

## **W. G. Sebald: pós-memória, palavra e imagem**

### ***W. G. Sebald: Post-Memory, Word and Image***

Kelvin Falcão Klein

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil  
kelvin.klein@gmail.com

**Resumo:** O objetivo do artigo é propor uma leitura da poética de W. G. Sebald a partir da noção de “pós-memória” e sua específica contribuição para o debate acerca das relações entre palavra e imagem. São expostos três momentos de análise: em primeiro lugar, o uso eufemístico que faz Sebald de Albrecht Altdorfer em seu poema “Nach der Natur” (1988); em segundo lugar, a apropriação do Roland Barthes de *A câmara clara* feita em uma entrevista; e, finalmente, a leitura detida de uma das seções de *Vertigem* (1990), na qual a figura de Franz Kafka é aproximada à de Jean Paul. A hipótese é de que a fronteira que rege as passagens entre palavra e imagem diz respeito também ao contato entre memória e experiência, desembocando em uma reflexão acerca da constituição do sujeito histórico e seu acesso ao discurso e à arte.

**Palavras-chave:** W. G. Sebald; pós-memória; palavra; imagem.

**Abstract:** The aim of this article is to propose a reading of W. G. Sebald’s poetics based on the notion of “post-memory” and its specific contribution to the debate on the relations between word and image. I discuss, firstly, Sebald’s ekphrasis of Albrecht Altdorfer’s text in his poem “Nach der Natur” (1988), and secondly an appropriation of Roland Barthes’ *Camera Lucida* in an interview. Finally, I propose a careful reading of one of the sections of *Vertigo* (1990), in which Franz Kafka’s is placed associated with Jean Paul. I argue that the border that rules the crossings between word and image also concerns the contact between memory and experience, leading to a reflection on the constitution of the historical subject and to his access to discourse and art.

**Keywords:** W. G. Sebald; post-memory; word; image.

## 1

Os narradores nos livros do escritor alemão W. G. Sebald – *Vertigem*, de 1990; *Os emigrantes*, de 1992; *Os anéis de Saturno*, de 1995; *Austerlitz*, de 2001 – frequentemente lidam com traços materiais de um passado que muitas vezes não entendem completamente. O procedimento igualmente recorrente dos narradores é o de tentar suplementar tal falta de entendimento com a fantasia e a imaginação. Dessa forma, um passado que não foi diretamente vivido é costurado, atravessado à discursividade de uma subjetividade que se constrói a partir dos ecos dessa memória alheia, uma memória que frequentemente se materializa em imagens, fotografias antigas encontradas em arquivos, sótãos e álbuns de família. Marianne Hirsch dá o nome de “pós-memória” a essa construção, conceito definido da seguinte forma:

Pós-memória distingue-se da memória pela distância geracional e da história por conta da profunda conexão pessoal. Pós-memória é uma potente e muito particular forma de memória justamente porque sua conexão com o objeto ou com a fonte é mediada não pela rememoração mas por um investimento imaginativo e um ato de criação.<sup>1</sup>

Sebald nunca usa o termo, mas sua obra é um extenso comentário acerca da pós-memória, sobretudo por conta de sua experiência como um alemão nascido no último ano da II Guerra Mundial.<sup>2</sup> Os eventos da guerra, em especial a destruição das cidades alemãs durante os bombardeios, são eventos que acontecem antes do nascimento de Sebald, mas, não obstante, marcam sua subjetividade, sua visão de mundo e sua obra tanto ensaística quanto ficcional do futuro, bem como sua relação com as imagens.

---

<sup>1</sup> HIRSCH. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, p. 22, tradução nossa.

<sup>2</sup> A fortuna crítica sobre W. G. Sebald é já bastante extensa, cobrindo inclusive muitos idiomas e áreas de atuação, da arquitetura à filosofia, da teoria literária à ciência política. Destaco o artigo de J. J. Long intitulado “W. G. Sebald: A Bibliographical Essay on Current Research”, de 2007, que aponta as linhas principais da fortuna crítica de Sebald (Cf. FUCHS; LONG. *W. G. Sebald and the Writing of History*, p. 11-30), e, mais recentemente, o artigo de Lynn L. Wolff, “Zur Sebald-Forschung”, de 2017 (Cf. ÖHLSCHLÄGER; NIEHAUS. *W.G. Sebald-Handbuch*, p. 312-318).

