. München 2003. P. 81–88. Citação: p. 86.

⁷ Benjamin, p. 202.

⁸ Ibid. p. 202.

⁹ Ibid. p. 208.

outras palavras”, finaliza ele, “suas histórias remetem à história natural.”. Portanto, no que diz respeito à concepção geral da obra de Sebald, o holocausto deve ser entendido antes como uma intensificação de um tema fundamental, e não como o tema central *per se*.

Esse papel cabe aqui mais ao conceito usado por Benjamin de “história natural”. Ele aparece como *leitmotiv* em toda a obra de Sebald. Refere-se tanto ao mundo orgânico quanto ao inorgânico: em *Anéis de Saturno*, por exemplo, ele fala da “história natural do arenque”, e também do título do relatório escrito por Solly Zuckerman “Über die Naturgeschichte der Zerstörung” em *Luftkrieg und Literatur* (que serviu como título para a tradução inglesa das conferências de Zurique). Esse termo forma, assim, um entendimento mais amplo do “pensamento da morte” benjaminiano do que seria possível supor pela sua redução específica às circunstâncias do holocausto. Na composição da “natureza” animal (ou *natureza morta*) e da “história” humana ganham expressão tanto um *memento mori* barroco quanto uma crítica implícita à crença iluminista no progresso. Pois “natureza” pode ser entendida tanto fisiológica como psicologicamente: a esperança no “progresso” é repetidamente minada pela “natureza” do homem, pela sua mortalidade, mas também pela sua maldade e sua tendência à autodestruição.

Já no título de seu primeiro livro, no longo poema *Depois da Natureza (Nach der Natur)*, Sebald joga com a ambivalência desse conceito, que para ele remonta não só a Benjamin, mas sobretudo à *Dialética do Esclarecimento*¹⁰, formulada por Adorno e Horkheimer. Após o pecado original, a humanidade viveria inevitavelmente em um mundo “pós natureza”, e tentaria, simultaneamente, evocar esse mundo perdido de forma artificial, “segundo a natureza”. Esta tensão entre destruição e salvação é a força motriz de toda a obra de Sebald, muito mais do que o diálogo com o holocausto. Conforme, Anja K. Maier, “o fim do conflito entre destruição ‘natural’ e arquivamento redentor [...] é imprevisível”.¹¹

Até hoje, não se destacou de forma exaustiva o fato de haver uma relação, no sentido de Benjamin, entre história natural e estrutura narrativa na prosa de Sebald. Ao transformar a “história (natural)” em “histórias”, a estrutura narrativa de Sebald tem como propósito

¹⁰ Para uma análise da sintaxe de Sebald como expressão da formação para a crítica do progresso de Adorno e Horkheimer ver Ben Hutchinson: The Structure of the Double-Bind in W.G. Sebald. Em: *Revista de Filologia Alemã* Vol. 14 (2006). P. 101-111.

¹¹ Anja K. Maier: ‚Der panische Halsknick‘. Organisches und Anorganisches in W.G. Sebalds Prosa. In: *W.G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*. Hg. von Michael Niehaus und Claudia Öhlschläger. Berlin 2006. P. 111–126. Citação: p. 123.

“suspender a antítese convencional da natureza e da história”, como Adorno formula o objetivo filosófico desse conceito em seu ensaio “A ideia de história natural”.¹² Com suas narrativas cuidadosamente encenadas, Sebald consegue representar a história natural como fenômeno estético, de acordo com a tese deste meu ensaio. A estrutura de suas narrativas analisada na seqüência, as camadas entrelaçadas umas nas outras, que se referem em última análise sempre à posição do narrador, buscam o passado solidificado “da distância infinita na proximidade infinita”, para citar mais uma vez Adorno¹³. A técnica de inserção (*Rahmentchnik*) de Sebald, na qual as histórias individuais de seus protagonistas sempre dependem de uma perspectiva narrativa no presente, permite-lhe tanto representar a mortalidade humana (e suas histórias se passam *a priori* sempre no passado), como também preservá-la para o presente (elas não são esquecidas, mas sim “arquivadas”). “Being ‘in the midst’ of history”, escreveu Eric Santner sobre Sebald, “means, in large measure, being in the midst of the labor of reconstructing history” (“Estar em meio à história [...] significa, em larga medida, estar em meio ao trabalho da reconstrução da história”). Isso significa, inevitavelmente, que este processo é contínuo, não termina nunca: “the larger history he is reconstructing has not ceased [...] Sebald’s practice of ‘postmemory’¹⁴ is at the same time a writing of the natural history of the present” (“a história mais ampla não parou [...] A prática da ‘pós memória’ de Sebald é ao mesmo tempo uma escrita da história natural do presente”).¹⁵

Como exemplo desta arte narrativa, da relação entre “história natural” e “histórias”, Benjamin cita o famoso conto de Johann Peter Hebel, *Unverhofftes Wiedersehen* (*O reencontro inesperado*), da obra *Schatzkästlein des rheinischen Hausfreundes* (*Tesouro do amigo renano das famílias*). Trata-se da história de um mineiro que, às vésperas de seu casamento, desaparece ao cair em um poço; sua noiva mantém-se fiel até que, um dia, ao final de sua vida, um corpo é encontrado e ela o reconhece como o seu desaparecido noivo. O que interessa a Benjamin nesta história é a maneira como Hebel consegue “fazer transparecer” “os

¹² Theodor W. Adorno: Die Idee der Naturgeschichte. In: *Philosophische Frühschriften*. Hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1973. p. 345.

¹³ Ibid. p. 357.

