

UMA OFICINA POÉTICA DE LEMBRANÇAS

A POETICAL WORKSHOP OF MEMORIES

Douglas Valeriano Pompeu*
Universidade Livre de Berlim

RESUMO

No ano de 2001, foi publicado o último livro do já então célebre escritor alemão W. G. Sebald, *Austerlitz*. Marcado pela digressão, pelo tom melancólico, pelo emprego de remissões factuais e pelo uso de fotografias, o livro se caracteriza como um gênero híbrido entre o factual e o ficcional. Neste artigo, procuro apresentar e discutir o processo criativo a partir do contato com o espólio do autor, no tocante ao uso de fotografias em sua narrativa. Diante das particularidades desse espólio, parto do princípio de que o espólio é uma extensão da obra do autor e que nela se encontra em constante discussão uma prática e conceito de arquivo que atravessa e se reflete em todo o procedimento criativo de Sebald. Durante a análise do material referente a *Austerlitz*, ao acentuar o papel da semelhança e da analogia em sua prática enquanto colecionador de imagens, a proposta é apontar o interesse do autor pelo problema do olhar, da percepção visual e da representação que, por fim, aproxima seu procedimento poético ao da bricolagem praticada por artistas conhecidos como *outsiders*.

PALAVRAS-CHAVE

Literatura, fotografia, bricolagem, W. G. Sebald

Making all sorts of things, like webs
across the legs of a chair. And then you
sit there, like the spider.¹

W. G. Sebald

A OFICINA

Entre os célebres espólios preservados no subsolo do Arquivo de Literatura Alemã (DLA) nas alturas da Schillerhöhe em Marbach am Neckar, encontra-se o do escritor W. G. Sebald. Após sua morte em dezembro de 2001, as 68 caixas que formam a totalidade

* glaspom@me.com

¹ W. G. Sebald em entrevista a Arthur Lubow em agosto de 2001. "Making all sorts of things, like webs across the legs of a chair. And then you sit there, like the spider." Tradução do autor.

do espólio do autor cruzaram o rio Neckar em 2004 e encontram-se hoje totalmente acessíveis aos pesquisadores. Às caixas, onde estão os manuscritos de suas quatro narrativas, anotações, sua coleção de fotografias, fichas de pesquisa e documentos pessoais – como documento de identidade, carteira de motorista, agendas e passaportes –, somam-se os objetos, preservados na seção de coleções do arquivo, como um pedaço de madeira pintada, seixos do leito de um rio, uma borboleta seca, seus óculos, sua máquina fotográfica e a mochila que o acompanhava em suas caminhadas. Além disso, 1.255 títulos, mais ou menos anotados e com frases destacadas, pertencentes à biblioteca do autor e que compõem a sua marginália, assim como jornais onde Sebald publicou relatos de viagem e poesias ainda não reunidas em livro encontram-se acessíveis no espólio.

Diante de todo esse material, pode-se dizer, no entanto, que uma das particularidades desse espólio é que ele não conhece qualquer privacidade referente à vida do autor. Pois todos os documentos ali encontrados, sejam pessoais ou não, estão sempre envolvidos pela sua obra literária. Segundo Ulrich von Bülow, diretor da seção de manuscritos do arquivo, uma das razões para isso é que já em vida Sebald via seus manuscritos e rascunhos como futuro espólio, por isso separou e organizou o que deveria ser entregue à posteridade e destruiu o que achava desnecessário ou o que, talvez, não considerava valioso. A maioria das caixas foi arquivada pelo próprio autor, deixando pouco ou quase nenhum trabalho aos arquivistas. Segundo Bülow, por atuar no campo literário como crítico e professor, Sebald tinha bom conhecimento sobre como biógrafos e intérpretes tratam espólios literários. Nesse sentido, pergunta Bülow, teria ele eliminado tudo de privado e íntimo para impedir que alguém aplicasse este método à sua obra? Ou então, acrescento, teria ele manipulado o espólio de tal maneira a fim de colocar em xeque ou ao menos em discussão pesquisas engajadas com a gênese da criação literária?

Como já se divulgou, não há nada nos manuscritos, materiais, agendas, na biblioteca e nos objetos de Sebald que deixe de significar a sua obra, mas esse material parece evitar tanto a hesitação e a rasura que, em um primeiro momento, é possível imaginar um esforço do próprio autor em apagar rastros de seu processo criativo. Se, por um lado, quem procura pela pessoa do escritor nesse espólio acaba desapontado, como afirma Heike Gfrereis, curadora da exposição *Wandernde Schatten* no Museu de Literatura Moderna (LiMo), por outro lado, diante do espólio depara-se com um processo interminável de escritura e leitura digno de admiração. Trata-se do registro de uma permanente discussão com a literatura, com a escrita e com a representação. Um outro tipo de vida não se encontra ali.

A vida dos personagens que atravessam suas narrativas, por exemplo, corresponde a um amontoado de fragmentos factuais e citações. Esses personagens parecem funcionar como um ponto de concentração para todo esse material, reaproveitando-o e reescrevendo-o continuamente de uma nova maneira que distingue esse espólio de um arquivo que, em tese, exibiria os processos exaustivos de composição da obra através de rascunhos, versões, pilhas de anotações e da qual pouco poderíamos separar suas criaturas. Para cada nome, lugar e datas presentes na obra há documentos, imagens, catálogos, recortes de jornal, cartas, agendas alheias e cópias de textos, testemunhando a existência e dando pistas dos caminhos textuais de um autor que, diante desse material, cada vez mais se aproxima da imagem de um leitor compulsivo (característica fundamental em

seus personagens). O mesmo se dá com as fotografias reproduzidas nas páginas dos livros. É possível remontar a procedência de quase cada uma delas. Não por acaso, esse rastro é o que há de mais pessoal na obra e no espólio de Sebald: ele recorta o material utilizado, faz traços e quadriculados sobre as fotos, desmembra-as em tiras e as reproduz junto com seu entorno, as recorta muito ou quase nada, as amplia ou as desfoca ou as pendura no seu escritório de trabalho – como mostram as bordas perfuradas de algumas imagens. Em entrevista, o próprio autor relata como funciona parte do seu persistente trabalho com imagens realizado com o historiador da arte Michael Brandon-Jones: “Ocorre que fazemos cópias em preto e branco de filmes fotográficos coloridos, que eu faço fotos de fotocópias, que fotocopio as imagens e então as fotografo mais uma vez e assim de cá pra lá até que algo original surja daí.”² Pode-se dizer que, ao contrário do protagonista Austerlitz, que cresceu em uma casa sem imagens como a do pregador calvinista que o adotou, Sebald trabalhava, assim como dizem ter feito Walter Benjamin, cercado por imagens e evidências materiais. Porém esse procedimento parece ir na contramão do condicionamento que Benjamin estabelece entre a aura e a obra de arte, já que a técnica da reprodução da reprodução, da cópia da cópia, que causaria para Benjamin uma aproximação dos objetos e um atrofiamiento cada vez maior da aura, do aqui e agora que constitui a autenticidade, diante do procedimento de Sebald, confere novamente a essas imagens um distanciamento, um teor aurático e uma originalidade, que a princípio elas já teriam perdido.

Em resumo, seguir o rastro de leituras de Sebald pode gerar uma expectativa exagerada no leitor, fazendo com que aquele que entre em contato com o espólio se decepcione com a demasiada organização do material, com edições inteiras sem anotações ou então ache a biblioteca do autor por demais reduzida. Em certa medida, o que faz o espólio é evidenciar esses caminhos, pois em nenhum momento o autor parece querer esconder os seus diálogos e intertextos e tem-se a sensação de que as frases sublinhadas nos livros de sua biblioteca, até mesmo notas e trechos de suas cartas levam sempre o pesquisador a retornar aos livros publicados. Tudo parece já ter sido lido em algum outro lugar. E o universo literário por trás dos livros de Sebald é imenso, indo, claro, além do espólio preservado no arquivo em Marbach.