Em *Guerra aérea e literatura*, por exemplo, livro que é a compilação de palestras dadas em 1997, em Zurique, Sebald comenta esse contexto, adotando uma *persona* textual direta e diretamente autobiográfica – fato raro, uma vez que seus textos, ainda que veiculem dados autobiográficos, são sempre marcados pela ficcionalização da voz narrativa (além disso, no contexto das conferências, a consideração ensaística era acompanhada de uma leitura de alguns trechos de seus romances). Sebald escreve:

Passei a minha infância e juventude na região fronteiriça do norte dos Alpes, que fora em grande parte poupada dos efeitos imediatos das chamadas “operações bélicas”. Quando a guerra terminou, eu acabara de completar um ano de vida. Muito dificilmente, portanto, posso ter conservado as impressões com base nos reais acontecimentos daqueles tempos de destruição. Ocorre-me, porém, até hoje, ao ver fotografias ou filmes documentários da guerra, de me sentir como se nela, por assim dizer, se encontrasse minha origem, e daí, desses horrores que eu sequer vivi, caísse uma sombra sobre mim e da qual eu jamais escaparei completamente. Em um livro comemorativo sobre a história da vila de Sonthofen, lançado em 1963, por ocasião da emancipação da cidade, lê-se: “Muito nos foi tomado pela guerra, mas nos restou, intacta e florescente como sempre, a nossa magnífica paisagem nativa”. Quando leio essa frase, as imagens de caminhos pelos campos, de campinas à beira dos rios, de pastos nas montanhas, se fundem diante dos meus olhos com as imagens da destruição, e são as últimas, de maneira perversa, e não os idílios da primeira infância, entrementes totalmente irrealis, que despertam em mim algo como um sentimento nativo, talvez porque representem a realidade mais poderosa, determinante dos meus primeiros anos de vida.<sup>3</sup>

Em outro texto sobre o tema da pós-memória, Marianne Hirsch faz uma colocação que se aproxima do projeto de Sebald: “É somente nas gerações subsequentes que o trauma pode ser testemunhado e elaborado, e isso por aqueles que não estavam lá para viver os fatos mas

---

<sup>3</sup> SEBALD. *Guerra aérea e literatura*, p. 66-68.

que receberam seus efeitos, de forma latente, através de narrativas, ações e sintomas da geração anterior”.<sup>4</sup>

J. J. Long, comentador de Sebald, no livro *W. G. Sebald: image, archive, modernity*, argumenta que a tese de Hirsch deve ser revista em uma série de pontos: em primeiro lugar, por conta do esvaziamento compulsório da experiência da geração que testemunhou os fatos; em segundo lugar, por conta da ênfase na imaginação e na criação, que levaria à fuga do documental, gerando problemas éticos com relação à retomada de traumas alheios; em terceiro lugar, argumenta Long, é preciso que as reconstruções da pós-memória tenham ligação com o empírico e que isso fique claro, determinado. Escreve Long que “uma forma em que a ligação com o empírico pode acontecer é com o uso do arquivo”, cujos “traços materiais do passado podem ser checados, averiguados e gerar confronto tanto com a memória primária (baseada em lembranças) quanto com a pós-memória (baseada em construção retrospectiva)”.<sup>5</sup>

Na terceira parte de *Nach der Natur*, poema narrativo de 1988, primeira publicação de Sebald em livro como escritor, o autor se dedica a uma reconstrução autobiográfica (Sebald nasceu na Alemanha, em 1944, e se estabeleceu na Inglaterra, em 1970, onde permaneceu até sua morte, em 2011). A primeira seção do livro é dedicada ao pintor renascentista Matthias Grünewald, e a segunda, dedicada ao explorador e botânico Georg Wilhelm Steller. Revisitando algumas fotos de família nessa terceira seção de *Nach der Natur*, Sebald escreve:

Espantosos também para mim os personagens  
Que figuram na fotografia.  
A minha mãe, com o casaco aberto  
E uma despreocupação  
Que mais tarde a abandonou; o meu pai,  
Um pouco ao lado, mãos nos bolsos,  
Também ele parece livre de cuidados.  
Está-se a 26 de agosto de 1943.  
A 27, o meu pai parte para Dresden,  
De cuja beleza, diz ele  
À minha pergunta, a sua memória  
Não guarda a lembrança.  
Na noite de 28, vêm 582 aviões

<sup>4</sup> HIRSCH. Projected Memory: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory, p. 222, tradução nossa.

