

DAVI ALEXANDRE TOMM

**“IMAGES OF OUR INSANE PRESENCE ON THE SURFACE OF THE
EARTH”: INSANIDADE E LITERATURA COMO CRÍTICA DO
PROGRESSO NA OBRA DE W. G. SEBALD**

PORTO ALEGRE

2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS DE LITERATURA
LINHA DE PESQUISA: TEORIA, CRÍTICA E COMPARATISMO

**“IMAGES OF OUR INSANE PRESENCE ON THE SURFACE OF THE EARTH”:
INSANIDADE E LITERATURA COMO CRÍTICA DO PROGRESSO NA OBRA DE
W. G. SEBALD**

AUTOR: Davi Alexandre Tomm

ORIENTADORA: Profa. Dra. Kathrin H. L. Rosenfield

Tese de Doutorado em Estudos de Literatura submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras.

**PORTO ALEGRE
2021**

CIP - Catalogação na Publicação

Tomm, Davi Alexandre

"IMAGES OF OUR INSANE PRESENCE ON THE SURFACE OF THE EARTH": INSANIDADE E LITERATURA COMO CRÍTICA DO PROGRESSO NA OBRA DE W. G. SEBALD / Davi Alexandre Tomm. -- 2021.

364 f.

Orientadora: Kathrin H. L. Rosenfield.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Sebald. 2. Crítica do Progresso. 3. Bricolagem. 4. Insanidade. 5. Esquizofrenia. I. Rosenfield, Kathrin H. L., orient. II. Título.

Davi Alexandre Tomm

“IMAGE OF OUR INSANE PRESENCE ON THE SURFACE OF
THE EARTH”: INSANIDADE E LITERATURA COMO CRÍTICA
DO PROGRESSO NA OBRA DE W. G. SEBALD

Tese de Doutorado em Estudos de Literatura submetida
ao Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul como
requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em
Letras.

Porto Alegre, 31 de março de 2021

Resultado: Aprovado.

BANCA EXAMINADORA:

Antonio Barros de Britto Juniro
Departamento de Linguística, Filologia e Teoria Literária
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Maria Aparecida Barbosa
Centro de Comunicação e Expressão – Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Kelvin Falcão Kleine
Escola de Letras
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

A Ana Gabriela, com todo o amor.

AGRADECIMENTOS

Gostaria primeiramente de agradecer a Deus, por ter me conduzido até aqui, em meio a todas as dificuldades, e por ter colocado pessoas tão especiais em minha vida, que me ajudaram em todo esse tempo. Em especial, agradeço a Ana Gabriela, pelo amor e companheirismo, por ter estado ao meu lado ao longo de todo o trajeto desde a graduação, e por ser essa companheira maravilhosa que aguentou meus momentos de insanidade da escrita, e me ajudou nas últimas horas na revisão da tese e a seguir em frente com esse trabalho. Agradeço também a minha família, meu pai, minha mãe, meu irmão e minha tia, por sua presença mesmo distante, seu suporte e amor ao longo desses anos. Agradeço a minha amiga Marloren Miranda pela primeira leitura crítica de alguns capítulos da tese. A Camila Schwartzmann pela ajuda em algumas traduções. Agradeço aos professores da banca, Maria Aparecida Barbosa, Kelvin Falcão Klein e Antonio Barros, por aceitarem fazer parte da banca e pela leitura crítica valiosa. Em especial também aos professores Kelvin e Antonio por terem feito parte da minha banca de qualificação, e, com sua atenciosa e generosa leitura, terem me mostrado para onde eu estava me perdendo no labirinto sealdiano, e por me indicarem alguns caminhos por onde eu poderia encontrar uma saída desse labirinto. Agradeço também a professora Sandra Maggio, que me acompanhou como orientadora desde a graduação, sendo uma afetiva e competente mãe acadêmica ao longo de todo meu percurso até o mestrado, e que mesmo distante no doutorado estive sempre muito perto. Por fim, gostaria de agradecer a minha orientadora Kathrin Rosenfield por me ajudar na condução desse trabalho.

*Pois assim do sábio como do estulto, a memória não
durará para sempre; pois passados alguns dias, tudo
cai no esquecimento. Ah! morre o sábio e da mesma
sorte o estulto!
(Eclesiastes, 2. 16).*

*No desvio de algum rincão do universo inundado pelo
fogo de inumeráveis sistemas solares, houve uma vez
um planeta no qual os animais inteligentes inventaram
o conhecimento. Este foi o minuto mais soberbo e mais
mentiroso da “história universal”, mas foi apenas um
minuto. Depois de alguns suspiros da natureza, o
planeta congelou-se e os animais inteligentes tiveram
de morrer.
(Nietzsche, Verdade e Mentira no Sentido Extra Moral).*

[RESUMO]

A obra do escritor alemão, que viveu a maior parte da sua vida na Inglaterra, W. G. Sebald tornou-se uma das mais estudadas no âmbito da literatura europeia contemporânea. Quando ainda estava vivo, Sebald experimentou o crescente interesse por sua obra, especialmente a partir da publicação das traduções para o inglês, e depois de sua morte prematura, em 2001, o interesse por ela só fez crescer ainda mais. Esses estudos estão concentrados na sua grande maioria nos países de língua inglesa e alemã, embora já se encontre uma quantidade crescente de trabalhos também em espanhol e francês. No nosso país, a obra de Sebald ainda não alcançou o reconhecimento público, crítico e acadêmico que já têm lá fora, e são ainda poucos os trabalhos dedicados ao autor por aqui. Em meio a uma verdadeira torrente de livros, artigos, ensaios, coletâneas, compêndios entre outras obras dedicadas à produção de Sebald no mundo da língua inglesa, por exemplo, alguns temas passaram a dominar esses trabalhos críticos, e passaram a ser chavões para o reconhecimento da obra do autor: memória, holocausto, catástrofe, melancolia, a relação entre texto e imagem, testemunho; literatura e historiografia; esses são provavelmente os que mais se destacam. Esses caminhos abertos tornaram-se também sendas fáceis para se seguir, petrificando-se, assim, como espécies de pontos de sinalização seguros para o crítico que se aventura no estudo de sua multifacetada e complexa obra. Mais recentemente tem havido, inclusive, um crescente interesse por análises de seus livros que seguem a chamada ecocrítica, certamente atraídas pela presença marcante da natureza em sua obra. Além disso, tornou-se conhecido também o pequeno cânone de outros autores e de pensadores que passaram a ser associados a sua obra, tanto pelas referências explícitas e implícitas a eles nos seus livros, quanto pelo vasto material biográfico que também passou a circular no meio acadêmico, tendo o seu espólio se tornado acessível no Arquivo Alemão de Literatura de Marbach. Entre os que brilham nesse panteão, estão as figuras dominantes de Walter Benjamin, Franz Kafka e Theodor Adorno. Em meio a esse crescente volume de pesquisa, torna-se quase impossível encontrar uma entrada e uma saída desse labirinto, mais ainda um caminho seguro que não tenha ainda sido percorrido por tantos pés. Uns dos temas que ainda não foi tão explorado por esses estudos, ao menos até onde eu conseguir ver, é o da insanidade, ou das patografias na obra de Sebald. A relação de sua obra com o tema da insanidade pode ser vista não só no modo como essa questão aparece nas suas ficções, mas também em como ela é um elemento crítico constante na abordagem de Sebald à

literatura. Como estudante e professor de literatura, e como crítico literário, Sebald nos legou também uma vasta obra crítica, que nos permite ver o quanto sua formação como escritor de ficção se deu a partir das suas inúmeras leituras, e das suas visões críticas sobre os autores que ele admirava. Nesse ponto, destaca-se o seu interesse de entender os sujeitos que escrevem como sintomas de seu tempo, o que o levou a uma crítica não só da ideologia nas obras culturais, como também a uma visão das relações psíquicas entre o criador, a sociedade em que vive e sua obra. Assim, seus ensaios críticos nos fornecem eles mesmo um rico material teórico para a análise de sua obra ficcional. O tema da insanidade será abordado nesse trabalho a partir da ideia da “doença do pensamento”, termo usado por Sebald para descrever a constante produção de nossos cérebros, que compulsivamente tentam criar esquemas de pensamento e de representação para lidar com a realidade. A partir de sua leitura de Adorno e Horkheimer, veremos como ele entende essa doença do pensamento como um dos aspectos da relação entre conhecimento e poder. Essa relação será aprofundada a partir da leitura que Sebald fez da obra de Elias Canetti, especialmente sobre a ligação entre poder e paranoia no caso Schreber. A partir da ideia de que nosso pensamento tem seus aspectos patológicos, e que a literatura, como produto de nossas construções mentais, também participa da insanidade de nosso pensamento, mostrarei como Sebald entende a relação entre literatura e esquizofrenia a partir de duas linhas: uma que mostra a falha de autores modernos, como Alfred Döblin, em criar uma obra crítica da realidade sem com isso cair na regressão também destrutiva, o que se relaciona com os erros de Döblin quanto a como ele incorpora aspectos das psicopatologias em sua obra; a outra que mostra o sucesso de autores como Kafka, Ernst Herbeck, Peter Handke e Elias Canetti, no modo como eles conseguiram fazer uma crítica da sociedade e do progresso, sem que suas obras recaíssem no mito apocalíptico. Nesse segundo caso, mostrarei como a relação entre os modos de pensamento e de criação linguística em autores esquizofrênicos como Herbeck, com a noção de pensamento selvagem e de *bricolagem*, de Lévi-Strauss, permite-nos ver modelo que Sebald encontrou para sua forma narrativa, para criar uma literatura crítica do progresso e do poder sem se tornar uma literatura destrutiva, e conseguindo, assim, efetuar seu projeto de uma literatura de restituição.

Palavras-chaves: Sebald; Crítica do Progresso; *Bricolagem*; Insanidade; Esquizofrenia.