De fato, é preciso dizer que o espólio não nos aproxima de nenhuma resposta que a obra já não tenha sugerido. Como em parte observou Gfrereis, ele não nos assegura sobre a sua qualidade literária, não revela as intenções do autor ao dar forma a um texto tão intertextual e labiríntico, como é o caso de *Austerlitz*. Se, por um lado, ele lega ao leitor a possibilidade de dar continuidade às narrativas derivadas de todo este material, por outro, ele intensifica o labirinto de citações e associações, aproximando-se de uma obra em curso.

Ciente disso, o contato com o arquivo em Marbach foi dirigido por uma pergunta que tem como foco de investigação o procedimento estético de Sebald, no tocante à

² SCHOLZ. *Photographie und Erinnerung: W. G. Sebald im Porträt*. p. 5. No original: “Es kommt vor, dass wir Schwarzweiß-Abzüge von Farbfilmen machen, dass ich Bilder von Photokopien mache, dass ich die Bilder photokopiere, dann noch mal abphotographiere und so hin und her, bis da irgendetwas Eigenartiges draus entsteht”. Tradução do autor.

escolha, organização, ancoragem e ficcionalização das imagens em *Austerlitz*, sem deixar de lado a reflexão sobre a prática e o conceito de arquivo levantados tanto pelo texto como pelo espólio. Pode-se dizer que tal reflexão só é possível através de uma tensão entre duas maneiras de conceber a prática em arquivo que são discutidas em sua ficção. Essas duas concepções, que se entrelaçam tanto temática quanto estruturalmente em *Austerlitz*, envolvem dois métodos distintos de pesquisa. Se, por um lado, é possível identificar na investigação mirabolante, no seu desejo de sistematização totalizante, e nas perambulações do protagonista uma imagem de arquivo, segundo a qual este deveria funcionar como uma instituição responsável por canonizar, cristalizar e classificar um saber necessário ao Estado e que coloca este saber em forma de coleção de eventos passados e neutros à disposição de gerações futuras,³ aproximando-se de uma concepção positivista de arquivo, como se ele próprio fosse por natureza singular, global e completo; por outro, a falha desta empresa e a forma que o próprio autor dá à tessitura da narrativa revela uma outra concepção, caracterizada pelo ato de colecionar fragmentos do passado e de mergulhar cada inscrição ou evidência no reino das sombras, da dúvida e da ficção.

Como afirma o crítico J. J. Long, de toda a obra de Sebald, *Austerlitz* compreende e tematiza a pesquisa arquivística mais extensa de Sebald.⁴ Na verdade, a pesquisa de

³ DIRKS. The imperial archive: colonial knowledge and colonial rules. p. 107-124.

⁴ O tema do arquivo está no núcleo do projeto narrativo do autor. Além da pesquisa obsessiva do protagonista e das perambulações do narrador por museus e galerias, livrarias, arquivos e zoológicos, fascinado em certa medida por quadros de horários, inventários, livros de registro, álbuns, diários de bordo, atlas, jornais, cartas e fotografias, é possível imaginar, e em parte o espólio comprova, o contato constante do autor com tais instituições e documentos que iriam mais tarde dar forma e tematizar essa narrativa. A ficção em si já dá mostras tanto do interesse de Sebald pela consciência e pelo costume do homem moderno na criação, prática e manutenção de arquivos, quanto da intensidade com que ele as persegue no desenrolar da história da vida de seu personagem. Como procurei esclarecer em minha dissertação de mestrado,⁴ a maior parte da narrativa é constituída por um inventário enciclopédico sobre o recente passado europeu, enviesado pela história da arquitetura e pela história pessoal de um personagem em busca de suas origens. Essa busca problematiza uma forma de representação para as evidências encontradas em seu percurso, que põe em discussão a historiografia e a produção do saber. Nesse caso, tanto a pesquisa de Austerlitz como a procura pelo seu passado estão diretamente relacionadas com a prática em arquivo. Como diz Long, o momento fundante da história da vida de Austerlitz não se dá no instante de seu nascimento ou no instante de separação dos pais verdadeiros, mas sim em atos de destruição de arquivos perpetrados pelo ataque aéreo alemão durante a guerra e por Emyr Elias, pai adotivo do protagonista, responsável por dar fim aos documentos que atestariam as origens do personagem. No entanto, não se deve esquecer que a frustração diante da falta de evidências externas que, em tese, poderiam atestar o passado do personagem, procede também de um vazio nas lembranças de Austerlitz. A tentativa de sistematizar toda a história da arquitetura da era capitalista é uma das maneiras de tentar preencher ou compensar esta lacuna interior, mas que também resulta em fragmentos, anotações inacabadas e pilhas de inscrições que esperam por um fio condutor que possa transformá-las em narrativa. Após o seu colapso nervoso na Liverpool Street Station, Austerlitz confessa que até o momento não teve uma vida interna. Ele mesmo tem a sensação de que não é feito de nada mais do que conhecimento externo, alheio e técnico, acumulado ao longo de uma pesquisa obsessiva que resultará em um arquivo de inúmeras caixas e pastas, como mostra a foto de seu escritório reproduzida no livro. Vale lembrar que além de a perda de identidade do protagonista poder ser compreendida como uma limitação, falha ou uma lacuna de arquivo, também é possível ler *Austerlitz* como um arquivo da subjetividade do personagem Jacques Austerlitz. Já que muitos detalhes, eventos e motivos da narrativa não são nem governados pelo desenvolvimento da trama, nem podem ser reduzidos a símbolos da psique do personagem. Como as

Austerlitz resulta, mesmo que fragmentária e incompleta, em um arquivo que, assim como as caixas cinzas organizadas e etiquetadas por Sebald, é capaz de produzir narrativas de acordo com a prática ou o procedimento empregado na leitura e interpretação de suas inscrições. Mas quais as semelhanças entre esse arquivo gerado pela pesquisa de Austerlitz, o qual vemos através da fotografia e sobre o qual pouco sabemos a não ser o que está sintomaticamente representado nos relatos do protagonista, e o arquivo organizado por Sebald?

Um dos fatores responsáveis por esse intrincamento talvez esteja relacionado com o fato de que Sebald, como mostra seu espólio, seja, além de tudo, um colecionador de semelhanças. De certa maneira, o procedimento do personagem Austerlitz, ao lidar com uma pesquisa que, tendo superado seus propósitos originais enquanto projeto de doutorado, resulta em uma infinidade de trabalhos preliminares a um estudo sobre a familiaridade entre construções como tribunais, penitenciárias, fortalezas, estações de trem, prédios da Bolsa, casas de ópera e hospícios.⁵ Do mesmo modo, o procedimento de Sebald ao colecionar imagens parece estar baseado em familiaridades, ou melhor, em analogias. Muitas imagens poderiam ser agrupadas ou separadas, por exemplo, por tema ou procedência análogas. Como diz Gfrereis, Sebald parece procurar uma memória exatamente na escolha de temas específicos desses *souvenirs* – árvores, borboletas, horizontes, montanhas, luzes, bilhetes ou anotações perdidas, tíquetes de trem, botões de flores e folhas, olhos, ruínas, naufrágios, fotos de família, retratos, grupos de pessoas etc. Mas essa escolha não se limita a escavar uma memória, é daí também que surgem seus personagens e o terreno sobre o qual ele pensa sua ficção. Pois, se por um lado, essas imagens são o que torna este mundo confiável, elas envolvem o leitor em uma história imagética e fazem com que a moldura estética que as cerca separe claramente este mundo pictórico da realidade.