<sup>5</sup> LONG. *W. G. Sebald: image, archive, modernity*, p. 118.

atacar Nuremberg. A minha mãe,  
que na manhã seguinte  
queria voltar para casa  
no Allgäu, não pôde ir mais longe  
que a estação de Fürth.  
Dali viu Nuremberg em chamas,  
Mas já não se lembra de  
Como era a cidade incendiada  
Nem de que sentiu  
Quando viu aquilo.  
Contou-me recentemente  
Que foi nesse mesmo dia  
Ter com uma sua conhecida em Windsheim  
Onde esperou que o pior passasse  
E percebeu que estava grávida.  
No que toca à cidade queimada,  
Há no Kunsthistorisches Museum,  
Em Viena, um quadro de Altdorfer  
Que mostra Ló com  
As suas filhas. No horizonte  
Grassa um incêndio terrível,  
Consumindo uma grande cidade.  
Sobe fumo da região,  
As chamas chegam ao céu  
E no reflexo vermelho de sangue  
Veem-se as fachadas  
Escurecidas das casas.  
No terreno intermédio, um pedaço  
De paisagem verde idílica  
E mais perto do observador  
Virá a ser concebida  
A nova geração de Moabitas.  
Quando, há dois anos, vi  
Pela primeira vez  
Este quadro,  
Tive a estranha sensação  
De já ter visto tudo  
Antes, e pouco depois,  
ao atravessar a Ponte da Paz,  
Quase enlouqueci.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> SEBALD. *Do natural*, p. 81-83.

Em primeiro lugar, é preciso ressaltar essa fotografia que surge do arquivo familiar e que é descrita de forma ecfrástica, colocando tanto pai quanto mãe em movimento, movimentos que escapam da regência habitual de seus corpos. Em segundo lugar, e isso é importante para a discussão acerca da pertinência da discussão sobre a pós-memória na obra de Sebald, nota-se que há um deslocamento temporal, que o narrador, em um presente distanciado dos fatos, lança uma pergunta ao pai sobre Dresden, e o pai nega o acesso a essa memória, “a sua memória não guarda a lembrança”.

No caso da mãe, o mesmo acontece, pois ela também é requisitada pelo filho a resgatar a memória e alega que não guarda nada da ocasião – “não se lembra de como era a cidade incendiada”. Logo em seguida, surge também um início de implicação pessoal desse narrador que conta a história, uma espécie de pré-história de sua subjetividade, que rastreia esse momento no qual passa a existir, nem que seja como uma consciência de sua mãe do fato de estar grávida. Assim como acontece com o pai, aqui também existe a menção a essa aproximação do narrador em busca de informações – “contou-me recentemente”, ele escreve sobre a mãe.

Em seguida, surge a segunda écfrase, quando Sebald complementa o resgate da foto familiar, o resgate do arquivo familiar, com o surgimento dessa pintura de Albrecht Altdorfer, *Ló e suas filhas*, de 1537. Há um corte abrupto, que leva da cidade queimada durante a II Guerra Mundial, Nuremberg, destruição testemunhada por sua mãe no dia em que se descobre grávida, para Sodoma e Gomorra, as cidades bíblicas queimadas pela ira de Deus, com chuva de fogo e enxofre. Sebald une as duas imagens a partir dessa passagem brusca no poema, e o faz a partir de uma presença física, como que alertando para uma espécie de substituto que ele encontra no museu – se não pode estar em um evento que antecedeu seu nascimento, Sebald se posiciona diante de um quadro, em um museu, que conta uma história semelhante. Ele detalha, então, aquilo que está vendo, movimentando com descrição o fogo e as colunas de fumaça que sobem – “as chamas chegam ao céu e no reflexo vermelho de sangue veem-se as fachadas escurecidas das casas”. No terceiro desdobramento, Sebald movimenta a imagem quase numa espécie de ritmo cinematográfico, saindo do fundo, onde ocorre o incêndio, passando pelo campo intermediário, e chegando ao ponto mais próximo do observador, onde será concebida a nova geração de

moabitás – a lenda diz que das relações com as filhas, Ló gerou dois povos, os moabitás e os amonitas.