[ABSTRACT]

The work of W. G. Sebald, a German writer who lived most part of his life in England, has become one of the most studied works in contemporary European literature. While he was still alive, Sebald experienced growing interest in his work, especially after the publication of his English translations, and after his untimely death in 2001, interest in his work has only grown further. These studies are mostly concentrated in English and German-speaking countries, although one can also find a growing number of productions in Spanish and French. In our country, Sebald's work has not yet achieved the public, critical and academic recognition that it already has abroad, and there are still few works dedicated to the author here. Even so, it has also started to have a certain growth in the last few years. Amidst a veritable torrent books, articles, essays, collections, compendiums, and other works dedicated to Sebald's production in the English-speaking world, for example, some themes have come to dominate these critical works, and have become buzzwords for recognition of the author's oeuvre: memory, holocaust, catastrophe, melancholy, the relationship between text and image, testimony; literature and historiography; these are probably the ones that stand out the most. These open roads have also become easy paths to follow, thus petrifying themselves as safe signposts for the critic who ventures into the study of his multifaceted and complex work. More recently there has even been a growing interest in analyses of his books that follow the so-called ecocriticism, certainly attracted by the striking presence of nature in his work. In addition, the small canon of other authors and thinkers who have become associated with his work has also become known, both through explicit and implicit references to them in his books, and through the vast biographical material that has also come into circulation in academia; his estate having become accessible in the German Literature Archive in Marbach. Among those who shine in this pantheon were the dominant figures of Walter Benjamin, Franz Kafka and Theodor Adorno. Amidst this growing volume of research, it becomes almost impossible to find a way in and out of this labyrinth, let alone a safe path that has not yet been traversed by so many feet. One of the themes that has not been explored so much by these studies, at least as far as I can see, is that of insanity, or the pathographies in Sebald's work. The relationship of his work to the theme of insanity can be seen not only in the way this issue appears in his fictions, but also in how it is a constant critical element in Sebald's approach to literature. As a student and teacher of literature, and as a literary critic, Sebald

also bequeathed us a vast critical work, which allows us to see how much his formation as a fiction writer came from his numerous readings, and his critical views on the authors he admired. In this point, the interest in understanding the subjects that write as symptoms of their time stands out, which led him to a critique not only of the ideology in cultural works, but also to a view of the psychic relations between the creator, the society in which he lives, and his work. Thus, his critical essays themselves provide us with a rich theoretical material for the analysis of his fictional work. The theme of insanity will be approached in this work from the idea of the “disease of thought”, a term used by Sebald to describe the constant production of our brains, which compulsively try to create schemes of thought and representation to deal with reality. From his reading of Adorno and Horkheimer, we will see how he understands this disease of thought as one aspect of the relationship between knowledge and power. This relationship will be deepened with Sebald's reading of Elias Canetti's work, especially about the link between power and paranoia in the Schreber case. From the idea that our thinking has its pathological aspects, and that literature, as a product of our mental constructions, also participates in the insanity of our thinking. I will show how Sebald understands the relation between literature and schizophrenia from two lines: one that shows the failure of modern authors, such as Alfred Döblin, to create a work critical of reality without thereby falling into regression that is also destructive, which relates to Döblin's errors as to how he incorporates aspects of psychopathologies into his work; the other that shows the success of authors such as Kafka, Erns Herbeck, Peter Handke, and Elias Canetti, in the way they managed to critique society and progress without their works also becoming apocalyptic myths. In this second case, I will show how the relationship between the modes of thought and linguistic creation in schizophrenic authors like Herbeck, with Lévi-Strauss' notion of wild thought and *bricolage*, allows us to see the model that Sebald found for his narrative form, to create a literature critical of progress and power without becoming a destructive literature, and thus succeeding in effecting his project of a literature of restitution.

Key-words: Sebald; Critic of Progress; *Bricolage*; Insanity; Schizophrenia.

[RESÜMEE]

Das Werk des deutschen Schriftstellers, der die meiste Zeit seines Lebens in England gelebt hat, W. G. Sebald ist zu einem der meist studierten im Bereich der zeitgenössischen europäischen Literatur geworden. Schon zu Lebzeiten erlebte Sebald ein wachsendes Interesse an seinem Werk, vor allem nach der Veröffentlichung seiner englischen Übersetzungen, und nach seinem frühen Tod im Jahr 2001 ist das Interesse daran nur noch größer geworden. Diese Studien konzentrieren sich meist auf den englisch- und deutschsprachigen Raum, obwohl man auch eine wachsende Zahl von Arbeiten in spanischer und französischer Sprache findet. In unserem Land haben Sebalds Werke noch nicht die öffentliche, kritische und akademische Anerkennung erlangt, die sie im Ausland bereits haben, und es gibt hierzulande immer noch wenige Werke, die den Autoren gewidmet sind. Dennoch hat auch sie in den letzten Jahren ein gewisses Wachstum zu verzeichnen. Inmitten einer wahren Flut von Büchern, Artikeln, Essays, Sammlungen, Kompendien und anderen Werken, die Sebalds Schaffen in der englischsprachigen Welt gewidmet sind, begannen einige Themen diese kritischen Arbeiten zu dominieren und wurden zu Schlagworten für die Anerkennung des Werks des Autors: Erinnerung, Holocaust, Katastrophe, Melancholie, das Verhältnis von Text und Bild, Zeugnis; Literatur und Geschichtsschreibung; das sind wohl die, die am meisten hervorstachen. Diese offenen Wege sind auch zu leicht zu beschreitenden Pfaden geworden und versteinern so als sichere Wegweiser für den Kritiker, der sich an das Studium seines vielschichtigen und komplexen Werkes wagt. In jüngster Zeit gibt es sogar ein wachsendes Interesse an Analysen seiner Bücher, die dem sogenannten Ökokritizismus folgen, sicherlich angezogen von der auffälligen Präsenz der Natur in seinem Werk. Darüber hinaus ist der kleine Kanon anderer Autoren und Denker, die mit seinem Werk in Verbindung gebracht werden, bekannt geworden, sowohl durch explizite und implizite Verweise auf sie in seinen Büchern als auch durch das umfangreiche biografische Material, das auch in der Wissenschaft in Umlauf gekommen ist, nachdem sein Nachlass im Deutschen Literaturarchiv in Marbach zugänglich geworden ist. Zu denjenigen, die in diesem Pantheon glänzen, gehören die dominanten Figuren von Walter Benjamin, Franz Kafka und Theodor Adorno. Inmitten dieser wachsenden Menge an Forschung wird es fast unmöglich, einen Weg in und aus diesem Labyrinth zu finden, geschweige denn einen sicheren Pfad, der noch nicht von so vielen Füßen durchquert wurde. Eines der Themen, das in diesen Studien nicht so sehr erforscht wurde, zumindest soweit ich das sehen kann, ist das des Wahnsinns oder der Pathographien in Sebalds Werk. Die Beziehung seines Werks zum Thema Wahnsinn zeigt sich nicht nur darin, wie dieses Thema in seinen Fiktionen auftaucht, sondern auch darin, dass es ein konstantes kritisches Element in Sebalds Herangehensweise an die Literatur ist. Als Student und Professor der Literatur und als Literaturkritiker hat Sebald uns auch ein umfangreiches kritisches Werk hinterlassen, das uns erkennen lässt, wie sehr sich seine Ausbildung als belletristischer Schriftsteller aus seinen zahlreichen Lektüren und seinen kritischen Ansichten über die von ihm bewunderten Autoren ergab. An dieser Stelle sticht das Interesse hervor, die schreibenden Subjekte als Symptome ihrer Zeit zu verstehen, was ihn zu

einer Kritik nicht nur an der Ideologie in den Kulturwerken, sondern auch zu einer Vision der psychischen Beziehungen zwischen dem Schöpfer, der Gesellschaft, in der er lebt, und seinem Werk führte. So liefern uns seine kritischen Essays selbst ein reiches theoretisches Material für die Analyse seines fiktionalen Werks. Das Thema des Wahnsinns wird in dieser Arbeit von der Idee der "Krankheit des Denkens" her angegangen, ein Begriff, mit dem Sebald die ständige Produktion unseres Gehirns beschreibt, das zwanghaft versucht, Denk- und Darstellungsschemata zu schaffen, um mit der Realität fertig zu werden. Aus seiner Lektüre von Adorno und Horkheimer werden wir sehen, wie er diese Krankheit des Denkens als einen der Aspekte des Verhältnisses von Wissen und Macht versteht. Diese Beziehung wird durch Sebalds Lektüre des Werks von Elias Canetti vertieft, insbesondere über den Zusammenhang von Macht und Paranoia im Fall Schreber. Von der Idee, dass unser Denken seine pathologischen Seiten hat und dass die Literatur als Produkt unserer mentalen Konstruktionen auch am Wahnsinn unseres Denkens teilhat. Ich werde zeigen, wie Sebald die Beziehung zwischen Literatur und Schizophrenie aus zwei Linien versteht: eine, die das Scheitern moderner Autoren wie Alfred Döblin zeigt, ein realitätskritisches Werk zu schaffen, ohne dabei in eine ebenfalls destruktive Regression zu verfallen, was sich auf Döblins Fehler bezieht, wie er Aspekte von Psychopathologien in sein Werk einfließen lässt; die andere, die den Erfolg von Autoren wie Kafka, Erns Herbeck, Peter Handke und Elias Canetti darin zeigt, wie sie es geschafft haben, Gesellschafts- und Fortschrittskritik zu üben, ohne dass ihre Werke auch zu apokalyptischen Mythen wurden. In diesem zweiten Fall werde ich zeigen, wie die Beziehung zwischen den Denkmodi und der Sprachschöpfung bei schizophrenen Autoren wie Herbeck mit Lévi-Strauss' Begriff des wilden Denkens und der Bricolage es uns ermöglicht, das Modell zu sehen, das Sebald für seine Erzählform gefunden hat, um eine fortschritts- und machtkritische Literatur zu schaffen, ohne zu einer destruktiven Literatur zu werden, und so sein Projekt einer Literatur der Restitution zu verwirklichen.

Stichwörter: Sebald; Fortschrittskritik; *Bricolage*; Irrsinn; Schizophrenie.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Schreber com aranha na cabeça	19
Imagem 2 – Design de um barco voador por Francesco Lana de Terzi (1670)	45
Imagem 3 – Sem título. Foto de Manchester	184

Lista de abreviações dos livros de Sebald por ordem de publicação no original. As abreviações serão de acordo com o título na língua em que foi usado no trabalho.

RM - *The Revival of the Myth: a study of Alfred Döblin's novel* (1973).

BU - *Die Beschreibung des Unglücks: Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke* (1985).

AF – *After Nature* (1988).

V – *Vertigo* (1990).

UH - *Unheimliche Heimat: Essays zur österreichischen Literatur* (1991).

E – *The Emigrants* (1992).

RS – *Rings of Saturn* (1995).

APC – *A Place in the Country* (1998).

NHD – *On the Natural History of Destruction* (1999).

A – *Austerlitz* (2001).

CS – *Campo Santo* (2003). Póstumo.

ALW – *Across the Land and the Water: Selected poems 1964 – 2001* (2008). Póstumo.