¹⁴ Para uma definição desse conceito, ver Marianne Hirsch: *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, MA 1997. Pg. 22: “Postmemory is distinguished from memory by generational distance and from history by deep personal connection. [It is] mediated not through recollection but through an imaginative investment and recreation”.

¹⁵ Eric Santner: *On Creaturely Life*. Chicago, IL 2006. P. 164–167.

longos anos” que se passam entre a morte do mineiro e o seu “reaparecimento”.¹⁶ Em um longo parágrafo, Hebel cita uma sucessão de eventos ocorridos nesse meio tempo, do terramoto de Lisboa até a conquista da Prússia pelos franceses. A aparente aleatoriedade dos eventos lembra os “Anéis” de Sebald, que deságuam em diferentes lugares e tempos, mas no final sempre retornam ao próprio narrador. Assim, termina também Hebel sua longa lista com o retorno ao suposto assunto de sua narrativa: “e os Ingleses bombardearam Copenhague, e os camponeses semeavam e ceifavam. O moleiro moeu, e os ferreiros forjaram, e os mineiros cavaram à procura de filões metálicos, em suas oficinas subterrâneas.”¹⁷ Assim, as várias camadas da história ganham claramente expressão: há o nível progressivo da política, o grande teatro do mundo, mas por eles flui continuamente o tempo da vida cotidiana, como se nada tivesse mudado.

Que Benjamin cite o conto de Hebel é de especial importância para a obra de Sebald, uma vez que este faz alusão clara à narrativa de Hebel em *Os emigrantes*. No final da primeira parte, intitulada “Dr. Henry Selwyn”, o narrador se encontra ocasionalmente perto de Genebra, onde lê, num jornal, um relatório sobre um cadáver encontrado nos Alpes, aparentemente o corpo de um guia desaparecido há 72 anos. Para deixar a referência a Hebel ainda bem perceptível, Sebald a reforça mediante suas escolhas lexicais: “Mas, cada vez entendendo melhor, certas coisas têm um jeito inesperado de retornar, muitas vezes depois de longo tempo ausentes.” (SEBALD, 1992, p. 28). Os paralelos entre as histórias são óbvios: de um lado, o “reencontro inesperado” de Hebel, de outro, “um jeito inesperado de retornar” de Sebald. O comentário de Benjamin sobre a longa lista de Hebel dos eventos decorridos nesse meio tempo vale também para Sebald:

Jamais outro narrador conseguiu inscrever tão fundo sua história na história natural como Hebel com essa cronologia. Leia-se com atenção: a morte reaparece nela tão regularmente como o esqueleto, com sua foíce, nos cortejos que desfilam ao meio dia nos relógios das catedrais.¹⁸

De maneira muito semelhante, Sebald escreve ao final de seu resumo da notícia sobre o reaparecimento do guia da montanha: “Assim, pois, retornam os mortos” (SEBALD, 1992,

¹⁶ Benjamin, p. 208.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid.

p. 28). Ao perseguirem a “história natural da destruição”, as narrativas de Sebald traduzem a imagem metafórica do ceifeiro em torno dos relógios das catedrais no século XX, na qual a morte aparece com a mesma frequência.

Em Benjamin, o verbo “inscrever” (*betten*) é, nessa perspectiva, de particular interesse, pois indica a diferença entre o narrador e historiador, entre “histórias” e ‘história’, que Benjamin enfatiza no décimo segundo capítulo de seu ensaio. Em seu exemplar de Benjamin, Sebald destacou a primeira frase desse capítulo com grandes parênteses pretos:

Cada vez que se pretende estudar uma certa forma épica é necessário investigar a relação entre essa forma e a historiografia. Podemos ir mais longe e perguntar se a historiografia não representa uma zona de indiferenciação criadora com relação a todas as formas épicas.¹⁹

Segundo Benjamin, os conceitos de “informação” ou “crônica” são decisivos para a relação entre historiografia e narrativa. A palavra “informação”, repetidamente sublinhada por Sebald, forma, segundo Benjamin, a antítese do conceito de “narrativa”: informação pressupõe uma total abertura, enquanto “metade da arte narrativa está, na medida em que uma história é contada, em evitar explicações.”²⁰ Benjamin vê essa arte também no conceito de “crônica” igualmente sublinhado por Sebald. “O cronista é o contador de história”, escreve Benjamin, apontando para a diferença entre “quem escreve a história, o historiador, e quem narra, o cronista”.²¹ Os cronistas medievais, por exemplo, têm “na base de sua historiografia o plano de salvação, de origem divina, indevassável em seus desígnios, e com isso desde o início se libertaram do ônus da explicação verificável.” Benjamin prossegue: “Ela é substituída pela exegese, que não se preocupa com o encadeamento exato de fatos determinados, mas com a maneira de sua *inserção* no fluxo insondável das coisas.” (grifo meu).²² Uma vez que falta a Sebald a crença num “plano divino”, ele se encontra mais dependente do conceito de história natural, como contrapartida secular para a “inserção no fluxo insondável das coisas”: em suas estruturas narrativas entrelaçadas (*verschachtelten*) é incorporada uma consciência constante do tempo que passou ou que passa. Nesse sentido,

¹⁹ Benjamin, p. 209.

²⁰ Ibid, p. 198.

²¹ Ibid.

²² Ibid.

Sebald é um “contador de histórias”, que reproduz as camadas do passado, não somente temática, como também estilisticamente, por meio da estrutura da sua narrativa.