Com os versos finais, Sebald faz a junção das duas imagens, a fotografia de família e o quadro do museu, apontando para essa “estranha sensação” de “já ter visto tudo antes”. É preciso notar, tendo em mente aquilo que foi referido acerca da pós-memória, tanto a partir das considerações pioneiras de Marianne Hirsch quanto das sugestões críticas de J. J. Long, que Sebald oferece aqui tanto a “imaginação” e a “reconstrução criativa”, o que fica claro com a sobreposição entre a fotografia de família e o quadro no museu, ao mesmo tempo em que busca o empírico e o documental, quando menciona, por exemplo, a data exata de mobilização de seu pai e do bombardeio de Nuremberg, e, talvez o detalhe mais significativo e esteticamente eficiente, a quantidade de aviões enviados pelos aliados – 582. Contudo, como é típico da poética de Sebald, me parece que com esses versos finais ele oferece uma perspectiva renovada da pós-memória, uma perspectiva ao mesmo tempo crítica e melancólica, quando relata que quase enlouqueceu ao reconhecer a proximidade possível entre a experiência dos pais e a experiência de Ló e suas filhas. A zona de trânsito que no poema de Sebald permite o contato entre palavra e imagem é a mesma zona que articula o contato entre o arquivo familiar (as fotos, as lembranças, os recortes) e o arquivo cultural (o museu, as paisagens, os discursos). Há um curto-circuito cognitivo e emocional em jogo também na pós-memória, que poucas vezes é trazido à tona, mas que Sebald deixa bem delineado em seu poema.

## 2

O caráter indireto, rarefeito, típico da pós-memória, é usado também por Sebald na apresentação das imagens que intercalam suas narrativas. Em uma entrevista dada em novembro de 1997 a Christian Scholz, Sebald comenta extensamente sua relação com as imagens em geral e as fotografias em particular, com frequência encontradas por acaso e movimentando o procedimento do escritor de preencher o contexto ausente por via da imaginação. Sebald afirma que sua atividade de coleta das imagens já durava muitos anos, sempre de forma “assistemática”, às vezes encontrando fotografias em velhos livros comprados em sebos, ou compradas diretamente em antiquários ou brechós, levando a uma

cena de escritura configurada a partir de três desdobramentos possíveis: desenvolver a ficção a partir das fotografias encontradas; “atravessar” ou “penetrar” as imagens por meio de uma ficção em andamento; e “implantar” tais imagens em uma passagem narrativa.<sup>7</sup>

Sebald também relembra rapidamente a passagem de *A câmara clara*, na qual Roland Barthes comenta uma foto de André Kertész, de 1931. A passagem é muito breve, o comentário de Barthes sendo bastante sucinto: “é possível que Ernest, jovem estudante fotografado em 1931 por Kertész, ainda viva hoje em dia (mas onde? Como? Que romance!). Sou o ponto de referência de qualquer fotografia”.<sup>8</sup> O pequeno Ernest aparece ao lado da sua carteira na escola, fazendo pose com seu avental e suas botinhas; uma colega sua está atrás, sentada, à direita da foto e, bem ao fundo, os casacos de todas as crianças da turma, pendurados em seus ganchos. Sebald retoma o comentário de Barthes (sem fazer menção a Kertész, contudo) para dizer que “toda imagem nos interroga, nos chama, fala conosco”, mas acrescentando um lapso que podemos definir como condizente com sua obra e sua poética: Sebald esquece a data precisa (1931) e sugere a possibilidade de Ernest estar em 1903, “ou algo próximo a isso”, e que “quatorze anos depois o adulto de quase vinte anos pode ter sacrificado sua vida em Somme ou Passchendaele, ou algum outro lugar horrível”.<sup>9</sup>

O ato falho de Sebald é revelador em pelo menos dois sentidos, complementares, mas um deles intencional e o outro, indireto, inconsciente. O objetivo de Sebald ao resgatar Barthes na entrevista é o de salientar precisamente a tese exposta em *A câmara clara*, ou seja, “sou o ponto de referência de qualquer fotografia”, responsável pela ficção possível em torno a ela. Indiretamente, contudo, com seu lapso, Sebald reforça a mesma tese, uma vez que seu reposicionamento da biografia do pequeno Ernest (de 1931 para 1903) para o centro da Primeira Guerra Mundial ganha nova repercussão e possibilidade de sentido se mantivermos em mente nossa leitura anterior do poema de *Nach der Natur*. Além disso, o deslocamento de Ernest para a guerra é de responsabilidade exclusiva de Sebald, já que Barthes não chega ao ponto de suprir essa lacuna – ele apenas exclama: “Que romance!”. É

---

<sup>7</sup> SCHOLZ. *But the Written Word Is Not a True Document*, p. 104.

<sup>8</sup> BARTHES. *A câmara clara*, p. 125.

<sup>9</sup> SCHOLZ. *But the Written Word Is Not a True Document*, p. 105, tradução nossa.



digno de nota também que, no contexto de uma entrevista na qual fale sobre fotografias anônimas, encontradas em antiquários e dentro de livros antigos, Sebald parece aproximar a imagem comentada por Barthes desse *ethos* imagético específico, elidindo (ou simplesmente esquecendo) a autoria de André Kertész.