APOIO DE FINANCIAMENTO CAPES

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: A Aranha na Cabeça de Schreber	19
APRESENTAÇÃO DO TEMA.....	21
UMA QUESTÃO DE TERMINOLOGIA.....	24
ASPECTOS TEÓRICOS.....	28
ESTRUTURA DA TESE.....	35
1. HISTÓRIA NATURAL DA DOENÇA DO PENSAMENTO	42
1.1 A DOENÇA DO PENSAMENTO: A SEPARAÇÃO ENTRE NATUREZA E CULTURA.....	43
1.1.1 Rousseau e o aspecto patológico do pensamento	46
1.1.2 Passagem da pré-modernidade para a modernidade	48
1.1.2.1. A Era da Razão.....	54
1.1.3. Progresso e regresso: a abstração e a distância das coisas	61
1.2. DOENÇA DO PENSAMENTO, PARANOIA E PODER.....	66
1.2.1 – A insanidade da natureza	67
1.2.2 – Medo e sobrevivência	72
1.2.3 – Interpretações significantes: a ilusão coletiva da realidade	79
1.2.4 – As insanidades se invadem	84
2. Civilização e violência: sistemas de poder e linguagem	93
2.1 A FALHA SÍSMICA: MENTE E CORPO – NATUREZA E CULTURA.....	94
2.1.1. Animais e humanos: a insanidade do mundo	94
2.1.2. O corpo enrijecido e a mente incessante	99
2.1.3. A domesticação pela linguagem como tortura	104
2.2. HÍBRIDOS E MÁQUINAS – O FOGO E A HISTÓRIA NATURAL DA DESTRUIÇÃO.....	116
2.2.1. Os híbridos	118
2.2.2 – Máquinas de fogo	125
2.2.3 – O holocausto: fogo e poder	130
2.2.4. Holocausto: sistemas de poder	136
3. A INSANIDADE DO MUNDO QUE CONSTRUÍMOS: SISTEMAS DE PODER E CAPITALISMO	151

3.1. AS SOMBRAS DA DESTRUÇÃO.....	152
3.1.1. A primeira sombra: a antecipação do fim.....	156
3.1.1.1. Os dois sentidos da queda.....	163
3.1.2. A segunda sombra: destruir para construir.....	167
3.2. O DELÍRIO PARANOICO DO CAPITALISMO: MASSAS DE MORTOS.....	174
3.3. INSTITUIÇÕES REGULADORAS: O PODER DAS DISCIPLINAS.....	186
3.3.1. Instituições psiquiátricas.....	191
4. O ESPETÁCULO PATOLÓGICO DA ARTE: METAMORFOSES COMO RESISTÊNCIA À MORTE.....	199
4.1. O ESPETÁCULO PATOLÓGICO DA ARTE.....	201
4.1.1 – Grünewald e o fim da vida orgânica.....	201
4.1.2. Comer a si próprio.....	209
4.1.3. Assimilação, Messianismo e Regressão.....	215
4.1.4. O olhar do artista.....	220
4.1.5. FitzGerald e o retirar-se do mundo.....	221
4.1.6. O sentimento de culpa.....	225
4.1.7. Simbiose entre poder e impotência.....	227
4.2. MELANCOLIA E METAMORFOSE.....	232
4.2.1. Metamorfose e máscaras.....	235
4.2.2. Metamorfose e literatura: empatia.....	240
4.2.3. A metamorfose dos mortos.....	249
4.2.4. O Xamã e a massa de mortos.....	257
5. LITERATURA E ESQUIZOFRENIA: SISTEMAS DE PODER, ERRÂNCIA E BRICOLAGEM.....	265
5.1. IMAGINAÇÃO E ESQUIZOFRENIA: A LITERATURA, PODER E DESTRUÇÃO.....	266
5.1.1. O poder da imaginação.....	271
5.1.2. As aporias da arte.....	273
5.1.2.1. Melancolia e a aporia entre criação e destruição.....	275
5.1.2.2. Exílio, crise da linguagem e esquizofrenia.....	288
5.1.2.3. Aporia entre obra e criação.....	296
5.2. BRICOLAGEM, EXCURSO, MELANCOLIA E ERRÂNCIA.....	303

5.2.1. Deslocamento, melancolia e errância.....	308
5.2.2. O <i>bricoleur</i> de fantasmas.....	319
5.2.3. O insondável.....	328
5.2.4. Sistema heurístico contra a estrutura apocalíptica.....	339
5.2.5. Presença e ausência do narrador.....	346
CONCLUSÃO: Uma pequena utopia ou esperança?.....	352
REFERÊNCIAS.....	361

INTRODUÇÃO: A Aranha na Cabeça de Schreber

Começemos pelo final. Começemos com uma aranha na cabeça; com a imagem de uma aranha saindo da cabeça de alguém. Qual a relação com o trabalho que segue? Ela é, pode-se dizer, o *emblema* dessa tese, pois é também um emblema da obra do autor alemão W. G. Sebald. Ele nos conta que em uma visita ao seu colega de escola, o desenhista, pintor e gravurista Jan Peter Tripp, este lhe dera de presente uma de suas gravuras:



(Figura 1 – TRIPP, Jan Peter. s/d. Fonte: <https://www.wgsebald.de/blauwaerts/blauwaerts.html>)¹

Trata-se do juiz Daniel Paul Schreber, conhecido por suas *Memórias de um doente dos nervos* (1909), com uma aranha na testa. Nós não sabemos qual foi o contexto exato da visita para que Tripp lhe desse uma gravura do famoso esquizofrênico. Seria por que Sebald mostrou particular interesse por ela? Ou por que a história do juiz era de interesse mútuo? Poderia haver algum reconhecimento entre eles para com o paciente que teve suas “memórias de um doente dos nervos” vastamente estudada pela psiquiatria e psicanálise? Essas perguntas só podem ser respondidas por suposições tiradas de múltiplas relações entre textos e relatos na obra e vida de Sebald. O mais interessante é entendermos essa história dentro do contexto em que ela é contada, para que possamos ver melhor porque a escolhi como emblema tanto desse ensaio quanto da obra do autor.

¹Essa imagem foi tirada do site com um dos maiores catálogos de material sobre a obra e vida de Sebald, mas não está creditada. Não se sabe ao certo se essa é realmente a gravura de Tripp. Outra imagem também aparece na seção que fala dessa gravura, mas ela não se parece muito com o estilo de desenho de Tripp, além do que o que está na cabeça de Schreber são pequenos homenzinhos, um dele com um corpo parecido com o de um inseto, o que me fez optar pela imagem acima colocada. Em todo caso, a dúvida quanto à autoria e origem da imagem não deixa de performar o tipo de colagem de imagens que Sebald faz em sua obra, em que algumas destas também mantêm uma certa indiscernibilidade quanto a sua origem e mesmo quanto a sua autenticidade em relação à história que está sendo narrada.

Na sua última aparição em público antes de morrer em um acidente de carro, Sebald pronunciou um discurso na *Literaturhaus Stuttgart* (Casa da Literatura de Stuttgart), intitulado *Ein Versuch der Restitution* (“Uma Tentativa de Restituição”), que foi publicado posteriormente em texto no volume *CS*. Ele começa lembrando como seu primeiro contato com as grandes cidades alemãs, na infância, acontecera através das imagens de um jogo de cartas que continha fotos destas cidades. Stuttgart, embora fosse uma das grandes cidades próximas de onde vivia, resumia-se à imagem daquela carta: a estação central planejada por Paul Bonatz. Anos depois, em maio de 1976, quando já era um professor-assistente em Manchester, foi pela primeira vez para Stuttgart, visitar Jan Peter Tripp, cujo trabalho ele admirava muito, e cujas obras, ele explica, foram o que lhe ensinaram o desejo de, um dia, fazer algo mais do que dar aulas:

Na visita, Tripp me deu de presente uma de suas gravuras, mostrando o juiz mentalmente doente Daniel Paul Schreber com uma aranha em seu crânio – o que pode haver de mais terrível do que as ideias sempre correndo por nossas mentes? – e muito do que eu escrevi mais tarde deriva dessa gravura, mesmo em meu método de procedimento (SEBALD, 2006, s.p.)².

Eis o emblema explicado sinteticamente nessas linhas: a imagem de Schreber com a aranha e a sensação terrível de ter as ideias sempre correndo apressadamente por nossas cabeças. O narrador sebaldiano, bem como alguns dos personagens, estão constantemente às voltas com as angústias de ter essas aranhas em suas cabeças, de ter que lidar com os pensamentos. Assim, como o juiz diagnosticado com esquizofrenia, os escritores desamparados sobre quem Sebald escreveu encontram-se constantemente “preso em suas teias de palavras”³ (SEBALD, 2013, s.p.). Para Sebald, o ofício da escrita é angustiante, é uma tarefa ingrata, com um aspecto patológico: ao ter que enfrentar uma realidade cada vez mais brutal e insana para criar suas obras, o escritor está sempre às voltas com as cadeias de pensamento e de palavras, precisando lidar com elas para poder criar algo que seja minimamente mais ordenado do que a complexa realidade.

Mas não é apenas como emblema do ofício da escrita que a aranha na cabeça de Schreber aparece aqui. Ela aponta para toda e qualquer a atividade do pensamento, ela traduz

²“At the time Tripp gave me a present of one of his engravings, showing the mentally ill judge Daniel Paul Schreber with a spider in his skull – what can there be more terrible than the ideas always scurrying around our minds? – and much of what I have written later derives from this engraving, even in my method of procedure”. Todos os trechos traduzidos que não referenciam um tradutor são traduções minhas.

³“trapped in their web of words”.

em imagem a visão que Sebald tem da nossa história do progresso, os sintomas do que seria, para ele, uma dialética do esclarecimento (Adorno & Horkheimer, 2019). É o próprio modo como o ser humano, na sua busca por domínio sobre o mundo natural através do conhecimento e da técnica, na sua ânsia por se afastar do natural por medo das forças destrutivas desse mundo, tornou-se tão ou mais destrutível do que elas – o progresso acabou se tornando também um mito, em que o pouco e custoso progresso que realmente alcançamos em algumas áreas são às custas da regressão do próprio ser humano. A aranha na cabeça traduz “aspecto patológico do pensamento” (SEBALD, 2013, s.p.)⁴, a “falha sísmica” (WATCHEL, 2007, s.p. e CUOMO, 2007, s.p.)⁵ que percorre o ser humano e separa a natureza da cultura, e que, quando se atritam mais violentamente produzem mais sofrimento.

APRESENTAÇÃO DO TEMA

Ao longo dos anos, a crítica sobre a obra do autor alemão W. G. Sebald cresceu de modo vertiginoso – para usar um termo caro ao autor – e esse crescimento, desde sua morte em dezembro de 2001, tornou-se ainda mais impressionante. Em meio a essa fortuna crítica abrangente e variada, alguns temas se repetem constantemente, modulando, assim, o tipo de leitura específica que é feita sobre o autor e sua obra, e levando a classificações, muitas vezes, equivocadas dessa obra, como, por exemplo, ‘literatura do Holocausto’, ‘literatura de trauma’, ‘literatura memorialista’, que reduzem sua obra a grandes temas de apelo comercial, mas que não fazem jus à natureza dela. Qualquer estudioso de Sebald, portanto, ao ter que lidar com esse complexo labirinto de análises e críticas, poderia facilmente sentir aquela sensação tão frequente no narrador sebardiano de vertigem e confusão mental. De certo modo, é como lidar com a própria obra do autor, quando se tenta, por exemplo, buscar pelas tantas referências que ela faz a diferentes autores, artistas e pensadores, através de citações diretas ou indiretas, colagens, imagens e ecos. Apesar disso, até onde eu consegui adentrar nesse emaranhado de textos sobre sua obra, o tema das patografias é raramente abordado. Em uma tese defendida em 2014, em Berkeley, Melissa Starr Etzler já diagnostica a escassez desse tema na fortuna

⁴“the pathological aspect of thought”.