RASTROS DE UM CERZIDO INVISÍVEL

Em quatro caixas, divididos em 17 pastas estão os manuscritos de *Austerlitz* e o material relacionado com a criação do livro. Em relação às caixas de *Austerlitz*, as três primeiras pastas incluem o que seriam os autógrafos. Precedidos por uma página escrita à mão, por meio da qual é possível ler o eixo cronológico das ações desenroladas na ficção, a primeira impressão é de que os autógrafos, escritos somente em um dos versos de folhas de fichário, tratam de uma versão passada a limpo, pois há poucas alterações no texto e é possível lê-lo, guardadas as pequenas correções, como ele foi finalmente publicado, inclusive com as marcações onde cada foto deve ser reproduzida. Um sinal

imagens que sugerem as origens judaicas do personagem: o cemitério judeu atrás de seu apartamento em Londres, o qual ele descobre somente dias antes de partir da cidade (p. 415), seu entusiasmo desde criança com imagens da Bíblia que o identificam com a história judaica como a passagem sobre Levi que o inquieta (p. 85), a imagem do acampamento judeu da Bíblia infantil (p. 86-87), o cartão postal das pirâmides de Giza (p. 174), entre outras imagens criadas no relato do personagem, somente para dar alguns exemplos.

⁵SEBALD. *Austerlitz*, p. 52.

de interrogação parece assinalar a dúvida ou hesitação do autor em relação à inserção da foto na página. Algumas marcações são acompanhadas por uma espécie de palavra-chave para identificar a imagem, alguma referência local ou textual, por exemplo, “Saarlouis”, “Cancer”, “Breendonk Kasematte”, “Frongastell und Pysau”, “Benjamin” e “idéal”.⁶

No caso das fotografias, elas estão numeradas de acordo com a ordem em que aparecem na narrativa e acompanhadas pelo número da página onde devem aparecer. As fotos de *Austerlitz* estão organizadas em três pastas. Também precede a essas pastas uma lista com a sequência e ordenação das imagens, com o número de todas as fotos, nomes e páginas onde devem ser reproduzidas. Nessa lista, há instruções ora em inglês, ora em alemão, especificando detalhes sobre a diagramação das fotografias. Esses detalhes dão mostras de como o autor teve cuidado com o acabamento do livro. Como comentou Michael Krüger, editor de Sebald pela editora Carl Hansen na Alemanha, Sebald tinha uma noção precisa de tamanhos e tipos de fonte e caligrafia. O corpo do texto não deveria ser demasiado largo, em caso algum a página deveria ter mais de 27 linhas e as entrelinhas deveriam ser visíveis a todo custo, formando um claro contraste às frases meândricas e cadenciadas. Há ali também algumas fotos não publicadas e, por exemplo, recortes de catálogos ou de jornais, negativos e revelações de fotos tiradas pelo próprio autor. O que foi comentado sobre todo o espólio do autor, vale também para estas primeiras pastas onde se encontram os autógrafos e as fotografias reproduzidas em *Austerlitz*. Sebald não deixou quase nenhuma marca de hesitação na seleção das imagens que estão reproduzidas no livro. Elas estão ali, selecionadas e ordenadas. Há pouquíssimas sobras, correções nesse sentido.

No entanto, se por um lado Sebald legou às caixas referentes a *Austerlitz* poucos rascunhos, esboços, fichas com anotações ou páginas rasuradas e desordenadas, aparentemente fez questão de que algumas listas e esquemas acompanhassem seu espólio. Um bom exemplo é a folha que abre a primeira pasta dos autógrafos, um eixo temporal reproduzindo o esquema do desenrolar das ações da narrativa que pode dar uma noção ou até mesmo recuperar algo, não só da elaboração estrutural da narrativa, como do procedimento narrativo do autor.⁷

Também entre as listas encontram-se esquemas mais específicos, como listagem de nomes e frases em tcheco que o autor coloca na boca dos personagens, uma lista bibliográfica sobre a história da cidade de Dux ou Duchov, listagem de peças encenadas no Teatro Nacional de Praga entre 1937 e 1938 ou listas de instituições e locais visitados pelo protagonista na capital tcheca – similares e sistemáticas como a lista de tipos de trabalhos e ocupações em Theresienstadt tirada do livro de H. G. Adler e reproduzida na página⁸ – três páginas de negativos impressos, contendo boa parte das fotografias

⁶ Sendo esta última referente a uma das fotos de Theresienstadt, na qual um letreiro sobre uma porta que talvez seja uma loja exibe a palavra “IDEA’L”. SEBALD. *Austerlitz*, p. 275.

⁷ Ao contrário da narrativa, a lista de ações é cronológica e informa subsequentemente o local e a data de momentos na história da vida de Austerlitz, dando a impressão de que talvez tenha servido de roteiro para a ficção. Uma análise minuciosa dessa lista e de seus desdobramentos foi feita em minha dissertação de mestrado. Ver POMPEU. *As sombras do real em Austerlitz*.

⁸ SEBALD. *Austerlitz*, p. 340.

reproduzidas no livro, ou ainda a listagem de fotografias que entrecortam a narrativa e que foi supostamente endereçada ao editor. Tal lista, que antecipa a coleção de fotografias reproduzidas em *Austerlitz*, determina uma ordenação, paginação e uma exclusão, dando instruções sobre como deve ser reproduzida e, muitas vezes, assinalando a fonte e a procedência da imagem. Como, por exemplo, no caso das quatro fotos que cortam a narrativa justamente quando Austerlitz nos apresenta seu interesse inicial pela fotografia em Stower Grange, revelando que tirou centenas de fotos, na sua maioria em formato quadrado:⁹ elas estão numeradas como fotos 22, 23, 24 e 25, de acordo com a ordem em que aparecem no livro, e etiquetadas com “Kertesz: Hungarian Memoirs”, título de um livro de fotografias de André Kertesz, publicado em 1982. Kertesz é um dos fotógrafos mais influentes da modernidade e ficou conhecido por suas fotografias cheias de lirismo que tematizam a vida cotidiana e que, junto com o trabalho de Henri Cartier-Bresson, ampliaram os horizontes da fotografia jornalística e documental. As quatro fotografias em *Austerlitz* são mostras do interesse de Kertesz pela pesquisa espacial, pela ação, por distorções e por composições cubistas e do interesse de Sebald, tanto pela obra do autor, como pelo diálogo com ela.¹⁰ Outro exemplo é a foto da coleção de borboletas em um dos gabinetes nos aposentos do Andromeda Lodge¹¹ que, de número 26, apresenta na lista a seguinte descrição: “Din-Magazine on Nabokov”.¹²

De resto, a lista referente às fotografias reproduzidas em *Austerlitz* revela outras fontes como a foto da página 19, o incêndio na estação ferroviária em Lucerna, retirada da página 25 de um catálogo em holandês da estação central da Antuérpia, *Het Centraal Station van Antwerpen een levend monument*, edição de 1986, de onde saiu também todo o trecho sobre a história da construção da estação. Ou ainda a imagem da planta do forte de Saarlouis na página 26, retirada da página 690 de uma enciclopédia britânica; as imagens 16, cúpula de vidro no Great Eastern Hotel (p. 66), 17, imagem da arca de Noé com três andares flutuante sobre o arco-íris (p. 67), 38, 39 e 40, respectivamente a fotografia do subsolo da estação (p. 189), os esqueletos encontrados na Broad Street Station (p. 193), a imagem da planta das linhas férreas que lembram músculos e tendões de um atlas anatômico (p. 195), todas retiradas do catálogo *Broadgate and Liverpool Street Station*, edição de 1991. E, por fim, através dessa lista, atesta-se que a fotografia da sala de registros no arquivo de Terezín (p. 402-403), encontrada por Austerlitz em

⁹ SEBALD. *Austerlitz*, p. 116.