É sobretudo a transição de “inscrever (*betten*)” para “inserção (*Einbettung*)”, no ensaio de Benjamin, que esclarece a relação entre “historiografia” e “narrativa” na prosa de Sebald. Pois a técnica narrativa de Sebald é fundamentalmente baseada em um tipo de “inserção” contínua, quase *ad absurdum*, poder-se-ia dizer. Do ponto de vista do narrador, uma história é sobreposta à outra, uma “lenta superposição”, nas palavras de Valéry, citado por Benjamin, que se lê como uma versão epicamente estendida da “história natural” de Hebel. Em *Os emigrantes* ou *Austerlitz*, as histórias dos protagonistas emigrantes são muitas vezes contadas através de vários filtros: o narrador conta, por exemplo, a história do professor Paul Bereyter, que Madame Landau lhe havia contado, ou, analogamente, a história dos pais desaparecidos, relatada por Austerlitz, mas contada originalmente por Vera. Assim, as camadas das histórias contadas “emigraram” de certa forma.

Em *Os anéis de Saturno*, esta estrutura torna-se ainda mais importante. As diversas histórias que estão inseridas na história da viagem a pé complementam a viagem do narrador. Elas têm uma função tanto temática quanto estrutural. Basta pensar na história do poeta Swinburne, que primeiro passa pela sua tia, ou melhor, pelo hóspede desta, para só então chegar ao leitor pelo narrador, ou ainda na história dos Ashburys da Irlanda, que é relatada apenas dentro da história de Edward Fitzgerald ou no sonho do narrador. Essas histórias dependem possivelmente, por um lado – tematicamente – das viagens do narrador (o ponto de partida da história de Swinburne é a cidade Dunwich, a de Fitzgerald é Boulge Park), e por outro, desdobram-se – estruturalmente – em uma “relação de espaço e tempo” (SEBALD, 2001, p. 16). As camadas entrelaçadas das narrativas funcionam, assim, como uma espécie de encenação estética da “história natural da destruição”. Em toda história contada pelo narrador já está incorporado o seu próprio desfecho: “Em cada nova forma já reside a sombra da destruição.” (SEBALD, 1995, p. 32).

3 O princípio do “entrelaçamento”

O conceito de Sebald de “entrelaçamento” está intimamente ligado ao conceito benjaminiano de “inserção” (*Einbetten*). Em um livro sobre Benjamin como “coleccionador”, Sebald até grifa essa palavra, destacando à margem a seguinte frase: “O termo *condição de entrelaçamento* (*Schachtelzustand*) delinea não só o estado mental claustrofóbico do colecionador, mas também a espacialidade côncava de um mundo em forma de crânio em que ele habita e se apropria de suas coisas” (grifo no original).²³ Muito já se discutiu sobre Sebald como um “coleccionador” no sentido benjaminiano ou que ele, durante sua vida, não só colecionou fotografias antigas e livros, mas também preservou em sua prosa pessoas esquecidas e histórias de vidas perdidas – que ele tentou sobretudo colecionar “ligações”, “relações” e “contextos”. Andrea Köhler, por exemplo, escreve em seu discurso para o Prêmio Joseph Breitbach, de 2000: “W. G. Sebald é um colecionador, pode-se dizer: um arquivista²⁴ de “histórias da vida”.²⁵ É possível ler na estrutura de suas narrativas e na de suas frases que Sebald “procura, recolhe, guarda e depois transforma”²⁶ essas histórias. Como me ocupei, em outro momento, da sintaxe de Sebald e de sua sintaxe apoiada em Thomas Bernhard, vou me concentrar aqui na “condição de entrelaçamento” de sua técnica narrativa.²⁷

Diante de sua predileção pela literatura do século 19, não é de se admirar que Sebald recorra continuamente a uma espécie de narrativa de inserção (*Rahmenerzählung*). No início e no fim de cada um de seus livros está o narrador: somente no decorrer de sua própria história é que os protagonistas ou diferentes figuras históricas ganham voz. O efeito dessa técnica de integração é resumido em uma passagem sublinhada por Sebald na biografia de Benjamin, escrita por Werner Fuld, *Walter Benjamin: Zwischen den Stühlen*, onde Fuld descreve *Das Festspiel* de Gerhart Hauptmann: “No fim a ação, protagonizada agora pelas próprias figuras, retorna de novo ao âmbito de um teatro de marionetes: o diretor aparece e guarda tudo em sua

²³ Wolfgang Schlüter: *Walter Benjamin. Der Sammler und das geschlossene Kästchen*. Darmstadt 1993. P. 45.

²⁴ Embora Sebald seja frequentemente chamado de “arquivista” nem sempre é claro o que se entende por isso. Parece-me importante entender o conceito do termo, pelo menos, plenamente *subjetivo*, no sentido descrito por Benjamin no catálogo da exposição *arquivos de Walter Benjamin*: “ordem, eficiência, integridade, objetividade são os princípios do trabalho de arquivo. Os arquivos de Benjamin revelam, no entanto, as paixões do colecionador. Neles se acumulam resíduos que são reservas de ferro e, por isso, têm de ser resgatados. São lugares onde lampejam atualidade, registros idiossincráticos de um escritor, subjetivos, incompletos, não oficiais”. *Walter Benjamins Archive. Bilder, Texte und Zeichen*. Frankfurt am Main, 2006. P. 8-9.