⁵“fault line” (entrevistas concedidas a Eleanor Watchel e Joseph Cuomo, e reunidas no livro *The Emergence of Memory: conversations with W. G. Sebald*, editado por Lynne Sharon Schwartz).

crítica do autor⁶, e considera que isso se deve especialmente ao fato de a maioria dos estudos se dedicarem às obras ficcionais publicadas quando Sebald ainda estava vivo (e que compõem o corpo central das análises mais difundidas de sua obra), e que nelas a questão das patografias apenas paira entre as linhas, mas é raramente tematizado. No entanto, ao se dar mais atenção aos ensaios críticos e biográficos que Sebald escreveu, esse tema começa a aparecer mais claramente. Seus ensaios sobre Kafka lidam com a fixação do autor pela morte; o ensaio sobre Elias Canetti mostra o interesse do autor pela paranoia (ou esquizofrenia)⁷; um dos seus ensaios sobre Peter Handke mostra o interesse pela psicose (Etzler, 2020). Etzler se propõe, na sua tese, a estudar a questão da *patografia*⁸ no exemplo específico, e com certeza um dos mais paradigmáticos, do poeta Ernst Herbeck⁹, apontando a importância da poesia desse autor tanto para a obra literária de Sebald em geral, quanto para sua visão sobre a relação entre esquizofrenia e literatura.

A meu ver, no entanto, não são apenas nesses casos específicos (Kafka, Canetti, Handke e Herbeck) que a questão do aspecto patológico do nosso pensamento surge na obra de Sebald – embora concorde que neles ela aparece de modo mais explícito. Dos exemplos citados, podemos dizer que o foco maior, ao se assumir essa perspectiva, recairia sobre Kafka

6 Como exceções, ela cita o trabalho de Uwe Schütte, especialmente um capítulo de seu livro *Die Poetik des Extremen; Ausschreitungen einer Sprache des Radikalen* (2006). Além dos trabalhos de Klebes, Martin. “Sebald’s Pathographies.” *W. G. Sebald: History – Memory – Trauma* (2006), and “If You Come to a Spa: Displacing the Cure in *Schwindel. Gefühle. and Austerlitz.*” *The Undiscover’d Country: W. G. Sebald and the Poetics of Travel* (2010).

7Elias Canetti se refere ao caso de Schreber como paranoia, embora ele seja reconhecido como um caso de esquizofrenia. Também Sebald usa o termo paranoia em referência ao aspecto patológico da escrita, ou no seu ensaio sobre Canetti, embora, como veremos, muito do que eles discutem trata-se mais da esquizofrenia. Porém, a confusão entre os usos do termo paranoia e esquizofrenia refletem uma confusão comum. O termo esquizofrenia não existia no século XIX, por exemplo, e muitos casos que posteriormente foram reconhecidos como esquizofrênicos eram chamados de paranoia. Além disso, na classificação do DSM, por exemplo, existem diferentes tipos de esquizofrenia, sendo uma delas a esquizofrenia paranoide. Como esse trabalho não se aprofundará nos aspectos técnicos dessas patologias da estrutura psicótica, mas sim de um aspecto mais amplo do que Sebald chama de “doença do pensamento” ou de aspecto patológico da escrita, os dois termos serão usados como equivalentes ao longo do trabalho.

8 O termo aparece no título do artigo de Martin Klebes citado na nota 3, mas também é usado por Sebald, como, por exemplo, nas suas palestras sobre guerra aérea e literatura, em que ele, ao se perguntar sobre o que deveria estar contido em uma história natural da destruição, pensa que uma descrição das patografias físicas e mentais causadas pela destruição não seria um elemento importante (Sebald, 2003).

9 Ernst Herbeck foi diagnosticado com esquizofrenia quando tinha vinte anos e passou a maior parte de sua vida em instituições psiquiátricas. Ele foi paciente de Leo Navratil, que o instigou a escrever poemas, os quais foram publicados nas obras de Navratil sobre esquizofrenia e arte (ver referências), e, posteriormente, publicou seu próprio livro de poemas, que obteve grande sucesso de público e de crítica, especialmente entre autores austríacos reconhecidos. Sebald teve contato com os poemas dele através dos livros do psiquiatra, e escreveu dois ensaios sobre o poeta, além de narrar um visita a ele no segundo capítulo de *Vertigo*.

e Herbeck, já que são estes os dois autores que povoam a obra ficcional de Sebald mais visivelmente, sendo inclusive aqueles que a crítica mais prestou atenção, enquanto que Canetti e Handke aparecem mais diretamente apenas nos ensaios. Como pretendo mostrar nesse trabalho, no entanto, as imagens de nossa presença *insana* na terra permeiam toda a obra ficcional de Sebald, encapsulando tanto sua visão de mundo, quanto suas ideias sobre a literatura. E elas estão ligadas diretamente a toda a obra crítica de Sebald, aparecendo em vários de seus ensaios e biografias literárias, que mostram a preocupação do autor com essa questão, desde seus dois primeiros trabalhos acadêmicos de peso, sua dissertação e sua tese. No seu ‘Prefácio’ à coletânea de ensaios sobre autores austríacos, *Die Beschreibung des Unglücks (A Descrição do Infortúnio)*¹⁰, ele afirma que um dos temas centrais de sua análise é “o infortúnio dos sujeitos que escrevem” (SEBALD, 1985, s.p.)¹¹. A dubiedade desse trecho, que pode também significar “o infortúnio do tema da escrita” – questão que permeia a obras daqueles escritores –, aponta justamente para a relação entre a literatura e seus escreventes, a relação entre a nossa história coletiva de catástrofes e os infortúnios das vidas dos indivíduos. E isso se apresenta até mesmo na relação entre os autores e suas obras: Sebald destaca a quantidade de histórias desgraçadas entre os autores austríacos. Desse modo, esse livro apresenta, através de seus ensaios, um panorama da questão que envolve a literatura em um mundo insano: o aspecto patológico, ou *insano*, da nossa sociedade, do nosso pensamento e da escrita.

O objetivo mais geral dessa tese, portanto, é mostrar como as *imagens insanas de nossa presença na terra* nos permitem compreender melhor a visão de Sebald sobre o desenvolvimento da nossa civilização ocidental: vivemos em um mundo insano, não só porque o mundo que nós construímos para nós, o que chamamos de civilização, é um “erro de cálculo na matriz evolutiva” (TURNER, 2006, p. 28)¹², mas também porque a própria natureza, que para alguns é o exemplo paradigmático de beleza e ordem, está permeada por essa *insanidade*, seja porque ela sempre foi assim, seja porque nós a infestamos como nossa

10 O termo ‘*Unglücks*’ pode ser traduzido também como ‘acidente’, ‘desastre’, ‘catástrofe’. Todos esses sentidos estão em jogo no que o tema central dos ensaios desse livro. Os textos tratam eminentemente de autores cujas obras tratam justamente dos acidentes, catástrofes, da nossa história, tanto no nível individual quanto coletivo.

11 “das Unglück des schreibenden Subjekts”. Esse livro está em versão de e-book, e como a paginação desses livros eletrônicos é diferente das edições físicas, ou, às vezes, até mesmo inexistente, sempre que a referência for feita a um deles, virá com a sinalização de “sem página” (s.p.).

12 “calculating error in the evolutionary matrix” (entrevista dada a Michaël Zeeman).

loucura. Dentro dessa visão de mundo, a literatura, como criação de sujeitos que participam desse grande “hospício” (SEBALD, 1985, s.p.)¹³, não deixa de ter também seu aspecto patológico¹⁴. O infortúnio do autor é estar sempre às voltas com seus pensamentos e palavras, tentando criar uma ordem que seja um pouco menos *insana* que aquela que ele experimenta no mundo externo. Ele está sempre à beira do abismo, pois como alguém que lida com as memórias dessa presença *insana* da humanidade na terra, corre o risco de criar uma obra que apenas repita a mera violência da realidade social, ao invés de apresentar uma pequena utopia de beleza e conforto. O tema do aspecto patológico do pensamento, ou da *insanidade* de nossa história, nos permitirá adentrar em algumas das questões mais relevantes da obra de Sebald, em especial, sua ideia de história natural da destruição, e entender melhor como ele enxerga o papel da literatura nesse mundo e, principalmente, a função do escritor como crítico cultural. Mostrarei também como a sua visão de mundo e sua crítica do progresso e da cultura parte principalmente da leitura dos pensadores da *Escola de Frankfurt*, especialmente Adorno e Horkheimer; e como a leitura desses filósofos também o ajudou na sua formação com crítico literário, centrado em uma crítica da ideologia, o que certamente contribuiu na formação do seu entendimento do papel da literatura como crítica da cultura e do progresso. Mostrarei como seus ensaios críticos e trabalhos acadêmicos revelam as preocupações que ele tinha quanto ao tipo de literatura que iria escrever. Assim, a sua visão de mundo e de literatura pode ser encontrada ao longo desses textos críticos; focarei aqui especialmente nos seus trabalhos sobre Elias Canetti, Alfred Döblin, Thomas Bernhard, Peter Handke e Ernst Herbeck.

UMA QUESTÃO DE TERMINOLOGIA

13“Narrenhaus”.

14O uso do termo “patológico” ao longo desse trabalho não terá um caráter científico, nem partirá de investigações a partir de teorias da psicanálise, psicologia ou psiquiatria. Ele é apenas a repetição do mesmo termo que Sebald usa em vários momentos, e que quer dizer apenas “doente”, ou “insano”. Essas palavras criam uma rede de significados na obra de Sebald, sem que sejam referidas a teorias científicas. Apenas quando for tratada a obra de Ernst Herbeck, através da teoria de Leo Navratil, será empregado termos mais rigidamente referidos à teoria psiquiátrica, especificamente a “esquizofrenia”. No caso da obra de Sebald, esse termo se aproxima muito de paranoia, especialmente por conta do uso que Elias Canetti faz em *Massa e Poder* ao analisar as memórias de Schreber. Sendo assim, em alguns momentos, paranoia e esquizofrenia vão significar a mesma coisa. Na verdade, dentro da literatura especializada existe uma classificação da esquizofrenia paranoide (DSM-IV; Bergeret, 2006; Holmes, 1994). Além disso, esquizofrenia e paranoia são vistas como tipos de psicose que muitas vezes podem se confundir.

Já desde os anos 60 e 70, principalmente a partir dos movimentos antipsiquiatria e das reformas manicomiais, o termo “loucura” se tornou tabu. O psiquiatra austríaco Leo Navratil (2015), uma das principais fontes teóricas de Sebald sobre o tema da relação entre esquizofrenia, arte e literatura, defende que também o termo “doença mental” é problemático, e deveria ser abandonado ou, ao menos, usado com reserva. Seu argumento parte da sua experiência com o trabalho artístico de pacientes com psicose esquizofrênica. Foi através da publicação do livro *Schizophrenie und Sprache*¹⁵, de Navratil, publicado em 1966, que Sebald conheceu a poesia de Ernst Herbeck. A principal crítica de Navratil quanto ao uso do termo ‘doença mental’ é que o termo se liga a uma tradição que via nesses distúrbios da mente uma contrapartida de uma doença física, buscando, assim, sem obter resultados, uma causa física no cérebro para casos como da psicose esquizofrênica (Navratil, 2015).