¹⁰ Em entrevista a Christian Scholz, Sebald comenta uma das fotos de Kertesz na tentativa de esclarecer o uso de fotografias em sua obra. John Sears comenta também como essas quatro fotografias servem como modelos formais às imagens que atravessam *Austerlitz*. Essa discussão foi desenvolvida no primeiro capítulo de minha dissertação de mestrado. Ver POMPEU. *As sombras do real em Austerlitz*.

¹¹ SEBALD. *Austerlitz*, p. 126.

¹² Vale lembrar que, em *Austerlitz*, a imagem da borboleta pode ser lida como uma metáfora da imagem por si mesma. Ela não apenas sugere a imagem do caçador de borboletas assumido pela figura de Nabokov, o intertexto e o diálogo provocado por Sebald, como também atua como uma metáfora da imagem impossível de se capturar, o exemplo ideal da imagem em movimento que tenta ser paralisada na vitrine do colecionador. O interesse por borboletas também se estende ao espólio de Sebald: além de uma borboleta seca se encontrar entre os seus objetos pessoais, dão provas disso um catálogo enciclopédico ilustrado com várias espécies distintas e recortes de jornal a respeito de inúmeros panapanás.

uma revista de arquitetura americana, foi provavelmente retirada dessa mesma revista,¹³ e que de um catálogo do Nocturama, na Antuérpia de 1974, Sebald retirou a imagem dos olhos dos animais que abrem a narrativa.

Além das imagens retiradas de catálogos, toma-se conhecimento, através da lista e também dos originais, que um grande número de imagens são retiradas de recortes de jornal. As quatro caixas referentes a *Austerlitz* estão cheias deles.¹⁴ De uma edição do *Frankfurter Allgemeine Zeitung* é retirada não apenas a foto do Palácio de Justiça de Bruxelas (p. 46), como o primeiro comentário do protagonista a respeito da construção (p. 46) – frase que já se encontra destacada no artigo de jornal¹⁵ –, o comentário sobre as escadarias dentro do palácio que não levam a lugar nenhum¹⁶ e referências de leitura sobre a história do palácio. Ainda destacado está um comentário sobre desenhos minuciosos que Hitler teria feito do palácio no dia em que os soldados alemães marcharam sobre a Bélgica. Além disso, uma frase sobre o desejo de Orson Welles em filmar a adaptação de *O processo* de Kafka dentro da construção e a anedota, que se encontra derivada em *Austerlitz*,¹⁷ sobre um sujeito que teria passado anos em segredo dentro do palácio sem que ninguém o tivesse descoberto, tendo inclusive aberto uma barbearia ali dentro.¹⁸

Tais histórias apócrifas, como diz o narrador, se não combinam com o rigor e a objetividade do protagonista, enlevam o texto de ironia e o enriquecem no contraste com as fontes, evidenciando que a relação de Sebald com as imagens que colecionou e depois reproduziu em *Austerlitz* é também uma relação de diálogo e apropriação textual. Ele não cria apenas novas narrativas a partir dessas fotografias, como também se aproveita

¹³ Durante a leitura no arquivo descobri que, estimulado por esta fotografia, o fotógrafo português Daniel Blaufuks publicou em 2010 livro intitulado *Theresienstadt*, onde reproduz imagens de cadernos que pertenceram aos prisioneiros, de espaços que estes um dia percorreram e das salas tal como estão atualmente. Ao fim do livro ele menciona ter descoberto somente no fim da edição que a fotografia é do fotógrafo alemão Dirk Reinartz e foi originalmente publicada em 1994, pela editora Steidl, no livro intitulado *totenstill*.

¹⁴ A leitura de jornais é uma prática significativa e corrente tanto do narrador quanto de Austerlitz, e o jornal parece atuar na narrativa como uma vitrine para o cenário cotidiano do crime e da catástrofe de onde muitas vezes os personagens iniciam suas divagações. Dois momentos iniciais da narrativa mostram como a leitura circunstancial de notas de jornal acabam guiando as andanças e a investigação do narrador: o momento em que o narrador espera Austerlitz no Mercado de Luvas, na Antuérpia, e folheia um jornal, dando de cara com uma notícia sobre Breendonk (p. 32), e no dia seguinte à noite do incêndio de Lucerna, quando o narrador vê as imagens das ruínas no jornal (p. 19). Vale mencionar que é também um jornal francês que perturba o protagonista na sua primeira noite em Marienbad (p. 305), e que a imagem que acompanha os comentários de Austerlitz a respeito da tese de seu amigo Gerald sobre a chamada nebulosa de Águia na constelação da Serpente (p. 171) depois confirmada pelo narrador através de um comentário de jornal sobre uma das fotografias que o telescópio Hubble enviou para a Terra, é retirada nada mais, nada menos, de um recorte de jornal.

¹⁵ “[...] die größte Anhäufung von Steinquadern in Europa. [...]”

¹⁶ No jornal, lê-se a frase destacada: “[...] Nicht nur viele Treppen führen so ins Nichts”. Enquanto o que se lê no texto de Sebald é: “[...] und Treppen gäbe, die nirgendwo hinführten [...]”. SEBALD. *Austerlitz*, p. 47.

¹⁷ SEBALD. *Austerlitz*, p. 48-49.

¹⁸ Em destaque no jornal: “[...] Und ein Friseur soll im Justizpalast mehrere Jahre lang heimlich einen kleinen Salon betrieben haben, ohne daß ihn ein Offizieller entdeckte [...].”

das narrativas que as envolviam anteriormente criando um texto final onde não se notam as costuras.

Esse também é o caso de imagens retiradas de cartões-postais.¹⁹ Os motivos das imagens, assim como a maioria das imagens presentes no livro, tratam, com maior frequência, de paisagens e construções, como, por exemplo, o cartão que mostra um acampamento de tendas brancas no deserto, enviado por Austerlitz ao narrador e é reproduzido na página,²⁰ e a aquarela de Turner *Funeral at Lausanne*, que lembra o protagonista a paisagem do dia do funeral de Evelyn e do tio-avô Alphonso.²¹ Mas entre eles está também o retrato ou talvez a fotografia mais conhecida da narrativa. A fotografia que Vira entrega a Austerlitz – a criança fantasiada de pajem em um terreno descampado – saiu de um cartão-postal possivelmente comprado em um antiquário. Em seu verso é possível ler a indicação do endereço do estúdio fotográfico: “Photo by Allen Nield’s Successors, 68 Wellington Rd. South, Stockport”. E ainda, escrito à mão, encontra-se uma breve mensagem em inglês:

Jackie Grindrod

Train bearer to the Rose Queen

O sentido primeiro da frase em inglês é o mesmo do da frase tcheca “pá•e rùzové královny” que acompanha, na narrativa, a foto do infante Austerlitz:²² “o pajem da Rainha das Rosas”. O suposto nome da criança, “Jackie”, na ficção Jacques, prenome de Austerlitz, reforça o que já foi dito antes a respeito de os personagens de Sebald perambularem entre a ficção e o dito mundo real: são figuras fictícias, mas não dependem da ficção para existir. Nesse caso, o sentido primeiro da frase segue inalterado, mas a frase já não é mais a mesma, ganha outra coerência, um outro espaço, ou seja, é transferida e envolvida pela história da vida de Austerlitz, onde ela encontra um novo fio narrativo. Dizendo de outra forma, as narrativas anteriores que envolviam este postal, referentes à biografia desse modelo exposto na imagem, rearranjaram-se entre os inesgotáveis fios narrativos disponíveis diante da atmosfera fantasmática e onírica que carrega o olhar inquisidor do cavaleiro-mirim.²³

¹⁹ O ato de colecionar cartões-postais e depois envolvê-los na ficção pode, inclusive, ser interpretado como um procedimento frequente e que toca um dos problemas da obra de Sebald relacionado ao uso da imagem: postais, como os personagens de Sebald, sempre estão em deslocamento espacial e temporal, e estão em constante envolvimento com a escrita e com o ato de narrar.