²⁵ Citação da edição Hanser: Austerlitz. Munich 2001.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Ver Ben Hutchinson: Narrative status and its implications. In: *W. G. Sebald: History – Memory – Trauma*. Hg. von Scott Denham and Mark R. McCulloh. Berlin – New York, NY 2006. P. 169–180.

caixa”²⁸. A técnica narrativa de Sebald tem também algo parecido com o teatro de marionetes: as diversas camadas narrativas são dispostas como que em caixas e dependem da boa vontade do “diretor” ou narrador. Em uma passagem, por exemplo, Sebald faz Austerlitz falar das borboletas, que “pousavam nos recessos acinzentados das caixas de ovos” que o tio avô de seu colega de escola, Gerald, “para protegê-las, trouxera consigo empilhadas em um caixote” (SEBALD, 2001, p. 93). A técnica narrativa de Sebald baseia-se em um princípio semelhante, que ele tematiza repetidamente como se tentasse prestar contas sobre essa técnica de “entrelaçamento”, desenvolvida ao longo de sua obra. A cena chave é provavelmente *Ladies’ Waiting Room* na estação Liverpool Street, onde Austerlitz é surpreendido por lembranças:

Lembranças atrás das quais e nas quais se dissimulavam coisas que remontavam a épocas mais antigas, umas sempre imbricadas [*verschachtelt*] nas outras, tal como as abobadas labirínticas que eu julgava reconhecer na luz cinza pulverulenta e que se sucediam em uma série infinita. (SEBALD, 2001, p. 137).

Essa cena constitui de certa maneira o coração do romance, pois aqui, ao avistar o garoto com uma mochila, Austerlitz dá-se conta imediatamente de que ele também chegara como jovem refugiado pela estação Liverpool Street. Não apenas essa frase, mas toda a cena descreve tanto a arquitetura da sala de espera como também a arquitetura das narrativas de Austerlitz ou Sebald, ou seja, o jeito como essas “lembranças” são encenadas. Assim, a luz que entra na sala de espera “dava a impressão de ser absorvida pela superfície das paredes e pelas regiões inferiores do ambiente, como se apenas ampliasse a escuridão e escorresse em veios negros” (SEBALD, 2001, p. 136); vindos de fora, entram “outros raios que descreviam trajetórias curiosas que violavam as leis da física, abandonando as linhas retas e torcendo-se em espirais e turbilhões antes de serem engolidos pelas sombras oscilantes.” (SEBALD, 2001, p. 136). Não é necessário muito poder de abstração para entender essa descrição da luz como metáfora da perspectiva narrativa. As narrativas de Sebald transmitem a estranha sensação de que, ao tentar clareá-la, elas apenas aumentariam “a escuridão” do passado, exatamente como a enigmática vela “na catedral” no final de *O Processo* de Kafka. “Quanto mais imagens coleciono do passado”, escreve Sebald nesse sentido em *Vertigem*, “mais improvável me parece que o passado tenha de fato ocorrido dessa maneira.” (SEBALD, 1990, p. 162). O

²⁸ Werner Fuld: Walter Benjamin. Zwischen den Stühlen. Frankfurt am Main, 1979, p. 50.

narrador age, assim, frequentemente como um mineiro, cuja lanterna só intensifica a escuridão do passado.

Isso se mostra, conforme minha tese, nas camadas “entrelaçadas umas nas outras” de suas narrativas, que por um lado guardam o passado, “para protegê-las, trazendo consigo empilhadas em um caixote”, mas por outro lado tentam representar o abismo insuperável entre presente e passado através justamente desta “condição de entrelaçamento” benjaminiana, através desta narrativa integrada, entrelaçada uma na outra. As preposições de Sebald revelam essa técnica: ele fala de “Lembranças atrás das quais e nas quais se dissimulavam coisas que remontavam a épocas mais antigas, umas sempre imbricadas nas outras.” (SEBALD, 2001, p. 196). Da mesma maneira funciona sua técnica de integração: uma história esconde uma outra, uma perspectiva narrativa contém uma outra. Assim diz Austerlitz, por exemplo, na estação Liverpool Street, que o decisivo reside “nos fiapos de memória que começaram a vagar na periferia da minha consciência” (SEBALD, 2001, p. 199), contando em seguida, sem motivo aparente, a história de seu comportamento em relação à sua ex-namorada Marie de Verneuil. “Na periferia da minha consciência” iguala-se aqui aos “Anéis de Saturno”, como imagem circular do processo de lembrança que ocorre também nas formas das narrativas.

Austerlitz aplica o conceito de “entrelaçamento” também no âmbito de suas lembranças de Praga. Após Vera ter mostrado a Austerlitz uma foto dele mostrando um jovem pajem numa fantasia “branca como neve” (a foto que adorna a capa do livro e que, de certa forma, deve ser considerada representativa *pars pro toto*), Austerlitz entra em uma espécie de pânico mnemônico:

Não me parece, disse Austerlitz, que compreendemos as leis que governam o retorno do passado, mas sinto cada vez mais como se o tempo não existisse em absoluto, somente diversos espaços que se imbricam segundo uma estereometria superior, entre os quais os vivos e os mortos podem ir de lá para cá como bem quiserem. (SEBALD, 2001, p. 182)

Essa “estereometria” corresponde à técnica integrativa de Sebald. São justamente os “espaços que se imbricam” das diversas camadas narrativas que fazem surgir a relação entre “vivos” e “mortos”.