Através de um breve histórico das visões que se tinha da loucura e do uso do termo “doente mental”, ele enumera alguns motivos para não se usar mais esse termo. Primeiro, ainda em relação ao tópico anterior, ele é da opinião de que a maioria dos distúrbios neuróticos e provavelmente também os psicóticos, como a esquizofrenia, não são doenças físicas, mas distúrbios de experiência e comportamento, ocorrendo em pessoas cuja constituição psicológica tornou-se particularmente vulnerável devido ao acúmulo de condições difíceis de vida. Embora essas pessoas não estejam de fato doentes, precisam ser tratadas *como* doentes; elas se comportam “como se” estivessem doentes, e, por isso, nesse caso, o termo “mentalmente doente” significa “doente, por assim dizer” (NAVRATIL, 2015, p. 93-94)¹⁶. Por isso, ele não considera necessariamente um problema nomear de *pacientes* as pessoas que procuram ajuda médica para seu sofrimento mental, ou falar em ‘pessoas doentes’ nos casos graves de transtornos que acabam precisando de tratamento medicamentoso. O problema em se usar o termo *doença mental* de modo mais amplo para se referir a um grupo de pessoas é que é mais difícil e mais problemático separar a doença da saúde nos casos mentais do que no domínio do físico (Navratil, 2015). Para além dos casos típicos de psicose esquizofrênica, ou de mania e depressão graves, facilmente identificáveis, e que teriam um valor de doença, há uma variação muito grande de casos marginais cuja definição é difusa, e que deixa o diagnóstico incerto: “É particularmente difícil dizer onde

15 *Esquizofrenia e Linguagem*. Sem tradução para o português.

16 “als ob”; “sozusagen krank”.

termina a neurose e começa a normalidade, e não acredito que as pessoas com perturbações neuróticas leves devam ser consideradas doentes” (NAVRATIL, 2015, p. 95)¹⁷. Ele cita os trabalhos de Thomas S. Szasz (psiquiatra húngaro que também ajudou na desconstrução do termo *doença mental*), que mostra como a expressão esconde conflitos sociais e psicológicos não resolvidos, e que a crença em uma *doença mental* seria uma herança legítima da crença na demonologia e feitiçaria, pois a doença mental existe ou é “real” no mesmo sentido em que bruxas, demônios e possessões existiam e eram reais.

Na esteira dessa crítica, Navratil (2015) vai inclusive questionar a ideologia da Higiene e Saúde Mental, baseada na crença moderna de que as pessoas podem viver em harmonia de acordo com diretrizes razoáveis e psico-higiênicas, e que, por isso, os desvios dessas diretrizes devem ser corrigidos por especialistas. O problema é que esses higienistas mentais são idealistas, que querem influenciar políticos e acreditam em uma forma de melhorar a moral pública (Navratil, 2015), nesse caso, podemos entender a saúde mental como uma das formas de higienes sociais que pretendem excluir qualquer um que não se enquadre nos padrões estabelecidos pela sociedade capitalista, dentro da lógica de comprar, possuir e estar bem consigo. Navratil (2015) põe em dúvida o próprio sentido da expressão “saúde mental”, questionando o que seria entendido por saúde, um conceito ele mesmo aberto, especialmente quando se fala de saúde mental. Navratil (2015) está aqui defendendo a sua visão de que a fronteira entre o que se toma por “normal” e o que se decide ser “patológico” é incerta, e que se algumas pessoas acreditam que podem definir o que seria *saúde* nesse caso, corremos o risco de criar uma saúde mental falsa.

Por fim, a todas as razões precedentes, ele acrescenta aquela que nos é mais cara aos propósitos desse trabalho. Mesmo entre as pessoas saudáveis, ou ditas “normais”, existem os estados excepcionais de intoxicação, estados de transe, meditativos e extasiados, e os estados criativos, que são muitas vezes semelhantes aos estados psicóticos. Embora a pessoa psicótica esteja mais ou menos aprisionada na sua consciência alterada, em um estado de “sair das estruturas de certeza da vida cotidiana” (BERGER, *apud* NAVRATIL, 2015, p. 96)¹⁸ por um tempo indefinido, e a pessoa “normal” seja capaz de controlar sua entrada e saída desses

17“Besonders schwierig ist es zu sagen, wo die Neurose aufhört und die Normalität beginnt, und ich glaube nicht, daß man Menschen mit leichteren neurotischen Störungen als Kranke betrachten soll”.

18“Heraustreten aus den Gewißheitsstrukturen des Alltags”

estados, trazendo-os consigo em mais harmonia com a vida social, Navratil (2015) se pergunta se seria justo nomear essa diferença com o termo “doença mental”. Disso deriva também sua crítica à expressão “arte psicopatológica”, que enfatizaria o peso da condição mental sobre as criações artísticas dos pacientes. Segundo seu argumento, mesmo que os estados psicóticos possam predispor a realizações artísticas extraordinárias, e que as pessoas nesses estados devem, por vezes, ser tratadas como pessoas doentes, isso não significa que tudo que elas experimentam e fazem nestes estados seja patológico, mórbido, ou que elas sejam diferentes de nós em toda a sua personalidade; e a proximidade entre o estado alterado de êxtase criativo nas pessoas “normais” e nos psicóticos é um exemplo disso. A primeira parte do livro de Navratil, *Schizophrene Dichter*¹⁹, mostra justamente como os estados de criatividade artística (entre outros) apresentam de modo paradigmático a tênue fronteira entre o “normal” e o patológico, entre a sanidade e a insanidade, pois os traços característicos desses estados são compartilhados tanto pelos pacientes com psicose esquizofrênica que pintaram, desenharam e escreveram poesias, quanto pelos artistas que nunca foram considerados esquizofrênicos.

Navratil (2015), embora não defina um termo específico para substituir “doença mental”, também condena o uso dos termos “insano” e “insanidade”. No entanto, eu gostaria de seguir sua ideia de se fazer um uso reservado desses termos, e, ao invés de falar de loucura, para nomear o fenômeno geral de desvio do que se considera a norma, usar o termo “insanidade”. Em parte, para manter um paralelo com o verso escolhido para fazer parte do título do trabalho, “Image of our insane presence / on the surface of the earth”²⁰ (SEBALD, 2003, p. 26), que aparece no primeiro livro ficcional de Sebald, *After Nature*, pois a ideia de imagem(ns) de nossa presença insana na superfície da terra aparecerá ao longo do trabalho como um tipo de refrão. Além disso, os termos em alemão para “insano” [irren] e “insanidade” [irrsinn] nos permitem uma reflexão etimológica interessante para o desenvolvimento de um dos temas centrais da tese: a fronteira entre o normal e o patológico. Os versos citados no original em alemão são o seguinte: “Bild unserer irren Anwesenheit / auf

¹⁹*Poetas esquizofrênicos* (sem tradução para o português). Esse livro, como o autor explica na Apresentação, é um apanhado e um desenvolvimento de suas duas principais obras anteriores, *Schizophrenie und Kunst [Esquizofrenia e Arte]* e *Schizophrenie und Sprache. Zur Psychologie der Dichtung [Esquizofrenia e Linguagem. Sobre a Psicologia da Poesia]*.

²⁰“Imagem de nossa insana presença / na superfície da terra”.

der Oberfläche der Erde”²¹. O termo traduzido como insano é ‘irre’ (declinado em irren), que vem de ‘irre’, cujo sentido original era de ‘errar’ (no sentido de vagar). Mais especificamente, o substantivo ‘Irrsinn’ que se traduz normalmente por ‘insanidade’²², é a junção de ‘irre’ e ‘sinn’, que significa ‘sentido’, ‘significado’. Assim, etimologicamente podemos dizer que insano, em alemão, é aquele que vaga, que erra pelos sentidos, pelos significados. No entanto, qual seria o sentido pelo qual o insano vaga, ou o sentido que ele erra? No final das contas, esse sentido é aquele sancionado pela sociedade, o que é considerado o sentido certo, que vai na direção certa, conforme as regras e normas sociais e culturais. Mas, como nos diz Navratil, a realidade social considerada correta ou verdadeira, é enganadora, pois ela é, antes de tudo, formada pelas ilusões e delírios socialmente reconhecidos dos neuróticos (Navratil, 2015). É por causa dessa visão da indiscernibilidade da fronteira entre o normal e o patológico (ou que é assim reconhecido) que o termo em alemão nos permite que eu irei usar “insanidade” e “insano” ao longo do trabalho; não no sentido negativamente carregado que ele possui, mas como um termo de fronteira entre o que é reconhecido e aceito como aquilo que faz sentido e o que é marginalizado como sem sentido (ou sentido vago, errado); entre o são e o insano (mas o que significa ser ou não ser são?). Desse modo, os termos nos permitem problematizar justamente essa fronteira, mostrando como ela é vaga.

ASPECTOS TEÓRICOS

A visão de mundo de Sebald como apresentada na sua obra é a de que “criamos um ambiente para nós que não é o que deveria ser” (WATCHEL, 2007, s.p.)²³, e esse mundo artificial *errado* nasce justamente de nossa “compulsão” do pensamento (SEBALD, 1991, s.p.), e, torna-se uma das nossas fontes de sofrimento. Podemos dizer que essa visão de mundo tem suas raízes na sua biografia pessoal; e com as ideias teóricas da Escola de Frankfurt que ele posteriormente assumirá. Sebald (Cuomo, 2007) lembra que para quem cresceu na região perto dos Alpes, no período do pós-guerra, como ele, vivia-se ainda em um

21Embora eu não tenha tido acesso ao livro original em alemão, há trechos do poema no site <https://www.wgsebald.de>, que serve como uma importante fonte de consulta, já que reúne uma grande quantidade de material sobre o autor e sua obra.

22O termo também pode ser traduzido por loucura, embora seja mais comum o uso de *Wahnsinn*, *Wahn* e *Werrückte*, para esse último significado.

23“Because we have created an environment for us which isn’t what it should be”.

lugar que não tinha carros, ou outras máquinas; ainda se sabia o que era o silêncio e se ouvia o ruído das próprias casas. Porém, ele reconhece uma mudança entre o fim dos anos quarenta e cinquenta, uma mudança muito rápida em que até mesmo essas regiões foram invadidas pelos elementos do progresso e o avanço da tecnologia: “Então”, ele complementa, “eu acho que nós nos retiramos de nossas formas anteriores de existência ou arranjos com a natureza a um preço, sempre. Há sempre algo do qual devemos desistir” (CUOMO, 2007, s.p.)²⁴. Qual é esse preço que estamos pagando? No ensaio sobre o escritor suíço Gottfried Keller (1815 – 1890), Sebald (2013, s.p.) afirma que uma das conquistas do autor foi ter sido um dos primeiros a reconhecer a devastação causada pela proliferação do capitalismo “sobre nosso mundo natural, sobre a sociedade e sobre a vida emocional da humanidade”²⁵. Essa é a resposta mais resumida à questão e também um resumo do que está por trás de nossas insanas imagens na superfície de terra.