Aquilo que Sebald indica ao resgatar o livro de Barthes é intensificado na sequência da entrevista, quando Scholz faz uma pergunta acerca do material autobiográfico utilizado na terceira parte de *Os emigrantes*, cujo protagonista é o tio-avô do autor, Ambros Adelwarth. O relato de Sebald de seu reencontro com as fotografias de família é uma sorte de suma da dinâmica da pós-memória, acrescentando a ela, como é meu objetivo frisar aqui, o sutil entrelaçamento entre palavra e imagem em sua obra. O primeiro contato com as imagens de família se dá na infância, afirma Sebald, quando não se tem “um termo para história”, “um conceito para a história”; depois de décadas vivendo no exterior, distante do contexto da infância, reencontrar as fotografias da família, continua Sebald, gera uma espécie de “revelação negativa”, “porque com o tempo você aprende o que é a história, você sabe o que aconteceu, você tem suspeitas acerca do papel de seus pais e parentes naquele contexto, e tudo isso se materializa como evidência visual”.<sup>10</sup>

Em seguida, Scholz questiona Sebald acerca dos momentos em que é o próprio escritor quem tira as fotografias, naquele que seria o caminho inverso ao apontado anteriormente – não da imagem em direção à ficção, mas da ficção (a pesquisa de campo que Sebald fazia com suas viagens) à imagem. Em uma das seções de *Vertigem*, intitulada “All’Estero”, o narrador pede a um transeunte que tire uma fotografia da fachada de uma pizzaria fechada, um lugar que o narrador já conhecia de uma viagem prévia à cidade (Verona), feita sete anos antes. Na entrevista, Sebald não apenas atesta a veracidade desse fato como afirma que é algo recorrente em suas viagens, quando muitas vezes se vê diante da necessidade de registrar algo e está sem sua máquina fotográfica (uma “extravagância do escritor” que requer “um enorme esforço para superar as inibições, especialmente quando envolve falar em uma língua estrangeira”, comenta Sebald, mas uma atividade essencial, já que “escrita e fotografia estão intimamente ligadas à arte da *recherche*”).<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> SCHOLZ. But the Written Word Is Not a True Document, p. 106, tradução nossa.

<sup>11</sup> SCHOLZ. But the Written Word Is Not a True Document, p. 107, tradução nossa.

É nesse mesmo livro, *Vertigem*, de 1990, que as duas vertentes de trabalho expostas por Sebald se encontram. Em outra de suas seções, intitulada “A vilegiatura do dr. K em Riva”, o narrador de Sebald novamente parte de algumas fotografias já existentes (nesse caso, imagens que retratam o escritor Franz Kafka) para construir seu relato quando, durante sua investigação de campo, sua *recherche*, procura registrar imagens ele próprio. Na seção prévia do livro, “All’Esterio”, comentada por Scholz na entrevista, o narrador de Sebald já prepara o caminho tanto para Kafka quanto para essa confluência das duas vertentes de trabalho: o narrador encontra, dentro de um ônibus em Verona, dois meninos gêmeos, idênticos a Franz Kafka quando jovem. Ao conversar com os pais dos meninos, o narrador escreve: “eu disse que já me bastaria se eles me enviassem à Inglaterra, sem revelar seus nomes ou seu endereço, uma foto dos filhos assim que voltassem de férias para a casa na Sicília”, o que não gera o resultado esperado, pois “ficou absolutamente claro para eles, como pude notar, que eu não podia ser outra coisa senão um pederasta inglês viajando pela Itália para seu chamado deleite íntimo”.<sup>12</sup> Ainda na entrevista com Scholz, Sebald afirma que *Vertigem* foi um livro escrito como uma investigação do intervalo tenso e produtivo entre palavra e imagem na obra de Kafka e, especialmente, na sua experiência de leitura da obra de Kafka. Sebald argumenta que há uma espécie de “transparência” na representação dos personagens em Kafka, apresentados “apenas em seus contornos”, algo também característico “de todos os retratos feitos dele”, uma “transparência que aumenta com a idade mas que já é perceptível nos retratos de criança”.<sup>13</sup>

### 3

A gênese desse capítulo específico de *Vertigem*, “A vilegiatura do dr. K em Riva” (o terceiro capítulo em um total de quatro), guarda informações produtivas para o desenvolvimento dessa argumentação

<sup>12</sup> SEBALD. *Vertigem*, p. 73-74.