No entanto, resta a dúvida se essas “relações de tempo e espaço” são mesmo possíveis,

se Sebald consegue evocar de fato uma espécie de “retorno do passado” mediante sua técnica narrativa cuidadosamente desenvolvida. A meu ver, é mais como se sua famosa “melancolia” se enraizasse no fato de que essas estruturas narrativas no fim apenas *encenam*, mas não conseguem substituir um passado perdido. Segundo Mona Korte, seu “Delírio de relação” promete algo que não pode cumprir, o que possivelmente também vale para a estratégia narrativa de “entrelaçamento”: “Ele nutre a crença de que a atenção infinita e o impulso de descobrir vizinhanças instantâneas de possíveis relações por meio das coisas substituem-lhe a lembrança ausente.”²⁹. À base dessa “lembrança ausente” estão, como é sabido, a Shoá e as teorias do trauma a ela relacionadas, às quais se dedicou uma parte considerável da pesquisa sobre Sebald. “With Georges Perec and others new fictional modes are created”, escreve Geoffrey Hartmann, conhecido teórico do trauma, “not so much to fill a void as to make it visible, to ‘present memory as empty’” (“Com Georges Perec e outros autores são criados novos modos ficcionais, nem tanto para preencher o vácuo, mas para tornar esse vácuo visível, para ‘apresentar a memória como vazia’”).³⁰

De qualquer modo, o fato de Austerlitz falar de uma “estereometria superior” mostra o objetivo das perspectivas narrativas de Sebald, mesmo que em sua maior parte permaneça inalcançável. Sebald tenta continuamente escapar das leis normais da gravidade, tenta superar sua perspectiva histórica melancólica. Isso se mostra sobretudo em sua “arte da levitação”³¹, em suas tentativas repetidas (condenadas por fim ao fracasso) de analisar a história a partir de uma perspectiva aérea – que pode levar, contudo às famosas “vertigens”. O que pode ser aqui de interesse em relação à sua técnica narrativa é sobretudo o fato de Austerlitz declarar-se explicitamente avesso às leis normais humanas nas duas passagens citadas. Em Praga ele diz não poder entender as leis “que governam o retorno do passado”; na estação Liverpool Street, ele descreve raios solares de “trajetória curiosa que violavam as leis da física”. Logo depois ele tenta colocar em palavras seus sentimentos ligados à percepção da sala de espera:

²⁹ Mona Korte: “Un petit sac”. W.G. Os personagens de Sebald entre coleção e destruição. In: Sebald. Lektüren. Hg. von Marcel Atze und Franz Loquai. Eggingen 2005. P. 176-194.

³⁰ Geoffrey Hartman: Intellektuelle Zeugenschaft und die Shoah. In: Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur nach der Shoah. Hg. von Ulrich Baer. Frankfurt am Main 2000. S. 38. Zitiert nach Korte: ‘Un petit sac’. P. 193.

³¹ Ver Ben Hutchinson: Die Leichtigkeit der Schwermut: W.G. Sebalds Kunst der Levitation. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 50 (2006). P. 457–477.

quanto mais eu fitava o alto, a cabeça dolorosamente curvada para trás, mais eu tinha a impressão de que o recinto no qual me achava se expandia, de que se prolongava ao infinito em um improvável escorço perspectivo e ao mesmo tempo se dobrava sobre si próprio como só seria possível em um universo tão fictício como aquele. (SEBALD, 2001, p. 136).

Não apenas a sintaxe “entrelaçada”, dobrada em si mesma, é típica, mas também a crítica implícita ao próprio progresso: quanto mais Austerlitz (ou Sebald) detém-se em sua pesquisa, menos claros tornam-se os resultados, quanto mais ele progride, mais ele emperra no passado. O “escorço perspectivo” é considerado aqui como técnica narrativa, definindo-se contra as leis da história natural, técnica da qual Sebald se utiliza continuamente valendo-se de suas perspectivas entrelaçadas umas nas outras. Assim, o narrador ou seu substituto Austerlitz tenta evadir-se da linearidade cronológica da história, na medida em que as camadas narrativas de sua prosa são continuamente reconduzidas “a si próprias”. Isso pode ser visto também em outras obras do autor: na estrutura de *Vertigem*, por exemplo, onde o narrador, em 1987, pisa nas próprias pegadas de 1980, na utilização do diário de Luisa Lanzberg como material de testemunho temporal em *Os emigrantes*, ou em *Os Anéis de Saturno*, que se estendem por longos trechos da história moderna. Dessa forma, Sebald desenvolve uma espécie de teoria da relatividade narrativa, onde ao narrá-lo, o narrador altera o passado, exatamente como o perturbado Austerlitz, que parece refutar não só as leis da física, mas também as leis do passado ao observá-lo. *Essere est percipere*, diz o ditado: observar ou narrar altera o passado, preserva a história natural na arte. Referente ao nível da técnica narrativa, essa relação entre narrador e narrativa remete à leitura que Sebald faz de Benjamin, a uma frase em “O narrador” que ele colocou em grandes parênteses pretos: “Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.”³².

4 O princípio da “montagem”

Uma outra frase, também sublinhada por Sebald, precede a frase acima citada em “O

³² Benjamin, W. O narrador, pg. 200.

narrador”: “A narrativa [...] é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação”³³. Esse entendimento da narrativa como “trabalho manual” pressupõe uma diferenciação entre “informação” (sublinhada duplamente por Sebald) e “narrativa”: o trabalho manual de uma narrativa, não importa quão ficcional ela seja, depende da informação nela contida.³⁴ O próprio Sebald, em uma entrevista, insiste em uma diferenciação análoga:

Onde você estabelece o limite entre o repórter investigativo e o escritor ficcionista?

Para escrever uma boa história, é preciso de material o mais preciso e autêntico possível. Eu vejo isso quase como o trabalho do alfaiate. O fictício é o corte do traje, mas não adianta de nada ter um bom corte se o tecido, o material, é esfarrapado. Só se pode trabalhar bem com um material assim que tenha ele próprio uma base de legitimação.

O *credo* estético de um escritor realista?