²⁰ SEBALD. *Austerlitz*, p. 174.

²¹ SEBALD. *Austerlitz*, p. 163.

²² SEBALD. *Austerlitz*, p. 267.

²³ É tarefa difícil precisar a data da fotografia. De acordo com o arquivo de Ron Cosens, o estúdio Nield’s Successors esteve aberto, em Stockport, de 1923 a 1938. A grande maioria dos cartões até cerca de 1898 não tinham o verso dividido como este, pois não era permitido escrever em seu verso, destinado somente à inscrição oficial do governo. As mensagens que acompanhavam os cartões eram escritas sobre a própria imagem e não invadiam o espaço reservado ao endereço do destinatário. Nesse caso, pode-se afirmar que trata-se de um cartão-postal do período entre guerras, o que corresponde na narrativa à idade do jovem Austerlitz, poucos anos antes de ser deportado para a Inglaterra.

Na verdade, todo o objeto, a inscrição no verso e a composição da fotografia, remete-nos a um costume que remonta os primórdios do retrato e a popularização da imagem fotográfica. Em tal contexto, fotografias eram feitas no interior do estúdio/ateliê ou ao ar livre e geralmente previam a pose e a fantasia. Com a popularização dos retratos e dos cartões-postais, cria-se também o costume de enviar fotos de família com pequenas mensagens a parentes ou familiares. Esses parecem ser os fatores envolvidos na produção desse cartão. No caso da composição da imagem, vale recuperar que Benjamin, em sua *Pequena História da Fotografia*, afirma que muitas das fotografias de Dave Hill eram feitas ao ar livre, por exemplo, no cemitério de Greyfriars, devido à fraca sensibilidade luminosa das primeiras chapas, que precisavam de uma longa exposição. Isso por sua vez obrigava o fotógrafo a colocar o modelo num lugar tão retirado quanto possível, como no caso da criança vestida de pajem em um terreno calvo e plano,²⁴ onde nada pudesse perturbar a concentração necessária ao trabalho.²⁵ Todo esse procedimento técnico exigia também um longo tempo de pose do modelo, semelhante ao tempo de pose exigido na pintura de retratos, mas muito diferente do procedimento envolvido na foto instantânea que conhecemos, pois tudo nessas imagens, assim como o olhar inquisidor do cavaleiro-mirim, seus seis botões de madrepérola, o chapéu extravagante com a pluma de garça e até mesmo as dobras das meias, tudo era organizado para durar. No mesmo texto, Benjamin comenta que foi nesse mesmo período que surgiram os primeiros álbuns de família, encontrados nos lugares mais glaciais da casa e dos quais emergiam “figuras grotescamente vestidas ou cobertas de rendas”, como a figura de Kafka com mais ou menos seis anos, em uma espécie de jardim de inverno com palmeiras imóveis, vestindo uma roupa rendada e muito apertada e segurando um chapéu de abas enormes diante do corpo esquelético.²⁶ Valendo-se do comentário de Benjamin, o uso da imagem desse cartão-postal na narrativa pode ser lido não só como uma citação à imagem de Kafka criança²⁷ e ao processo técnico envolvido nos primórdios do retrato fotográfico, como também parece encerrar um dos critérios que rege parte da coleção de imagens de Sebald e a escolha que as leva às páginas de *Austerlitz*.

De fato, os poucos retratos reproduzidos em *Austerlitz* são fotografias de família produzidas nesse tipo de ateliê e parecem exigir sempre a pose duradoura e a fantasia, produzindo o simulacro e a encenação caros à prosa de Sebald e partilhando de um mesmo *studium*, segundo a terminologia barthesiana. Elas seguem o mesmo critério de composição, dando a impressão de que seus modelos estão presos para sempre dentro daquele instante irreal, sombrio e onírico próprio do reino dos mortos e das lembranças mais remotas. Até mesmo os retratos não reproduzidos no livro seguem este critério, principalmente quando são retirados de álbuns de família. Vale lembrar que trabalhar sobre um álbum de fotografia é sintomático na obra de Sebald. Se o autor assume que

²⁴ SEBALD. *Austerlitz*, p. 267.

²⁵ BENJAMIN. *Obras escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*.

²⁶ SEBALD. *Austerlitz*, p. 98.

²⁷ A hipótese não é de todo forçada e é explorada por Markus Zisselsberger, que comenta o interesse de Sebald por essa fotografia de Kafka. ZISSELSBERGER. *Melancholy Longings: Sebald, Benjamin, and the Image of Kafka*.

uma foto é capaz de produzir narrativas, um álbum de fotografias, geralmente compilado por uma qualidade comum entre essas imagens, ao revelar uma parcela da história da vida das pessoas fotografadas, costura essas narrativas diante do seu observador. É como se, no álbum, o conjunto de imagens imóveis fizesse com que os personagens – fixados como borboletas em uma vitrine – caminhassem por outros enquadramentos e, quase como no cinema, essas páginas do álbum funcionassem como esconderijos para o modelo que volta a surgir adiante, um pouco mais velho ou mais novo, quem sabe, em outro lugar. O álbum, portanto, ao contrário das centenas de fotografias sem classificação que Austerlitz deixa ao narrador, ao ser constituído, nesse sentido, por um fio narrativo que organiza fragmentos do passado, conta uma história de imagens – algo parecido com o que o protagonista parece encontrar no álbum de fotografia que Elias entrega-lhe após contar a história do povoado de Llanwddyn.²⁸

Em contato com o espólio tem-se a impressão, portanto, de haver uma intenção do autor em evidenciar a procedência dessas imagens, delineando a maneira como chegaram até ele e que narrativas as acompanham no momento de chegada. No caso das listas ou dos esquemas analisados, se não evidenciam por si mesmas esse processo de leitura, citação e colagem, guiam o pesquisador no contato com inscrições e rastros envolvidos no procedimento do autor ao montar seu espólio. No entanto, ao se esforçar para transformar tudo o que arquiva em sinal de fugacidade, efemeridade e sombras, todo índice ou inscrição factual em literatura, mas fazer questão em revelar suas fontes, arquivar e organizar inscrições que na sua grande maioria têm valor factual ou documental e minimizar as hesitações e rastros de seu processo criativo, Sebald acaba paradoxalmente reforçando o valor documental dessas inscrições: no arquivo elas valem como documentos não só de um fato histórico tirado de seu contexto, como também documentam as fontes literárias de *Austerlitz*.

AOS OLHOS DO BRICOLEUR

Nesse ponto, o espólio conduz o pesquisador a um problema de representação que permeia todas essas imagens e abrange toda a obra de Sebald: a questão do olhar e da percepção visual. Além de trabalhos de pintores como van Eyck, Turner, Valckeborch, Vermeer, Bruegel e Rembrandt, para dar alguns exemplos, Sebald colecionou um bom número de pinturas de seu amigo Jan Peter Tripp, com quem sempre manteve contato pessoal e artístico. Como escreve o próprio Sebald em um ensaio sobre o pintor, as primeiras pinturas de Tripp sofrem grande influência do surrealismo, dos realistas fantásticos de Viena e do fotorrealismo, que, durante os meses que o pintor passou trabalhando na clínica psiquiátrica de Weissenau, foi substituída por uma profunda objetividade que procura se aprofundar na representação das formas de aparência (*Erscheinungsformen*) da vida. No mesmo texto, Sebald interpreta essa objetividade e o hiperrealismo de Tripp, ao comentar que quanto mais observa as imagens do pintor, mais apreende que

²⁸ SEBALD. *Austerlitz*, p. 80.

uma profundidade turva se oculta por trás do ilusionismo de suas superfícies.²⁹ É, portanto, sintomático que por boa parte da coleção de imagens, na biblioteca e na obra de Sebald quase sempre depara-se com referências ao olhar e com imagens de olhos: tanto a obra quanto o espólio do autor estabelece uma contínua discussão com a percepção visual.