Dois fatores foram certamente importantes para a formação dessa visão de Sebald: a descoberta, quando estava na universidade, dos autores da Escola de Frankfurt, e o contexto de mudança na visão da sociedade sobre as instituições quando da chamada revolta antimanicomial, que ele acompanhou também de perto durante os anos na universidade. Como nos mostram Richard Sheppard (2011), Uwe Schütte (2011) e Ben Hutchinson (2011), os livros dos pensadores da Escola de Frankfurt foram uma descoberta importante para Sebald durante seus anos na universidade. Ele tinha uma postura bastante crítica ao tipo de análise literária que dominava nas instituições da época, a *Germanistik*, que tinha como foco uma leitura imanente do texto, excluindo, assim, o contexto social e ideológico. Para ele, esse tipo de análise literária era um equivalente da “conspiração do silêncio” (JAGGI, 2019, s.p.)²⁶ que imperava na Alemanha dos anos pós-guerra, um mecanismo de recalque do que havia sido feito no país durante o nazismo (Sheppard, 2011). Assim, a descoberta de autores como Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Ernst Bloch e Walter Benjamin, permitiu a ele um outro tipo de abordagem crítica da literatura, uma análise da ideologia, que, como ele defende na sua tese sobre Döblin (Sebald, 2019), é um dos papéis do crítico.

24“So I think we move out of our earlier forms of existence or arrangements with nature at a price, always. There is always something we have to give up”

25“upon the natural world, upon society, and upon the emotional life of mankind”.

26“conspiracy of silence”.

Em um artigo bastante elucidativo sobre a influência desses filósofos sobre Sebald, tanto como crítico, quanto como autor, Ben Hutchinson (2011) elenca quatro elementos principais que podem ser destacados. Primeiro, a crítica sociológica da literatura, que insiste na relação desta com um contexto histórico contingente, e que permita que Sebald leia os autores como “sintomas do seu tempo” (HUTCHINSON, 2011, p. 270)²⁷. Segundo, a abordagem dialética, que entende a obra de arte não como um produto orgânico, que cresce a partir de um contexto histórico e o reflete, ao mesmo tempo em que o transcende, mas como uma resposta dialética a, ou um confronto com, as circunstâncias históricas. Depois, a ideia de Marcuse (em *Cultura e Sociedade*) da *cultura afirmativa*, que vê a sociedade burguesa como uma contínua separação entre o mundo mental/espiritual e a civilização, em que o primeiro é um reino melhor e de valores superiores, que pode ser alcançado por cada indivíduo, a partir do seu interior, sem que seja preciso a transformação dos estados de coisas (Marcuse apud Hutchinson, 2011). Para Marcuse, essa contínua separação é tanto um modo de protesto quanto de proteção do *status quo* social e econômico, pois, ao investir nesse reino quase metafísico dissociado da alta cultura, acabamos por dar menos importância às condições da vida diária no mundo físico (essa é, por exemplo, uma das críticas de Sebald a Carl Sternheim e Alfred Döblin). Por fim, o último elemento é como a noção de dialética do esclarecimento ajudou a formar a visão pessimista de Sebald quanto à nossa história, que certamente aparece ao longo de seus ensaios e da sua obra ficcional. Como mostra Richard Sheppard (2011), a leitura de Marcuse e de Adorno e Horkheimer permitiu a ele enxergar o modo como o racionalismo liberal se transforma em irracionalismo e nega a si mesmo.

O segundo fator na formação da visão de mundo de Sebald está na relação entre o pensamento desses filósofos, especialmente Adorno, e o contexto dos movimentos dos anos 60, na Alemanha, que levaram, por exemplo, às críticas das instituições psiquiátricas. Como afirma Adorno em *Minima Moralia* (1951, p. 55), “[s]e fosse possível uma psicanálise da cultura prototípica dos nossos dias [...] tal investigação revelaria que a enfermidade atual consiste justamente na normalidade”. Tal diagnóstico adianta em alguns anos as discussões que se propagaram nos anos 60 e 70 no contexto da reforma antimanicomial. Melissa Etzler (2020) explica que a relação entre a crítica antipsiquiátrica daqueles anos e as teorias da

27“symptoms of their time”.

Escola de Frankfurt é fundamental para entendermos esse tema na obra de Sebald. Segundo ela, a crítica às organizações do sistema psiquiátrico percebia nesse mundo um microcosmo da sociedade, uma manifestação em escala menor dos problemas e defeitos da sociedade capitalista. Assim, o ataque às bases do conhecimento psiquiátrico tornou-se também uma forma de revelar que não era o indivíduo que estava mentalmente doente, mas o próprio sistema. Foi de grande importância para esse movimento as exposições e os trabalhos sobre a arte dos pacientes internados nas instituições. Por um lado, elas eram usadas para apontar as idiosincrasias do que era tido como norma, por outro, para pôr em evidência a tênue linha que separa o normal do anormal, sano do insano (Eztler, 2020). O paciente, tornava-se, assim, a vítima dos desenvolvimentos sociais indesejáveis, e a insanidade na verdade correspondia a um contexto social patogênico (Kudszus *apud* Etzler, 2020). O que levava um indivíduo à insanidade não era mais um simples defeito biológico, mas um conjunto de fatores localizados na vida diária dita ‘normal’: uma educação em uma estrutura familiar falha, ou ter que crescer em um sistema social corrupto e em decadência.

Um outro autor de extrema importância para Sebald nessa leitura que ele faz de nossa sociedade é com certeza Elias Canetti. Na sua tese sobre Alfred Döblin, Sebald (2019) afirma que Canetti fez mais do que qualquer um para revelar os traços do mito na vida moderna, sem, contudo, reforçá-los, como fizeram alguns autores que Sebald critica (como Döblin, por exemplo). Sebald cita Canetti em alguns de seus textos críticos mais importantes, como nas palestras sobre guerra aérea e literatura (Sebald, 2003), e escreveu um ensaio sobre ele em *BU*. Certamente o ensaísta foi de extrema importância para a formação dessa visão dos aspectos patológicos do pensamento e da literatura, e, como mostrarei na tese, algumas das análises mais perspicazes de Canetti sobre a relação entre o delírio paranoico e o poder figuram na obra de Sebald como imagens de nossa insana presença na terra. Se Adorno e Horkheimer forneceram a visão filosófica do movimento de progresso e regresso do esclarecimento, Canetti, através de suas análises da relação entre os comportamentos mais “primitivos” do homem, os delírios paranoicos e os sistemas de poder, revela onde essa regressão aparece de modo mais vivaz.

O contexto dos anos 60 e 70 exposto acima, bem como os teóricos que foram trazidos até aqui, foram importantes também para que Sebald construísse as suas ideias sobre a literatura: como ela está colocada nessa sociedade cada vez mais insana e degradada? Qual

sua relação com os diferentes tipos de sofrimento psíquico e de psicopatologias dos sujeitos, ou com os sistemas de poder da sociedade?

A noção de que o autor de literatura está sempre às voltas com a angústia da escrita, e, por isso, sempre flertando com a *insanidade* permeia a ficção de Sebald. Ela é muitas vezes expressa por alguns de seus personagens, e pelo próprio autor, nas suas entrevistas ou nos seus ensaios críticos. No já citado prefácio à coletânea de ensaios *BU*, o infortúnio da escrita advém do terrível negócio da escrita: “aqueles que assumem a profissão de escritor geralmente não contam entre as pessoas mais despreocupadas. De que outra forma eles se envolveriam no impossível negócio de descobrir a verdade?” (SEBALD, 1985, s. p.)²⁸. A expressão “negócio da escrita” aparece em sua obra ficcional e crítica, nomeando uma atividade dúbia, impossível, pesada, angustiante. Mais de dez anos depois, na coletânea de biografias literárias *A Place in the Country*, publicada originalmente em 1998, Sebald novamente afirma que o que liga aqueles autores de épocas tão diferentes²⁹ é justamente a estranha “doença” que circunda o “negócio da escrita”, e que havia mudado muito pouco ao longo de todos esses anos: “a terrível tenacidade daqueles que devotam suas vidas a escrever. Parece não haver remédio para o vício da literatura” (SEBALD, 2015, s.p.)³⁰. A própria literatura se torna uma espécie de atividade maníaca, um vício ao qual os praticantes se devotam tenazmente.

Mas o que torna esse negócio da escrita algo tão difícil e infortunado? Por que há tanta melancolia e sofrimento envolvido nele? Novamente no prefácio de *BU*³¹, ele comenta a frequência de histórias infelizes na vida dos autores austríacos, mostrando a relação entre o ofício da escrita e as patologias psíquicas. É uma atividade que não gera nenhuma recompensa para o autor – pelo contrário, normalmente leva ao desespero, angústia e melancolia. O que está por trás desse infortúnio da escrita é justamente a terrível tarefa de lidar com a verdade, de ter que lidar com essa realidade cada vez mais brutal e insana, pois o autor acaba sendo o

28“rechnen diejenigen, die den Beruf des Schriftstellers ergreifen, in aller Regel nicht zu den unbeschwertesten Menschen. Wie kämen sie sonst dazu, sich auf das unmögliche Geschäft der Wahrheitsfindung einzulassen?”

29O livro contém ensaios sobre Rousseau (1712-1778), Johann Peter Hebel (1760-1826), Eduard Mörik (1804-1875), Gottfried Keller (1819-1890) e Robert Walser (1878-1956). Além de um último ensaio sobre Jan Peter Tripp, pintor, desenhista e gravurista que foi colega de escola de Sebald.

30“the awful tenacity of those who devote their lives to writing. There seems to be no remedy for the vice of literature”.

31Ver lista de abreviaturas das obras de Sebald.

portador das memórias dessa história natural de destruição, e não pode, assim, esquecer de todas as imagens de violência e destruição que a permeiam. Na visão de Sebald, isso se torna uma tarefa com um aspecto fortemente patológico. Esse ofício acaba, assim, beirando a elaboração dos paranoicos/esquizofrênicos. Em uma de suas várias entrevistas, ao ser questionado justamente sobre a quantidade de agonia que aparece em sua obra quanto ao trabalho da escrita, relacionada ao esforço de se conseguir colocar essa parte minúscula que conhecemos do mundo em palavras de modo correto e com uma voz verdadeira, Sebald responde o seguinte:

Não se pode, eu acho, sempre ver a realidade do que estamos fazendo na variante patológica, porque todos os modos de comportamento têm variantes patológicas. E escrever e criar algo é sobre elaboração. Você tem alguns elementos. Constrói-se algo. Elabora-se até ter alguma coisa que se parece com algo. E elaboração e, obviamente, o vício da paranoia. Se lemos os textos escritos por paranoicos, eles são sintaticamente corretos, a ortografia está certa, mas o conteúdo é insano, porque eles partem de uma série de axiomas que estão fora de sincronia. Mas o nível de elaboração é absolutamente fantástico. Ele vai e vai e vai. Pode-se ver a partir disso que o nível de elaboração não é a medida da verdade. E isso é exatamente o mesmo problema porque, certamente na prosa ficcional, é preciso elaborar. Você tem uma imagem e é preciso fazer algo disso – meia página ou três-quartos, ou uma e meia – e isso só funciona através da elaboração linguística e imaginativa. É claro que você pode muito bem pensar, ao fazer isso, que se está direcionando algum tipo de realidade falsa (CUOMO, 2007, s.p.)³².