Eu sei que os realistas são vistos hoje com certa suspeita. Realismo exige trabalho manual. O trabalho manual pode existir sem arte, mas a arte não pode existir sem o trabalho manual.³⁵

Segundo Sebald, a arte pressupõe trabalho manual, e o trabalho manual, por sua vez, pressupõe o material certo. No trecho onde Benjamin cita Leskov, para quem “A literatura”, diz ele em uma carta, “não é para mim uma arte, mas um trabalho manual.”³⁶, Sebald escreve na margem do texto “paciência & falta de ar”. Por um lado, Sebald quer, portanto, esperar para poder juntar o máximo possível de material autêntico; por outro lado, ele precisa se forçar a segurar artificialmente a respiração, ele não *pode* esperar mais.

A tensão muito discutida na obra de Sebald entre fato e ficção resulta na diferença entre autenticidade do material e artificialidade do corte, o que por sua vez destaca a importância da relação entre o “o que” de seu material e o “como” de sua técnica narrativa. Sebald aborda novamente o tema em uma outra entrevista, só que, dessa vez, ele modifica a metáfora:

Acredito de fato que, na literatura do pós-guerra, a fase da literatura documental foi de grande importância. Não se deve apresentar necessariamente os documentos de

³³ Ibid.

³⁴ Ibid.

³⁵ Entrevista de Sigrid Löffler: “Wildes Denken”. Gespräch mit W.G. Sebald. In: W.G. Sebald. Hg. von Franz Loquai. Eggingen 1997. P. 135–138. Citação: p. 137.

³⁶ Benjamin, W. O narrador. P. 200.

forma crua, pode-se assimilá-los na narrativa. Uma grande parte dos livros de hoje sofre por se começar a trabalhar sem fundamentos reais, pelos autores se sentarem em seus quartos, diante de uma folha de papel em branco, e quererem trabalhar a partir da própria cabeça. Não se pode trabalhar apenas a partir da cabeça. Como um carpinteiro, é preciso de tábuas para fazer delas uma caixa.³⁷

O estilo de prosa de Sebald oscila, portanto, entre “metaforização” e “material”, entre técnica narrativa artificial ou artística e fundamentos reais. Como se deve, porém, intermediar entre esses dois pólos? Como o trabalho manual do artista deve fazer jus à autenticidade do material? Sebald salienta a necessidade de uma reconciliação entre estilização e realismo em seu exemplar do artigo de Adorno, mantido também em Marbach, “Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman”, em que sublinha a seguinte frase: “se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo³⁸. Estilização e realismo, portanto, não se excluem.

Com efeito, Sebald viu uma solução para esse problema no princípio da montagem. Suas marcações no pequeno artigo de Benjamin sobre o provavelmente mais famoso romance-“montagem” da literatura alemã, *Berlim Alexanderplatz*, de Döblin, são de interesse especial a esse respeito. Em sua argumentação, Benjamin faz uma distinção entre romance (ou *romance puro*, como ele escreve na esteira de Gide) e prosa, distinção que corresponde exatamente a de Sebald, pois este sempre insistiu que não escrevia “romances”, mas sim prosa. “Tenho horror a todas as formas baratas de ficcionalização”, disse a Sigrid Löffler: “Meu meio é a prosa, não o romance”.³⁹ Para fundamentar a diferenciação entre prosa e romance na crítica de *Berlim Alexanderplatz*, Benjamin baseia-se em uma curta análise do estilo de Döblin. “O princípio estilístico deste livro é a montagem”, ele afirma:

A montagem faz explodir o “romance”, estrutural e estilisticamente, e abre novas possibilidades, de caráter épico, principalmente na forma. O material da montagem está longe de ser arbitrário. A verdadeira montagem se baseia no documento.⁴⁰

³⁷ Volker Hage im Gespräch mit W.G. Sebald. In: Akzente 50:1 (2003). P. 35–50. Citação: p. 39.

³⁸ ADORNO, Theodor W. (2003). “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34., p. 57.

³⁹ Entrevista com Sigrid Löffler: “Wildes Denken”. P. 137.

⁴⁰ A crise do romance sobre Alexanderplatz, de Döblin in: Walter Benjamin. *Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. 5 ed. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 56.

Em vista de suas próprias declarações teóricas não é de se admirar que Sebald tenha colocado essas palavras entre parênteses (sublinhando inclusive a palavra “montagem”). A montagem autêntica baseia-se no documento, assim como o trabalho manual do carpinteiro baseia-se nas tábuas, para retomar a comparação do próprio Sebald. Se se pode comparar o “documento” de Benjamin com o “material” ou “madeira” de Sebald, então o princípio da montagem seria comparável ao “corte do traje” de Sebald ou ao trabalho do carpinteiro, ao *woodwork*. Sebald segue um princípio estilístico análogo ao de Döblin (na leitura de Benjamin), não só na sua aplicação minuciosamente estudada de fotografias, de documentos e de acontecimentos históricos reais, mas também em suas estruturas narrativas, nas diversas perspectivas, que são “montadas” em seus textos. O “o quê” e o “como” da prosa de Sebald são sempre dependentes um do outro.