De fato, esses olhos que miram o leitor de livros, jornais, fotografias, catálogos e, ao mesmo tempo, não miram nada, que o aterram com essa mirada sem alvo, devolvendo o olhar, parecem sempre circunscrever a clareza e as trevas, a razão, o medo e a loucura. Essa qualidade é o que parece reger este conjunto de olhos colecionado pelo autor. E uma vez vistos é possível reconhecê-los em quase toda parte: de uma mancha de tinta o olho de Stendhal, das janelas de uma casa, dos espelhos cegos da estação da Antuérpia, da íris de uma escadaria, nas formas coloridas da asa de uma borboleta, nas cúpulas de vidro do Great Eastern Hotel, nas caveiras descobertas sob a estação Liverpool Street, nas luminárias na biblioteca nacional de Paris, em campos floridos por anêmonas nemorosas, para dar alguns exemplos.

Também fazem parte da coleção de olhos de Sebald os problemas fisiológicos, a saúde e a doença da visão, já tematizados no plano da ficção.³⁰ Na visita que faz ao oftalmologista, Austerlitz recebe o diagnóstico referente a um distúrbio chamado “coriorretinopatia serosa central” e comenta que foi preciso fazer fotografias de seus olhos para determinar assim com maior precisão as áreas afetadas da retina. Nenhuma fotografia de seus olhos doentes é reproduzida, mas entre sua coleção de imagens, uma carta de 28 de janeiro de 2001 a Manfred Skopec, responsável pelo Arquivo de História da Medicina de Viena, acompanhada de duas moulagens de olhos doentes feitas por Josephinum Hofmayr, dão a dimensão do interesse de Sebald em oftalmopatologias.³¹

²⁹ Como se sabe, além do ensaio, Sebald se ocupou também com um projeto chamado *Unerzählt*, publicado postumamente, e que consiste em um longo poema entrecortado por imagens de olhos de cientistas, pintores e poetas pintados por Tripp. Em *Unerzählt*, Sebald e Tripp parecem levar ao grau máximo a montagem dos olhos nas primeiras páginas de *Austerlitz*. Todos esses olhos sugerem não só o ato da observação e da percepção visual envolvidos na leitura de imagens, como encaram o leitor dialógica e reflexivamente, fazendo com que no decorrer do livro, assim como no contato com a coleção de imagens do autor, sejam colocados em discussão a função e o significado do olhar.

³⁰ Como se sabe, em certo momento de *Austerlitz*, o narrador é acometido por uma cegueira passageira, que o leva a observar o mundo a sua volta com uma certa visão de liberdade, sem contornos e identificável apenas por suas cores pálidas, devido ao tempo excessivo que passou lendo e escrevendo. SEBALD. *Austerlitz*, p. 54-55.

³¹ “Sehr geehrter Herr Skopec, ich wäre Ihnen sehr dankbar, wenn Sie für mich eine fotografische Aufnahme einer Moulage von J. Hofmayr eines kranken Auges (Oculus Exophthalmus Aethiopsis) anfertigen lassen könnten. Die Moulage liegt, zusammen mit zirka zwei Dutzend anderen kranken Augen (alle in Gold gerahmt), weggesperrt in einem der Kästen des Josephinums unweit des Eingangs. Schwarz-weiß Positiv genügs, doppeltes Postkartenformat. Die Rechnung kann ich mit Scheck begleichen.” [“Caro senhor Skopec, eu ficaria muito grato se o senhor pudesse preparar para mim uma fotografia de uma *moulage* de um olho doente feita por J. Hofmayr. A *moulage* está encerrada, junto com aproximadamente duas dúzias de outros olhos doentes (todos com molduras douradas), em uma das caixas de Josephinum perto da entrada. Positivos em preto e branco servem, formato de cartão-postal duplicado. Posso pagar a conta em cheque.”] Tradução do autor.

É interessante acrescentar que, diante da recorrência de imagens de olhos no espólio, a doença, a cegueira ou a escuridão a que estão acostumados tanto os olhos dos animais noturnos – olhos, aliás, que reproduzem na página uma certa radiância e um magnetismo – como os das cantoras líricas³² possibilitam a percepção de uma outra dimensão, uma outra realidade que olhos diagnosticados como saudáveis são incapazes de penetrar, devido à maneira que estão acostumados ou obrigados a aceitar a camada de aparência que cobre toda superfície com uma bela falsidade, como parecem querer mostrar as pinturas de Tripp após sua passagem e depois de seus trabalhos no hospital psiquiátrico de Wissenau.

Não por acaso, o escritor demonstrou desde o início de sua carreira grande interesse pela relação entre arte, representação, patologias e distúrbio psíquicos. Sebald fez várias visitas ao hospital psiquiátrico de Klosterneuburg, em Gugging, Viena, onde travou contato com os trabalhos de Dr. Leo Navratil, continuador, por assim dizer, das pesquisas de Hans Prinzhorn, ao estudar e encorajar a expressão criativa de seus pacientes psicóticos. Foi, aliás, em Gugging que Sebald se aproximou de um processo criativo distinto, nada convencional ou acadêmico, que marcou seu interesse por uma criação que desafia os limites da percepção tradicional, a fronteira entre o normal e o patológico e parece ser posta em vigor em seus livros. O curioso é que, embora os pacientes de Navratil pudessem ser classificados como pintores ou escritores, segundo uma designação criada por aqueles que queriam vender ou promover suas obras, na verdade, os produtos criativos provenientes de Gugging pouco se submetiam à diferença tradicional entre pintura e escrita, imagem e palavra, já que suas pinturas recorriam ao texto e este também convivia, harmonizava-se com a plasticidade da imagem.

Em vista disso, parece correto supor que parte do procedimento poético envolvido no uso de imagem em seus livros tenha sido influenciado pelo contato de Sebald com a arte conhecida como *outsider*, ligada a artistas marginalizados, nesse caso em asilos, hospitais ou clínicas psiquiátricas, como também ao conceito de arte bruta ou primitiva, fora dos limites de uma arte dita oficial, canônica. Um dos artistas que mais interessaram ao autor em Gugging foi Ernst Herbeck, que acabou conhecido depois da publicação, em 1966, de alguns de seus poemas no estudo de Navratil, *Schizophrenie und Sprache*, e sobre quem Sebald escreveu, em 1994, o ensaio *Eine kleine Traverse: Das poetische Werk Ernst Herbecks*. Nesse ensaio é possível se aproximar do fascínio de Sebald pela maneira como o Herbeck “chega a verdadeiros *insights* por via de caminhos falsos”,³³ recombina fragmentos de linguagens que estão ao seu alcance. O procedimento de Herbeck, além de lançar luz ao próprio procedimento poético de Sebald na criação de seus livros – desde a linguagem imagética do longo poema *Nach der Natur* até o labirinto de referências que é *Austerlitz* –, é comparado pelo autor com o procedimento envolvido na criação e estrutura de mitos discutido pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss em *O pensamento selvagem: a bricolagem*.

O próprio Sebald, em uma conversa com o jornalista americano Arthur Lubow que foi publicada na revista *Three Penny Review* em 2002, chegou a se autodenominar um *bricoleur*, ao referir-se ao processo empregado na tessitura entre textos e imagens em seus livros.

³² SEBALD. *Austerlitz*, p. 55-56.

³³ SEBALD, W. G. *Eine Kleine Traverse: “Das poetische Werk Ernst Herbecks”*. p. 138.