<sup>13</sup> SCHOLZ. *But the Written Word Is Not a True Document*, p. 108, tradução nossa. Sebald aqui faz referência a uma imagem específica de Kafka quando criança, na qual ele aparece segurando um bastão de caminhada na mão direita e um chapéu largo na mão esquerda. Markus Zisselsberger dedica um ensaio à leitura que tanto Sebald quanto Walter Benjamin realizam dessa fotografia de infância de Kafka (cf. ZISSELSBERGER. “Melancholy Longings: Sebald, Benjamin, and the Image of Kafka”, p. 280-301).

acerca da relação entre palavra e imagem na poética de W. G. Sebald. Em ensaio sobre a noção de viagem na obra de Sebald, Martin Klebes aponta uma referência intertextual no capítulo de *Vertigem* sobre Kafka: o título original do capítulo, “*Dr. K’s Badereise nach Riva*”, remete a uma novela do escritor alemão Jean Paul Richter, publicada em 1809, *Dr. Katzenbergers Badereise*.<sup>14</sup> Trata-se de uma referência recorrente em Sebald: ele usa como epígrafe de um dos capítulos de *Os emigrantes*, “Paul Bereyter”, um verso de Jean Paul (“Névoas há que olho nenhum dispersa”),<sup>15</sup> além de utilizar a *Vorschule des Ästhetik* do mesmo autor em seu ensaio sobre Gerhard Roth.<sup>16</sup>

Elena Agazzi, que não por acaso se tornará uma especialista na obra de W. G. Sebald, publica, ainda em 1996, um ensaio sobre Jean Paul e seu *Dr. Katzenbergers Badereise*, mostrando que também esse livro é uma investigação ficcional acerca de imagens alheias. Já no início de seu texto, Agazzi afirma que Jean Paul constrói seu Dr. Katzenberger, um médico e colecionador que está em viagem buscando espécimes “monstruosos” para seu acervo, de forma irônica e satírica, resgatando e reconfigurando elementos da tradição a partir da obra de Paracelso, Lavater, Mesmer, entre outros.<sup>17</sup> A narrativa de Jean Paul, que se divide em “súmulas”, como um tratado, apresenta a atividade médica como a confluência de três elementos, “os astros, a terra e os corpos vivos”, e seu representante, o Dr. Katzenberger, como um praticante “cujo estilo de vida se baseia, via de regra, sobre o desagradável e o anormal”, colecionador de “fetos humanos e animais monstruosos”.<sup>18</sup> O afã colecionista de Katzenberger é tanto motivado pela morfologia monstruosa apresentada por gravuras e tratados anteriores a ele, quanto contribui diretamente para o desenvolvimento e aumento dessa tradição teratológica, misto de tradição oral popular, discurso científico incipiente e imaginativas representações visuais dos achados.

Agazzi também menciona o uso que Jean Paul faz da transformação das noções “científicas” acerca de fetos monstruosos que ocorre no

---

<sup>14</sup> KLEBES. If You Come to a Spa: Displacing the Cure in *Schwindel. Gefühle.* and *Austerlitz*, p. 127.

<sup>15</sup> SEBALD. *Os emigrantes*, p. 31.

<sup>16</sup> SEBALD. *Pátria apátrida*, p. 135.

<sup>17</sup> AGAZZI. “Divertissement” teratologici in Jean Paul, p. 67.

<sup>18</sup> AGAZZI. “Divertissement” teratologici in Jean Paul, p. 68, tradução nossa.

intervalo que separa Paracelso e Lavater. Para o primeiro, a “imaginação” pode influenciar na formação do feto, bem como a observação externa por parte da mãe e, sobretudo, seus sonhos – observar ou sonhar com figuras monstruosas ou animais pode acarretar deformação no feto.<sup>19</sup> Agazzi também ressalta a “XIV súmula” do livro de Jean Paul, na qual o Dr. Katzenberger confronta um farmacêutico que possui um coelho siamês embalsamado, mas que indica também um confronto mais amplo, cultural, paradigmático, entre a visão “profissional” do médico e aquela “amadora” do farmacêutico – seu espaço de trabalho é uma sorte de *Wunderkammer*, com “pós, óleos e ervas, chocolate e café”, com objetos os mais diversos e “pequenos corpos humanos mumificados”.<sup>20</sup> Nesse contexto, é possível evocar o livro de Jurgis Baltrusaitis, *Aberrações*, um “ensaio sobre a lenda das formas”, cujo primeiro capítulo, intitulado “Fisiognomonía animal”, é dedicado à história cultural das formas híbridas e monstruosas. Esses atravessamentos são definidos por Baltrusaitis como a “fauna humana”, “sempre presente no pensamento”, pertencente a “uma camada estável da imaginação” e “sempre se refazendo nas alegorias, emblemas e fábulas”, mas é “a partir do fim do século XVIII”, afirma Baltrusaitis, “e na primeira metade do século XIX que se assiste à sua mais ampla propagação desde a Idade Média”.<sup>21</sup> Precisamente, como visto, o período de desenvolvimento da narrativa do Dr. Katzenberger por Jean Paul, período no qual abundavam também os trabalhos que operavam na zona de trânsito entre palavra e imagem, ou seja, os tratados de Camper, Lavater, Gall, que repercutiram nas obras de Balzac e Goethe, por exemplo.<sup>22</sup>