Sabemos que a estrutura da montagem pressupõe uma outra técnica, como Sebald explica na entrevista de Sigrid Löffler:

Eu trabalho de acordo com o sistema de bricolagem – no sentido de Lévi-Strauss. Esta é uma forma de trabalho selvagem, de pensamento pré-racional: os elementos achados, acumulados aleatoriamente, são revirados até que se acomodem e se harmonizem de alguma forma.⁴¹

O próprio Sebald parece não ter tanta clareza do processo, como revela sua retórica em certa medida vaga: o que significa nesse contexto, por exemplo, a expressão “de alguma forma”? Nessa descrição, contudo, a sequência do processo criativo é clara: primeiramente vem a bricolagem, depois a montagem, primeiramente “se revira”, depois “se acomoda”. As marcações de Sebald no seu exemplar de “O pensamento selvagem” de Lévi-Strauss fornecem ricas informações sobre seu entendimento do conceito de bricolagem, que em alemão é traduzido como *Bastlerei*. O verbo francês *bricoler* enfatiza sempre “um movimento não determinado previamente”: “o da bola que resvala, do cão que faz um desvio, de um cavalo que sai do caminho para contornar um obstáculo.”⁴² Muita atenção crítica já foi dada ao conceito de bricolagem na obra de Sebald – e ao termo análogo “coleccionar” –, contudo as implicações em sua técnica narrativa mal foram consideradas. O movimento do cão (ou do

⁴¹ Entrevista com Sigrid Löffler: “Wildes Denken”. P. 137.

⁴² Claude Lévi-Strauss: O pensamento selvagem. Tradução de Tânia Pellegrini, Papirus, 1989.

cavalo) que pula para trás e refaz o movimento seguindo suas próprias pegadas corresponde exatamente à estrutura das narrativas entrelaçadas de Sebald: em *Vertigem*, o narrador pisa em suas próprias pegadas; em *Os emigrantes* ele faz vários desvios no tempo e no espaço para encontrar pistas das histórias do protagonista; em *Os anéis de Saturno*, ele sai repetidamente do caminho reto; e em *Austerlitz* o herói precisa pular muitas vezes para trás (ou fazer desvios, ou sair do caminho reto) para poder reconstruir seu próprio passado. O conceito de bricolagem se efetiva assim na obra de Sebald não só tematicamente, com o “acomodar-se” de diversos acontecimentos históricos e “elementos encontrados”, mas também em um nível formal, como uma encenação narrativa de acasos e de diversas camadas do passado. A descrição marcada por Sebald do conceito no livro de Lévi-Strauss pode ser lida, portanto, como análise da própria técnica narrativa:

O próprio do pensamento selvagem é ser intemporal, ele quer apreender o mundo, como totalização sincrônica e diacrônica ao mesmo tempo, e o conhecimento que dele toma se assemelha ao que oferecem num quarto espelhos fixos em paredes opostas e que se refletem um ao outro.⁴³

Nesse sentido, pode-se definir a técnica narrativa de Sebald como “estruturalista”. Pois Sebald tenta fazer as camadas das histórias “refletirem-se reciprocamente”. Ele tenta tanto manter o atemporal *Tohuwabohu* da história (basta pensar nas inúmeras “relações de tempo e espaço” em *Os Anéis de Saturno*), como, através de sua técnica de inserção e de sua perspectiva narrativa contínua, fazer surgir uma certa ordem – ou pelo menos simular uma correlação, que só pode existir artificialmente, na cabeça do autor. Pois a técnica da bricolagem baseia-se em princípio no acaso: o narrador não se submete a uma lógica consequente, ele é livre para entregar-se “atemporalmente” aos acasos da história, porque ele sabe que poderá posteriormente recortar e ordenar suas experiências. “A existência do colecionador é uma tensão dialética entre dois pólos da ordem e da desordem”, para citar novamente Benjamin.⁴⁴ Paradoxalmente, surge do acaso uma “espécie de metafísica da história” (SEBALD, 2001, p. 17), conforme as anotações de Sebald no livro de Lévi-Strauss.

⁴³ Claude Lévi-Strauss: O pensamento selvagem. Tradução de Tânia Pellegrini, Papyrus, 1989, p. 291.

⁴⁴ Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1972–1989. Bd. IV. p. 389.

Em *O pensamento selvagem*, ele sublinha as palavras “acaso objetivo” (como descrição surrealista da *bricolagem*) e escreve na margem do texto: “Humor. Surpresa. Cômico/Trágico. Questionamentos. Nova metafísica.”⁴⁵. O *bricolador* ou *bricoleur* coleciona segundo Sebald resíduos e fragmentos da história para poder juntá-los novamente.

A questão do acaso e da coincidência na obra de Sebald é realmente complicada. Por um lado, o narrador se entrega ao acaso, na medida em que viaja e “colecciona” diferentes experiências, completamente desconexas; por outro lado, porém, o autor mantém sempre o controle; como senhor de sua obra ele tem (pelo menos quando escreve suas experiências) todos os fios na mão. Ele pode estar aberto ao acaso, mas somente depois que decidir se deslocar em um certo momento para um certo lugar. “Sem jamais completar seu projeto, o *bricoleur* sempre coloca nele alguma coisa de si”⁴⁶, Sebald destaca em outra parte no livro de Lévi-Strauss – pois pelo menos a composição subsequente dos elementos encontrados aleatoriamente depende do *bricoleur*/autor.

Nesse ponto, porém, a técnica narrativa de Sebald distingue-se do sistema de *bricolagem* de Lévi-Strauss. No fim das contas, ela permite apenas certo Quantum ao acaso, enquanto Sebald como eu-narrador de um texto literário (e não de uma Reportagem científica, como no caso de Lévi-Strauss) sempre remete tudo a si mesmo. O conceito de “coleccionar” baseia-se em um equilíbrio peculiar entre acaso e arbitrariedade. Por um lado, ele forma, como se lê em um dos comentários de Sebald no livro de Lévi-Strauss, o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores”⁴⁷, por outro lado, porém, pressupõe que o colecionador suprima *esses* e não outros “vestígios”, que ele faça *a priori* uma escolha. O *bricoleur* se volta “para uma coleção de resíduos de obras humanas”, como Sebald ainda destaca em Lévi-Strauss; ao construir uma coleção, porém, ele exclui necessariamente outros resíduos. O próprio Lévi-Strauss insiste no fato que “os elementos que o *bricoleur* coleciona e utiliza são limitados de antemão”⁴⁸. Consequentemente, não se pode falar de “acaso” *stricto sensu* na prosa de Sebald, mas sim somente de acaso *encenado*, pois sempre fica a marca do colecionador na coleção, como a marca da mão do

⁴⁵ Claude Lévi-Strauss. *O pensamento selvagem*. Tradução de Tânia Pellegrini, Papyrus, 1989.