“Se você não cresceu com brinquedos comprados em lojas, mas com coisas encontradas no quintal da fazenda, você faz um tipo de bricolagem” ele me disse. “Pedacos de corda e pedacos de madeira. Criando todo tipo de coisas, como teias através das pernas de uma cadeira. E aí você senta lá, como a aranha”. Nós falávamos sobre a maneira idiossincrática com a qual ele compunha seus livros. Ele disse que o ímpeto “de conectar partes que não parecem se encaixar” o fascinou durante toda a sua vida.³⁴

Esse procedimento, que o autor aproxima ao trabalho da aranha, ao tecer de uma teia que envolve objetos sem qualquer relação aparente – retomando o sentido etimológico da palavra “texto” e referindo-se à textualidade ou a intertexto – também deve ser considerado na análise da seleção das imagens usadas em seus livros, no modo como ele as reproduz nas páginas, e ainda na análise do espólio por ele deixado.

É interessante notar como já no artigo de 1994, através da análise da poética de Herbeck, Sebald vai delineando os contornos de um procedimento empregado na sua própria criação. As tentativas do autor em elucidar os processos de representação e referenciação de Herbeck se aproximam desta zona fronteira, este jogo entre o factual e o ficcional provocados não só pelo texto, como também pelo uso das fotografias em *Austerlitz*. O artigo começa problematizando o vigor imaginativo e os sintomas de desintegração linguística, constitutivos dos versos de Herbeck e responsáveis pela formação de um “terreno intransitável” à leitura e à interpretação de sua obra. Para Sebald, os sintomas dessa desintegração são, pelo menos potencialmente, uma abordagem de uma nova ligação entre a sensação (*Gefühl*), a palavra e o objeto designado e, ao que tudo indica, essa abordagem resulta em uma intenção subliminar de retornar das palavras às coisas, através da compactação (*Verdichtung*) e do deslocamento da linguagem.³⁵ A compactação e o deslocamento dos significantes, como lembra Sebald ao citar os esclarecimentos de Piaget acerca do simbolismo na linguagem, representam equivalentes funcionais do que é considerado pelo pensamento lógico e conceitual como a generalização e a abstração.³⁶ O interessante na discussão aberta por Sebald é que a análise da obra de Herbeck se inclina muitas vezes à tentativa de inseri-la ou pelo menos de aproximá-la ao cânone, mostrando como o pensamento simbólico também é constitutivo da ficção, como uma concepção utilitária da língua não se encontra nesse âmbito e como ele está menos intencionado a descrever a realidade de modo definitivo do que discutir continuamente com ela.³⁷ Por essas razões é plausível aceitar Herbeck como uma figura-pivô na obra e no espólio de Sebald, pois, além de influenciar sua linguagem imagética, serve de modelo para o modo

³⁴ LUBOW. A Symposium on W. G. Sebald, p. 20. No original: “If you grow up not with toys bought in the shop but things that are found around the farmyard, you do a sort of bricolage,” he told me. “Bits of string and bits of wood. Making all sorts of things, like webs across the legs of a chair. And then you sit there, like the spider.” We were talking about the idiosyncratic way in which he composed his books. He said that the urge “to connect bits that don’t seem to belong together” had fascinated him all his life. Tradução do autor.

³⁵ SEBALD. Eine Kleine Traverse: “Das poetische Werk Ernst Herbecks”, p. 133.

³⁶ Para Piaget, portanto, o pensamento simbólico seria uma expansão do pensamento “normal” e se aproximaria do pensamento selvagem de Lévi-Strauss.

³⁷ SEBALD. Eine Kleine Traverse: “Das poetische Werk Ernst Herbecks”, p. 134.

como o autor organiza inscrições heterogêneas ao redor de temas abrangentes. Também não é por acaso que o modelo combinatório empregado no processo criativo de Herbeck é melhor descrito, segundo Sebald, pelo conceito de bricolagem. Através da crítica e dos autores que analisa, Sebald parece ir assim escavando um lugar para os procedimentos de sua própria obra.

Para fins de análise do que foi levantado até agora do espólio de Sebald, vale considerar de perto como o procedimento do *bricoleur* é descrito neste ensaio. Através de Lévi-Strauss, o autor comenta que o “*bricoleur* complementa, continuamente e sem qualquer planejamento, seus materiais acumulados através de resíduos, despojos e sobras oriundas de construções e desconstruções anteriores”.³⁸ Nesse sentido, o trabalho ou a obra resultante da bricolagem, composta de detritos e fragmentos, ou ainda nas palavras de Lévi-Strauss, retomadas por Sebald, de “testemunhos fossilizados da história de um sujeito ou de uma sociedade”, seria um objeto operacional que, atribuído a um objetivo heurístico, já traz em si, como as construções monumentais comentadas por Austerlitz, além da natureza de algo desconstruído, os sinais da próxima destruição. No caso de Herbeck, a prática que resultará neste objeto se resume em escrever por engano (*verschreiben*) de maneira falsa ou errada e refazer e (re)produzir (*umfertigen*) o que já se encontra pronto e dado, como um fato, até que uma resposta transforme-se em uma pergunta e uma imagem em um enigma. Para Sebald, essa parte do procedimento de Herbeck deixa entrever que o efeito específico do texto do poeta deve-se ao aproveitamento de espaços livres e escassos entre as linhas prescritas de textos alheios.³⁹

O espólio e a obra de Sebald revelam um procedimento similar ao praticado por Herbeck. Nesse caso, a produção de narrativas se dá através de citações, objetos alheios e heterogêneos costurados e aproximados através da ficção que procura preencher esses espaços livres. Detendo-se no caso do uso de imagens, a prática de Sebald, portanto, parece ser a de escavar, como um arqueólogo, uma memória, um passado comum a todas essas inscrições até que elas se encontrem em algum momento da história e sejam denunciadas por suas semelhanças. E nessa prática, Sebald também faz uso do *verschreiben* e do *umfertigen*, como evidenciam os jornais do arquivo “Austerlitz”, os cartões-postais e os álbuns de fotografias, dos quais o autor retira fatos, narrativas ou mesmo imagens, para depois envolvê-los em uma atmosfera enigmática. Essas inscrições, até mesmo segundo a coleção de imagens do autor, se aproximam, possuem qualidades semelhantes, são análogas e compõem uma espécie de mitologia, mas ao contrário do que parece previsto, elas não se tornam mais evidentes ou inteligíveis depois de reescritas e (re)produzidas, mas sim são obscurecidas pela ficcionalização: dizendo de outra forma, todo fato, toda resposta é atravessada pela dúvida e pelo enigma. Portanto, cai de vez por terra o argumento de que o uso das imagens em *Austerlitz* tem o mero papel de ilustração do que está sendo dito. Na bricolagem de Sebald pode-se dizer que a qualidade

³⁸ SEBALD. Eine Kleine Traverse: “Das poetische Werk Ernst Herbecks”, p. 138.

³⁹ SEBALD. Eine Kleine Traverse: “Das poetische Werk Ernst Herbecks”, p. 139.

indicial da fotografia não apenas descreve ou ilustra como encontra-se a serviço do diálogo da ficção com a percepção e a descrição da realidade.⁴⁰

Talvez seja esse o motivo que leva Sebald a trabalhar com fontes oriundas de espaços distintos de memória, sejam eles instituições legitimadas ou não. Tanto arquivos, como sebos ou antiquários e jornais, são fontes fundamentais na oficina de bricolagem do autor. E não parece haver qualquer hierarquia, segundo a proveniência, na forma como cada inscrição é manipulada: parte de um artigo de jornal, um trecho de um compêndio de história de uma cidade desaparecida ou ainda trechos de livros, os quais não se sabe ao certo se são ficcionais ou não, fotografias profissionais de artistas reconhecidos e fotografias de amadores, todos são valiosos e passíveis de contar a história de um personagem ou dar forma ao contexto e à atmosfera da narrativa, desde que estejam relacionados com os temas de interesse do projeto.