Ao escolher essa obra específica de Jean Paul como ponto de partida para uma ficção sobre Franz Kafka, Sebald cobre uma série de pontos fundamentais de sua poética: a ligação da literatura com a caminhada e o deslocamento, ou ainda, segundo suas palavras na entrevista, a investigação e a *recherche*; a ligação entre a busca de imagens e a criação de imagens (como Katzenberger segue as “monstruosidades” em seu percurso baseado tanto em sua coleção prévia quanto nas gravuras

---

<sup>19</sup> AGAZZI. “Divertissement” teratologici in Jean Paul, p. 69.

<sup>20</sup> AGAZZI. “Divertissement” teratologici in Jean Paul, p. 70.

<sup>21</sup> BALTRUSAITIS. *Aberrações*, p. 49.

<sup>22</sup> BALTRUSAITIS. *Aberrações*, p. 65-68. Ver também: WECHSLER. *A Human Comedy: Physiognomy and caricature in 19th Century*.

de descobertas análogas); a relação entre realidade e imaginação e como isso desemboca em uma reflexão sobre o contato entre razão e desrazão (em *Os anéis de Saturno*, por exemplo, Sebald questiona o projeto racional cartesiano em confronto com a *Lição de anatomia*, de Rembrandt, que reproduz no livro);<sup>23</sup> a reflexão constante sobre a definição das normas de conduta em sociedade e como isso, no caso de Kafka e Jean Paul, se configura também como uma reflexão sobre as normas de definição e aceitação dos limites entre humano e “monstruoso” (não apenas o exemplo mais direto de *A metamorfose*, de Kafka, mas também seus vários contos e fábulas envolvendo a fronteira entre humano e animal, como “Josefina, a cantora” ou “Investigações de um cão”); e, por fim, a ficção surgindo sempre a partir de uma manipulação direta do passado, dos textos prévios da tradição e da elaboração imaginativa da memória alheia.

#### 4

Se existe uma questão de fundo que permite aproximar os usos que Sebald faz de Altdorfer, do arquivo familiar, Roland Barthes, Franz Kafka ou Jean Paul, ela só pode dizer respeito à insuficiência intrínseca e, ao mesmo tempo, produtiva, tanto da palavra quanto da imagem. Em seu livro *Ninfe*, Giorgio Agamben afirma que “a cada instante, cada imagem antecipa virtualmente seu desenvolvimento futuro e recorda seus gestos precedentes”.<sup>24</sup> Ao comentar as releituras feitas por Bill Viola de imagens familiares da história da arte (Masolino, Bosch, Dieric Bouts), aproximando Domenico da Piacenza de Aristóteles, Agamben continua dizendo que “a memória não é possível sem uma imagem (*phantasma*)”, e que a imagem “é uma afecção [*un'affezione*], um *pathos* da sensação ou do pensamento. Por conta disso, a imagem mnêmica está sempre carregada de uma energia capaz de mover e turbar o corpo”.<sup>25</sup> Nessa perspectiva, é possível pensar a zona de trânsito que rege o contato entre as dimensões da palavra e da imagem como um espaço contingente de trocas, desvios e rearranjos. Por isso, a dinâmica da pós-memória, com sua insistência no caráter ambivalente da leitura das imagens do passado (sua recordação de “gestos precedentes”), pode ser expandida para além

---

<sup>23</sup> SEBALD. *Os anéis de Saturno*, p. 22-26.

<sup>24</sup> AGAMBEN. *Ninfe*, p. 9-10, tradução nossa.

<sup>25</sup> AGAMBEN. *Ninfe*, p. 13, tradução nossa.

da situação traumática familiar e tornar-se uma sorte de procedimento de articulação da tradição (como faz Sebald com Altdorfer e com Jean Paul, com especial atenção à carga fisiognômica desse último).