⁴⁶ *Ibid.* p. 37.

⁴⁷ *Ibid.* p. 33.

⁴⁸ *Ibid.* p. 34.

oleiro no vaso, para retornar a Benjamin.

Nesse sentido, Anne Fuchs fala do “princípio da loja de bugiganga” de Sebald, que ela analisa especialmente na cena *Antikos Bazar* em Terezín. Ela cita o comentário do próprio Sebald sobre a poética de Ernst Herbeck:⁴⁹

Os arranjos nas estruturas das palavras e frases, resultantes da mão do bricoleur, são o meio da descrição lírica do mundo, cuja arte consiste menos em decifrar do que na cifragem da realidade, inclusive da realidade linguística. (SEBALD, 1985, p. 139)

Sebald destaca o papel do bricoleur como autor, ou seja, o papel do artista individual, que não se subordina passivamente ao acaso e à realidade (“em decifrar”), que antes ordena e forma (a cifragem) ativamente os acontecimentos aleatórios de seu mundo. Na entrevista a Sigrid Löffler citada acima, ele define seu processo de bricolagem com palavras similares; mas aí a palavra principal não é “cifragem”, mas “metaforização”.

O que a monografia historiográfica não é capaz de fazer é produzir uma metáfora ou alegoria do curso coletivo da história. É só na metaforização que a história se torna empaticamente acessível para nós.⁵⁰

Essa interpretação coloca necessariamente um certo valor no “metaforizador”, no próprio “bricoleur/autor”: são as suas estruturas narrativas “combinadas” que funcionam como aquela “metáfora ou alegoria de um curso coletivo da história”, ainda conforme a tese do meu artigo.

Por isso, o conceito sebaldiano de história natural deve ser analisado não só filosófica mas também historicamente. Ele resulta da contradição entre o suposto realismo da montagem, por um lado, e a estilização de sua técnica de “entrelaçamento” por outro lado. “Natureza” e “histórias” são por assim dizer reconciliadas. Sebald é de fato tanto “marinheiro” como “camponês”: ele coleciona experiências de muito longe para inseri-las novamente através de sua arte narrativa na história natural. Suas marcações nos artigos de

⁴⁹ Anne Fuchs: Die Schmerzenspuren der Geschichte. Zur Poetik der Erinnerung in W.G. Sebalds Prosa. Köln 2004. P. 61. Fuchs zitiert aus W.G. Sebald: Eine kleine Traverse. Das poetische Werk Ernst Herbecks (BU, 131–148).

⁵⁰ Entrevista com Sigrid Löffler: “Wildes Denken”. P. 137.

Benjamin sobre Leskov e Döblin elucidam seu entendimento não apenas da montagem, mas também da “história natural”, encenada nas “inserções” de sua técnica narrativa. O que Adorno escreveu sobre a música de Schubert vale também para a prosa de Sebald: “A sua circularidade reside na interação atemporal entre nascimento e morte, seguindo a vontade cega da natureza”. Por isso não é de se admirar que Sebald tenha sublinhado também essa frase de Adorno. Pois, prossegue Adorno, [os temas de Schubert] “não conhecem história, mas evasão perspectivística”.⁵¹

Essa “evasão perspectivística” lembra afinal a famosa análise que Benjamin faz do “alegórico” em seu *Origem do drama barroco alemão*. “For Benjamin”, escreve Eric Santner, “natural history ultimately names the ceaseless repetition of [...] cycles of emergence and decay of human orders of meaning”⁵² (“Para Benjamin, escreve Eric Santner, a história natural designa definitivamente a repetição sem fim de [...] ciclos de ascensão e decadência de ordenações humanas de significados.”). A técnica narrativa cíclica de Sebald procede de forma bastante análoga, a saber: como expressão alegórica desses “ciclos de ascensão e decadência”. “Alegoria [...] não é técnica lúdica de imagens, mas sim expressão”, escreve Benjamin⁵³; “com uma interseção especial de natureza e história a expressão alegórica entra no mundo.”⁵⁴. Em sua “interseção de natureza e história” evidenciam-se assim os princípios narrativos de Sebald aqui esboçados, tanto como técnica, quanto como tema alegórico.

Referências das obras de W. G. Sebald citadas no texto:

SEBALD, W. G. *Austerlitz*. München: Hanser, 2001.

_____. *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*. Frankfurt am Main: Fischer, 1995.

_____. *Die Ausgewanderten*. Frankfurt am Main: Eichborn, 1992.

_____. *Schwindel. Gefühle*. Frankfurt am Main: Fischer, 1990.

_____. *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*. Salzburg; Vienna: Residenz-Verlag, 1985.

⁵¹ Theodor W. Adorno: Schubert. In: Moments musicaux. Frankfurt am Main 1964. p. 26–27.

⁵² Santner: On Creaturely Life. p. 17.

⁵³ Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. Frankfurt am Main 1963. p. 178.

⁵⁴ Ibid, p. 184