Ao comentar sobre um projeto que sucederia *Austerlitz*, em entrevista a Jean-Pierre Rondas, Sebald refere-se à imprevisibilidade e à dificuldade de seu processo de trabalho em recolher e unir memórias. O que o autor parece problematizar nesse comentário é que antes de produzir livros de ficção com essas inscrições do passado, há um interesse maior em exibir os caminhos e as associações possíveis no trabalho do colecionador, do historiador ou do arqueólogo, figuras que nesse momento se fundem. Para ele é preciso provocar o acaso. Procedendo dessa maneira, encontra-se sempre algo com o qual nunca se havia contado. E nesse processo é necessário pesquisar de maneira difusa:

Tem de se pesquisar de uma maneira difusa. Deve ser um achado, exatamente como um cão procura, de lá pra cá, pra cima e pra baixo, às vezes lento, outras ligeiro. Cada um de nós já viu como os cães fazem, andando pelo campo. E quando eu os observo, tenho a sensação de que são meus irmãos.⁴¹

⁴⁰ É curioso notar ainda que esse diálogo com Herbeck, que toma ao fim a forma de uma narrativa ficcional, faz uso de um material que tem consensualmente valor de documento e evidência histórica. Nesse caso, essa prática parece envolver uma contradição entre o que parece intencionar parte do projeto poético do autor – a saber, não só cobrir todo fato e evidência pela ficção, mas insinuar que o chamado fato histórico é produto de uma única interpretação defendida e divulgada politicamente como verdade, a despeito de outras leituras possíveis e indesejáveis em determinados contextos – e o fato de o próprio autor ter de considerar as inscrições que manipula como evidências ou testemunhos para só assim deslocá-las ou desmontá-las no reino da ficção. No entanto, não parece correto afirmar que Sebald procura assim negar o fato histórico ou pôr definitivamente em xeque a validade documental ou testemunhal dessas inscrições, ao convocar os métodos e a prática da historiografia para o debate. A própria prática da bricolagem discutida por Lévi-Strauss, e que Sebald parece assumir utilizar na confecção de seus livros, parte do pressuposto de que esses destroços e fragmentos são sim testemunhos fossilizados. O que parece estar em jogo nesse caso é a revelação da pluralidade de sentidos dessas inscrições e um esforço em revelar o método, como narrativas, nomeadas e defendidas consensualmente como história oficial, como o *grand récit*, valendo-se de inscrições factuais, também criam suas próprias ficções.

⁴¹ RONDAS. So wie ein Hund, der den Löffel vergisst: Ein Gespräch mit W. G. Sebald über Austerlitz”, p. 357. No original: “Man muss auf eine diffuse Weise recherchieren. Es soll ein Fund sein, also genau wie ein Hund sucht, hin und her, rauf und runter, manchmal langsam und manchmal schnell. Das hat jeder von uns schon gesehen, wie die Hunde das machen beim Feldlaufen, und wenn ich sie betrachte, habe ich das Gefühl, dass sie meine Brüder sind.” Tradução do autor.

Nesse ponto da discussão é possível dizer, portanto, que o espólio de Sebald o aproxima menos da figura do arquivista e do colecionador do que da figura do *bricoleur*. O próprio Sebald procura se distanciar dessas figuras, ao comentar como usa a fotografia para tirar parte dos lugares que visita. Ele assume guardar caixas com objetos que coleciona, como atesta o seu espólio, mas faz questão de se distanciar de Kempowski, que, aliás, ele considera um arquivista. O interesse de Sebald ao recolher esses objetos, ou fotografá-los, é o de remontar e criar uma narrativa, relacionada com a origem, o deslocamento ao longo do tempo e do espaço e sobretudo com as lembranças que eles encerram:

Não, não como Kempowski, que é para mim uma espécie de arquivista. Não tenho nada contra o senhor Kempowski, ele faz isso da sua maneira. Ele é um colecionador, que tem um certo prazer nisso. Para mim é um fardo. Não me desagrada colecionar, mas eu não tenho essa alegria. Um colecionador precisa depois classificar, ordenar, espetar as borboletas e os besouros, descrevê-los. Para mim, coisas são memoriais, se é possível falar disso assim. Nos objetos, algo é condensado como histórias mudas, não verbalizadas. Para mim o importante, portanto, seria narrar a história desses objetos.⁴²



ABSTRACT

In 2001 the last book of the then already famous German writer W. G. Sebald, *Austerlitz* was published. Marked by the tour, the melancholy tone, by employing factual references and the use of photographs, the book is characterized as a hybrid genre between the factual and the fictional, which can also be called autofiction. In this article, I present and discuss the creative process from contact with the estate of the author regarding the use of photographs in his narrative. Given the particularities of that estate, I assume that it operates like an extension of the author's work and that with him there is a constant discussion with the practice and the concept of archive that runs through and is reflected in all the Sebald's creative procedure. During the analysis of the material relating to *Austerlitz*, by stressing the role of similarity and analogy in his practice as a collector of images, the proposal is to point out the author's interest for the problem of gaze, visual perception and representation, ultimately, his poetic procedure near to the bricolage practiced by well-known artists as outsiders.

KEYWORDS

Literature, photography, bricolage, W. G. Sebald

⁴² RONDAS. So wie ein Hund, der den Löffel vergisst: Ein Gespräch mit W. G. Sebald über *Austerlitz*, p. 357. No original: "Nein, nicht wie Kempowski, der ist für mich eine Art von Archivar. Ich habe nichts gegen den Herrn Kempowski, er macht das auf seine Art. Er ist ein Sammler, der daran ein gewisses Vergnügen hat. Für mich sind es Belastungen. Unglücklich bin ich nicht beim Sammeln, aber ich habe nicht diese Freude. Ein Sammler muss ja nachher klassifizieren, einordnen, die Schmetterlinge und die Käfer aufspießen, sie beschriften. Für mich sind die Dinge Mahnmale, wenn man das so sagen kann. In den Objekten ist so etwas wie stumme, sprachlose Geschichte kondensiert. Für mich wäre es also wichtig, die Geschichte dieser Objekte zu erzählen." Tradução do autor.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- DIRKS, Nicholas. The Imperial Archive: Colonial Knowledge and Colonial Rules. In: DIRKS, Nicholas (Org.). *Castes of Mind: Colonialism and the Making of Modern India*. Princeton: Princeton University Press, 2001. p. 107-124.
- LONG, Jonathan. *W. G. Sebald: Image, Archive, Modernity*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.
- LUBOW, Arthur et al. A Symposium on W. G. Sebald. *The Treepenny Review*, 89 (Primavera, 2002), p. 18-21.
- POMPEU, Douglas Valeriano. *As sombras do real em Austerlitz: investigação sobre a fotografia em W. G. Sebald*. 200 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- RONDAS, Jean-Pierre. So wie ein Hund, der den Löffel vergisst: Ein Gespräch mit W. G. Sebald über Austerlitz. In: DE WINDE, Arne; GILLEIR, Anke (Org.). *Literatur im Krebsgang: Totenbeschwörung und Memoria in der Deutschsprachigen Literatur nach 1989. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, n. 64, 2008. p. 351-363.
- SEBALD, W. G. Eine Kleine Traverse: “Das poetische Werk Ernst Herbecks”. In: *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*. Frankfurt/Main: Fischer Verlag, 2006.
- SEBALD, W. G. *Austerlitz*. Frankfurt/Main: Fischer Verlag, 2003.
- SCHOLZ, Christian. Photographie und Erinnerung: W. G. Sebald im Porträt. *Akzent*, n. 50.1, fev. 2003. p. 73-80.
- ZISSELSBERGER, Markus. Melancholy Longings: Sebald, Benjamin, and the Image of Kafka. In: PATT, Lise (Org.). *Searching for Sebald: photography after WG Sebald*. Los Angeles: The Institut of Cultural Inquiry, 2007. p. 280-301.

Recebido em 19 de maio de 2014

Aprovado em 22 de outubro de 2014