No uso que faz das imagens, Sebald deixa claro que pretende o estabelecimento de uma heterogeneidade de registros – como os dois casos apresentados exemplificaram: a relação entre Altdorfer e a destruição das cidades alemãs por um lado, a relação entre a fisiognomia de fins do século XVIII e a figura de Franz Kafka de outro. Como ponto de confluência dessas várias derivas está o indivíduo que atua em sua contemporaneidade, fazendo do presente, já de saída, um tempo composto e, mais uma vez, heterogêneo. “A sobrevivência das imagens”, escreve Agamben, “não é um dado, mas requer uma operação, cuja realização é tarefa do sujeito histórico”.<sup>26</sup> É possível aqui relembrar o momento em que Sebald fala de seus dois momentos distintos diante das fotografias do álbum familiar: a cena inaugural, na qual a criança não tem nem “termo” nem “conceito” para a história, e a cena posterior, na qual o adulto revisita e ressignifica o passado e suas imagens.<sup>27</sup> “Trabalhar sobre as imagens significa, [...] sobretudo, trabalhar no cruzamento entre o individual e o coletivo”,<sup>28</sup> escreve Agamben, e completa: “A história da humanidade é sempre história de fantasmas e de imagens, porque é na imaginação que tem lugar a fratura entre o individual e o impessoal, o múltiplo e o único, o sensível e o inteligível e, ao mesmo tempo, a tarefa de sua recomposição dialética”.<sup>29</sup> Na poética de Sebald, a zona de trânsito que aproxima palavra e imagem opera nessa fratura de que fala Agamben, buscando uma recomposição dialética que é tanto material (a coleta das fotos, o contato com as testemunhas) quanto metafísica (o contato entre vivos e mortos, a sensação da coexistência das temporalidades) e que, justamente por isso, permanece sempre em processo.

---

<sup>26</sup> AGAMBEN. *Ninfe*, p. 25, tradução nossa.

<sup>27</sup> SCHOLZ. *But the Written Word Is Not a True Document*, p. 105.

<sup>28</sup> AGAMBEN. *Ninfe*, p. 53, tradução nossa.

<sup>29</sup> AGAMBEN. *Ninfe*, p. 56-57, tradução nossa.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Ninfe*. Torino: Bollati Boringhieri, 2007.
- AGAZZI, Elena. “Divertissement” teratologici in Jean Paul. *La Ricerca Folklorica*, Italia, n. 33, p. 67-71, abr. 1996. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1480094>>. Acesso em: 8 maio 2017.
- BALTRUSAITIS, Jurgis. *Aberrações*: ensaio sobre a lenda das formas. Tradução de Vera Harvey. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- HIRSCH, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997.
- HIRSCH, Marianne. Projected Memory: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory. In: ZELIZER, Barbie (Ed.). *Visual Culture and the Holocaust*. London: Athlone, 2001. p. 215-246.
- KLEBES, Martin. If You Come to a Spa: Displacing the Cure in *Schwindel. Gefühle. and Austerlitz*. In: ZISSELSBERGER, Markus (Ed.). *The Undiscover'd Country: W. G. Sebald and the Poetics of Travel*. New York: Camden House, 2010. p. 123-141.
- LONG, Jonathan J. *W. G. Sebald: Image, Archive, Modernity*. New York: Columbia University Press, 2008.
- ÖHLSCHLÄGER, Claudia; NIEHAUS, Michael (Ed.). *W.G. Sebald-Handbuch*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2017.
- SCHOLZ, Christian. But the Written Word Is Not a True Document: A Conversation with W. G. Sebald on Literature and Photography. In: PATT, Lise (Ed.). *Searching for Sebald: Photography after W. G. Sebald*. Los Angeles: The Institute of Cultural Inquiry, 2007. p. 104-109.
- SEBALD, W. G. *Do natural*: um poema elementar. Tradução de Telma Costa. Lisboa: Quetzal, 2012.
- SEBALD, W. G. *Guerra aérea e literatura*: com ensaio sobre Alfred Andersch. Tradução de Carlos Abbenseth e Frederico Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

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

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

WECHSLER, Judith. *A Human Comedy*: Physiognomy and caricature in 19th Century. Paris, Chicago, London: University of Chicago Press, 1982.

ZISSELSBERGER, Markus. Melancholy Longings: Sebald, Benjamin, and the Image of Kafka. In: PATT, Lise (Ed.). *Searching for Sebald*: Photography after W. G. Sebald. Los Angeles: The Institute of Cultural Inquiry, 2007. p. 280-301.

Recebido em: 30 de maio de 2017.

Aprovado em: 30 de agosto de 2017.