A citação expõe resumidamente essa relação entre a escrita literária e a *insanidade*: o trabalho de elaborar um material na tentativa de construir um modelo de realidade, e o perigo de se estar ‘direcionando’ uma realidade falsa. Aqui já se apresenta vivamente a questão da fronteira entre a sanidade e a insanidade, que na obra de Sebald surge justamente do contexto em que ele estava inserido. Sebald estava vivendo aqueles anos de mudança citados acima enquanto estava na faculdade (1963-1967)³³, e pesquisadores que tiveram acesso a seus arquivos pessoais em Marbach³⁴ mostram o seu interesse pelo tema da relação entre

32“‘You can’t always see, I think, the reality of what we’re doing in the pathological variant, because all modes of behavior have pathological variants. And writing and creating something is about elaboration. You have a few elements. You build something. You elaborate until you have something that looks like something. And elaboration is, of course, the vice of paranoia. If you read texts written by paranoiacs, they’re syntactically correct, the orthography is all right, but the content is insane, because they start from a series of axioms which are out of synch. But the degree of elaboration is absolutely fantastical. It goes on and on and on and on. You can see from that that the degree of elaboration is not the measure of truth. And that is exactly the same problem because, certainly in prose fiction, you have to elaborate. You have one image and you have to make something of it—half a page, or three-quarters, or one-and-a-half—and it only works through linguistic or imaginative elaboration. Of course you might well think, as you do this, that you are directing some form of sham reality”

33Passando dois anos na Universidade de Freiburg e terminando o curso em Friburg na Suíça.

34Uwe Schütte, Richard Sheppard, Ben Hutchinson e Melissa Etzler, para ficar apenas com os já citados aqui.

esquizofrenia e arte, que permeava o discurso da crítica ao sistema capitalista. Etzler (2020) cita um trecho do livro de Winfried Kudsus, *Literatur und Schizophrenie*, que estava sublinhado na cópia de Sebald: “Para Wilhelm Reich, o ‘*homo normalis*’ é o caso realmente anormal, enquanto o esquizofrênico é dotado de uma sensibilidade altamente desenvolvida que o torna sensível às contradições do mundo ‘normal’” (KUDSZUS, 1977, p. 7, *apud* ETZLER, 2020, p. XV)³⁵.

Nesse contexto, destaca-se o trabalho de Leo Navratil (1921 – 2006), psiquiatra austríaco que trabalhou na Clínica Psiquiátrica Maria Gugging, transformando-a em uma das referências no trabalho com arte-terapia e divulgando alguns dos trabalhos de pacientes que posteriormente ficaram conhecidos como *artistas outsider*. Alguns dos pacientes com os quais Navratil trabalhou se tornaram reconhecidos no meio literário austríaco, como, por exemplo, o já citado Ernst Herbeck. Foi através da publicação dos livros do psiquiatra que a poesia desses pacientes se tornou conhecida, e Sebald (1985) cita o trabalho dele no seu artigo sobre Herbeck. As ideias de Navratil (2015) sobre as semelhanças entre os estados alterados de consciência dos esquizofrênicos e dos mesmos estados nos poetas é certamente de grande relevância para entendermos a visão de Sebald dos aspectos patológicos da escrita. Sebald mostra claramente em seus ensaios críticos e nos seus trabalhos acadêmicos mais importantes (a dissertação sobre Sterheim e na tese sobre Döblin) como ele separa os autores que melhor souberam lidar com o aspecto patológico da escrita, e criaram obras que, mesmo participando da nossa história insana, ainda assim apresentaram uma visão crítica da nossa sociedade, ou mesmo conseguiram, ao trazer para sua escrita o estilo ou os casos de psicopatologias, abordam essa questão com a sobriedade e empatia necessárias. Estes escritores não usaram o tema da insanidade apenas como forma de exploração do estilo, e evitaram, assim, cair em uma escrita vazia, ou reencenar as violências diárias dos sistemas de poder.

A partir dessas críticas de Sebald, mostrarei como ele mesmo desenvolveu a sua literatura, a partir de aspectos e ideias que ele aprendeu com os autores que considerava exemplos positivos. Como afirma Sheppard (2011), Sebald desenvolve um senso proléptico de tal modo que as questões por ele abordadas já nos seus trabalhos dos anos 70 mostram muitas das preocupações futuras que ele teria com sua obra ficcional. Assim, entre os autores

35“Für Wilhelm Reich ist der ‘*homo normalis*’ der eigentlich abnorme Fall, während der Schizophrene mit einer hochentwickelten Sensibilität, die ihn für die Widersprüche der ‘normalen’ Welt empfänglich macht, begabt ist”.

já citados, o próprio Sebald será encarado nesse trabalho como um importante teórico da sua própria obra. Em seu ensaio sobre Elias Canetti, ele mostra como esse autor, após a escrita de seu primeiro e único romance, *O auto-da-fé*, perde as esperanças no poder da arte, e desiste de escrever romances, pois viu nas aporias da arte a oscilação entre imaginação criativa e destruição. Como veremos, essa crítica de Canetti é importante para Sebald na sua leitura de autores como Alfred Döblin e Hermann Broch. Igualmente a tentativa de Canetti de sair dessa “compulsão sistêmica” (SEBALD, 1985, s.p.) da arte ao buscar construir estruturas menores e abertas, que não prendam o pensamento em seus próprios labirintos, se liga à forma como Sebald construiu e estruturou sua obra ficcional. Esta também se conecta ao modelo de *Bricolagem*, em Lévi-Strauss (2012), um conceito importante para a leitura dos Ernst Herbeck, e que posteriormente ele também usa para descrever seu método de criação. Esse método, que se relaciona não só com o pensamento selvagem, mas com a esquizofrenia, permite que Sebald busque na sua obra aquilo que ele entende ser central para a arte, dentro de sua visão da indissociabilidade entre ética e estética, a empatia pelas vítimas da nossa história natural da destruição, e a criação de uma obra que não se feche em si mesma, escondendo a realidade, mas que, ao restituir as vozes dessas vítimas, também permita um pequeno sopro de beleza.

ESTRUTURA DA TESE

Como já falei no início dessa introdução, quem trabalha com a obra de Sebald se depara com a dificuldade de lidar com uma quantidade de material e de referências que o autor mobiliza para criar suas narrativas: imagens de pessoas, de lugares, de documentos, de obras de arte; citações, referências intertextuais; referências a datas e lugares; anedotas e biografias. Em meio a uma verdadeira teia de interconexões e referências, mesmo que se tenha um fio condutor – ou um fio de Ariadne, para remeter à metáfora do labirinto também tão cara ao autor –, é um trabalho árduo e desafiador conseguir organizar as partes de sua obra, ou criar um sistema de imagens e temas que nos permita estruturar um trabalho. O pesquisador, então, se vê diante da mesma situação descrita por Sebald quanto ao autor de literatura, precisa partir de uma imagem para elaborar algo que renda uma página, duas, um capítulo. Na mesma entrevista do trecho citado em que fala dessa relação da literatura com a

paranoia, Sebald é perguntado sobre como ele chegara à estrutura de seu livro *The Rings of Saturn*, se havia sido através das associações inconscientes que surgiam diante do processo de escrita, ou se fora algo planejado deliberadamente. Ele responde que não lembrava direito, mas que havia sido de uma forma assistemática, o que era o contrário do que a ortodoxia acadêmica exigia, e que mesmo na academia ele não gostava de fazer as coisas sistematicamente, e que sua pesquisa de doutorado havia sido feita também de modo assistemático:

Foi feito de uma forma aleatória e ao acaso. Quanto mais eu continuava, mais eu sentia que, realmente, só se pode encontrar algo desse modo – do mesmo modo em que, digamos, um cão corre por um campo. Se você olha para um cão seguindo o conselho do seu nariz, ele atravessa um pedaço de terra de uma maneira completamente sem ordem. E ele invariavelmente encontra o que ele está procurando. Eu acho que, como eu sempre tive cães, eu aprendi com eles como fazer isso (CUOMO, 2007, s.p.)³⁶.

É claro que esse modo assistemático de fazer as coisas não significa que o resultado seja uma obra assistemática, e ao lermos tanto a tese de Sebald quanto seus livros podemos notar isso facilmente. O que está em jogo aqui, como veremos mais detalhadamente ao longo da tese, é justamente o método que o próprio Sebald comparou ao da *bricolagem* (Bülow, 2011), que Lévi-Strauss usa para caracterizar o que chamou de pensamento selvagem. Mostrarei como esse método se alia à posição crítica de Sebald quanto à sociedade e a própria literatura, seguindo os ensinamentos dos teóricos da Escola de Frankfurt, e de Elias Canetti.

De todo modo, essa resposta de Sebald sempre me trouxe uma espécie de alívio, todas as vezes que eu me encontrava lidando com as dificuldades em estruturar meu trabalho. Tantas anotações de leituras, rascunhos de trechos e de capítulos, às vezes apenas tópicos soltos sobre algum tema ou imagem; tudo isso já tomava um volume angustiante no final dos quatro anos de doutorado, e eu me via experimentando aquele mesmo sentimento de confusão e vertigem diante do labirinto de papéis (virtuais no meu caso) sem saber por onde sair, e, às vezes, nem por onde entrar. Tomando essa ideia de método assistemático para mim, eu resolvi (sem nenhuma pretensão de me comparar a Sebald) elaborar uma tese menos sistemática, embora não assistemática. Assim, os capítulos, embora dentro da estrutura da tese vão se

36 “It was done in a random, haphazard fashion. The more I got on, the more I felt that, really, one can find something only in that way – in the same way in which, say, a dog runs through a field. If you look at a dog following the advice of his nose, he traverses a patch of land in a completely unplottable manner. And he invariably finds what he is looking for. I think that, as I’ve always had dogs, I’ve learned from them how to do this”.

referir um ao outro, poderiam muito bem ser lidos em separados, como artigos individuais, cada um tratando sobre um dos temas que se relacionam com o tema geral da tese: a insanidade como um conceito duplo, ao mesmo tempo como um diagnóstico da nossa sociedade, e como uma possibilidade de crítica a esta sociedade. As conexões entre as partes nem sempre serão claras ou seguirão relações lógicas e sistemáticas, mas vão se interligando através de imagens e relações que se encontram dentro da própria obra de Sebald.

Os três primeiros capítulos apresentarão o que estou chamando de visão de mundo de Sebald e o que eu passei a chamar, a partir de um dos seus textos, de aspecto patológico do pensamento. Os dois últimos capítulos vão se voltar para a literatura, e investigar onde Sebald encontra os erros dos autores que acabaram sucumbindo aos aspectos negativos dessa atividade patológica, e quais os autores que conseguiram usar a insanidade como uma forma de crítica à sociedade que não caiu em uma regressão autodestrutiva.

O primeiro capítulo buscará uma definição do que estou chamando de *doença do pensamento*, termo que o próprio Sebald usa no seu texto sobre Rousseau. Partirei de um poema do autor sobre Schreber, a partir do qual puxarei os fios que vão tecer uma história desse pensamento doentio. O ponto principal dessa história é o período da modernidade, onde a separação entre natureza e cultura, que já vinha se dando desde antes, torna-se sacralizada pelo pensamento científico da modernidade, aumentando ainda mais o que Sebald chamou de falha sísmica – a divisão entre natureza e cultura que nos atravessa nossa própria constituição como seres vivos –, e fazendo com que o choque entre essas duas placas tectônicas se torne ainda mais violenta. A partir da noção de dialética do esclarecimento, mostrarei como Sebald entende esses aspectos patológicos do pensamento na dialética entre progresso e regresso. Já a leitura de Elias Canetti sobre o caso Schreber nos permitirá entender esses aspectos patológicos a partir de sua relação com o poder e a paranoia.

O segundo capítulo desenvolverá o mesmo tema, mas então a partir da relação entre civilização, domesticação e linguagem. A separação entre a mente e o corpo, que é um dos avatares da dicotomia natureza-cultura, nos ajudará a entender como o ideal civilizatório de educação e domesticação do ser humano se tornou uma forma de violência contra o corpo, e contra tudo que estava ligado ao que se considerava o lado natural, ou animal, do ser humano. A leitura que Sebald faz da peça *Kaspar*, de Peter Handke, em um ensaio de *BU*, veremos como o autor entende o papel da linguagem nessa domesticação do animal humano por ele

mesmo, em que ela é apresentada como um aparelho de tortura e uma máquina atuando no processo racionalizador da domesticação do animal humano. Ao mesmo tempo, esse ensaio também nos permitirá entrar na questão da relação entre humanos e máquinas, mostrando o processo de hibridização do ser humano e de como Sebald. Para o autor, a máquina é o próximo passo do processo evolutivo, e carrega em seus corações o mesmo processo da combustão, que domina o coração humano e que foi o combustível da nossa proliferação pela terra. Por fim, dentro do ideal civilizatório que se estabeleceu, especialmente a partir da modernidade de do Iluminismo, veremos como a imagem do bicho da seda, que aparece em *RS*, apresenta algumas das mais interessantes imagens que permitem a Sebald refletir sobre a relação entre o poder e a paranoia, que está por trás da constituição de nossa civilização.

No terceiro capítulo, passarei para a análise da relação dos sistemas de poder com a arquitetura, o desenvolvimento e planejamento das cidades, e as instituições de controle de nossa sociedade – as disciplinas que funcionam como reguladoras do que é considerado normal e errado, e que têm o papel de manter sob controle aqueles que são considerados indesejáveis na vida social. As reflexões do personagem Austerlitz sobre a história da arquitetura no período capitalista mostram exatamente como a nossa relação com o mundo em que vivemos está permeada pelos delírios paranoicos, e como as grandiosas construções que se tornaram exemplos da beleza arquitetônica são símbolos de poder, e, escondem por trás de si uma íntima relação com a destruição. As análises de Canetti do caso Schreber e da arquitetura nazista ajudarão a ver como a nossa sociedade foi construída a partir de uma compulsão para a construção que sempre implica em destruição. Os trechos da obra de Sebald que falam sobre a cidade de Manchester, mostrarão um pouco mais da crítica de Sebald ao capitalismo e ao modo como nossas cidades também se desenvolveram a partir dos delírios paranoicos pela ordem, que exigem sempre a criação de um mundo de segundo grau só possível de ser estabelecido através da força e da violência. Por fim, o capítulo de *E*, que conta a história de Ambros Adelwarth, nos guiará pela discussão do funcionamento das disciplinas regulatórias dessa sociedade, também na sua relação com os sistemas de poder, tendo em foco o caso específico da psiquiatria.

O quarto capítulo finalmente se voltará para a discussão sobre o lugar e o papel da literatura nessa sociedade insana, e o modo como ela também participa do espetáculo patológico de nossa existência. As relações entre a arte e a natureza, e as reflexões de Canetti

sobre a atividade de comer, nos ajudarão a entender como todos nós, a partir da constituição natural e cultural de nossa espécie, participamos do ciclo de poder e aniquilação. Além disso, veremos como a literatura também evidencia a relação simbiótica entre poder e impotência, e como isso gerou uma forma de resistência na literatura, o messianismo, que Sebald, seguindo os ensinamentos de Kafka, entende como regressiva, e ineficaz. A partir dos exemplos negativos das saídas que o escritor Alfred Döblin tentou encontrar na sua obra para a brutalidade traumática da realidade do seu tempo, mostraremos como Sebald tenta encontrar uma solução para essa questão na ideia de empatia, que iremos relacionar com a noção de metamorfose de Canetti. Assim, poderemos ver melhor como a obra de Sebald aponta para uma ideia de responsabilidade que o autor deve tomar para si como alguém que, participando inevitavelmente da nossa história de destruição, violência e perseguição – mesmo que indiretamente, ou não intencionalmente –, assume a sua culpa e transforma-a em potência para a criação das metamorfoses que permitem que ele pratique uma tentativa de restituição: restituir a memórias das vítimas de perseguições e violências históricas, sem com isso buscar algum proveito próprio na forma de penitência.

O último capítulo tratará do tema dos aspectos patológicos da arte a partir da sua relação com os traços da esquizofrenia. As análises do psiquiatra Leo Navratil sobre as relações entre os estados alterados de consciência dos esquizofrênicos e dos poetas mostra que nosso pensamento considerado normal não passa de uma variação de estados de pensamentos que vão desde as formas de pensamento lógico-racional até às dos esquizofrênicos. Assim, as criações poéticas de esquizofrênicos como Ernst Herbeck apresentam uma incrível forma de trabalho com a linguagem justamente através das disfunções linguísticas que nelas se encontram, e da dissolução do pensamento lógico-racional. Essa é uma forma de pensamento que Sebald liga à *bricolagem*, e que surge como uma possibilidade de construção de uma obra crítica que não recai no puro e simples regresso a um irracionalismo vazio, como os casos negativos de Döblin e de autores alemães do pós-guerra. Nesse sentido, os aspectos patológicos da escrita serão vistos a partir desses dois pontos de vista: os positivos e os negativos. As críticas de Sebald, especialmente a Döblin e ao expressionismo, mostrarão como ele enxerga a literatura que falhou na sua tentativa de se tornar crítica da cultura. Por outro lado, os casos positivos, especialmente de Herbeck e Kafka, mostram quais as obras que conseguiram fazer uma crítica ao progresso e à violência que este enseja, sem se tornarem

autodestrutivas. A partir dessas reflexões, veremos como alguns traços constitutivos da forma e estrutura da obra de Sebald se relacionam com o método da *bricolagem*, no modo como ele o entende, especialmente na obra de Herbeck. Assim, o pensamento selvagem, bem como as formas de pensamento dos esquizofrênicos, tornam-se uma alternativa às formas de pensamento lógico-racional, que não nega a razão nos seus aspectos necessários, mas apresenta uma outra forma de criar relações entre fenômenos e coisas, uma outra forma de relação do nosso pensamento com o mundo – o que permite a Sebald construir uma obra que seja crítica da cultura, sem ser, meramente irracional e autodestrutiva.

Por fim, minha conclusão não será bem uma conclusão nos moldes tradicionais. O que mostrarei nesse trabalho é justamente como Sebald busca uma forma narrativa que consiga manter o rigor das reflexões e especulações críticas, sem com isso se tornar refém da forma lógico-racional, especialmente na forma da razão instrumental. Sua obra busca se manter um sistema aberto, que não se feche em si mesmo. Além disso, uma conclusão como fechamento que amarra todas as pontas de um trabalho que é formado todo ele por conexões que nunca se fecham, e estão sempre potencialmente abertas para novas conexões, pareceu-me impossível de ser feita, e, assim, essa conclusão se tornou uma espécie de epílogo, que apresenta, em meio a tudo que foi mostrado sobre a obra de Sebald, mas especialmente sobre sua visão da literatura, o que poderíamos considerar uma pequena utopia ou princípio de esperança em sua obra.

Gostaria ainda, antes de terminar essa introdução, explicar que esse trabalho pretende ser uma análise da obra de Sebald no seu conjunto, desde as obras ficcionais até as teórico-críticas, mas não pretende ser uma análise exaustiva e minuciosa de cada uma dessas obras em sua completude individual. A partir da ideia de que a obra de Sebald, como um sistema heurístico, que permanece aberta no modo como ele apresenta suas histórias enquanto elas também vão sendo feitas e pesquisadas (veremos isso no último capítulo), e também pelo fato de que elas permitem que múltiplas conexões sejam feitas através dos vários livros, conectando temas, imagens, personagens, emblemas que se repetem ao longo dessa obra; a partir disso essa tese abordará os livros de Sebald em seus excursos, em trechos, imagens, histórias individuais, sem com isso tentar colocar esses pedaços em conexão com o todo da obra individual onde ele se encontra. Nesse sentido, essa tese se apresenta não como uma possível apresentação da literatura de Sebald para o leitor que não a conhece, mas como uma

análise que parte do pressuposto de que o leitor tenha um mínimo de conhecimento dessa obra. Ainda assim, sempre que for preciso, darei pequenos resumos das histórias ou dos livros que sejam foco da análise.

Por fim, gostaria de explicar um detalhe sobre a forma como trabalharei com os textos de Sebald em relação à língua original e às traduções. Minha formação em Letras foi na língua inglesa, e sempre trabalhei, na graduação e mestrado, com autores de língua inglesa. Conheci a obra de Sebald, quando estava no meu último ano do mestrado, e li *RS* em uma aula da cadeira da professora Kathrin. Como era um curso para alunos das literaturas de língua inglesa, lemos Sebald na sua tradução para essa língua. Foi a partir dela que me apaixonei por sua obra, e adquiri todos os seus livros de ficção em inglês. Quando entrei no doutorado, comecei a aprender alemão, mas não cheguei a atingir a proficiência necessária para trabalhar com um autor como Sebald. Além disso, o fato de que já tinha adquirido todos os livros dele em tradução para o inglês, e que estava complicado conseguir comprar os originais em alemão, continuei trabalhando com as traduções. No entanto, como se sabe, Sebald trabalhou nas suas traduções para o inglês junto com os tradutores, revisando e reescrevendo-as, o que torna o texto em inglês tão perto do autor quanto o original. Quanto aos textos no original em alemão, são livros que ainda não tem traduções, e que conseguir adquirir pela internet, por isso, esses aparecerão no original, com as traduções do alemão. Os livros em inglês terão as minhas traduções para o português.

1. HISTÓRIA NATURAL DA DOENÇA DO PENSAMENTO

Puxemos um primeiro fio a partir da teia da aranha apresentada na introdução. À primeira vista, pode soar estranho Sebald fazer referência ao juiz autor das *Memórias de um doente dos nervos* como uma imagem que remete a sua obra. Ele não escreveu nenhum texto sobre Schreber, a não ser que contemos o ensaio sobre Elias Canetti, que faz referência direta ao juiz; mas este ensaio é, antes, sobre o autor búlgaro e não sobre Schreber. Além disso, o juiz esquizofrênico não figura entre as tantas personagens que povoam os seus livros, nem mesmo como aquelas referências disfarçadas. Mas Sebald já mostrava interesse pelo caso do juiz desde cedo, e, na verdade, escreveu sim sobre ele, ainda na juventude: um poema que foi publicado postumamente em *ALW*³⁷, intitulado “Estranhos Efeitos do Vento do Vale do Inferno em Meus Nervos”³⁸. O poema começa com uma figura bastante presente nas obras de Sebald: “Na quadra da catedral / de uma cidade que ele deixou / muitos anos atrás / o emigrante senta-se / lendo a história secreta / do Juiz Dr. Daniel Paul Schreber

Eventos da guerra dentro de / uma vida se quebram / sobre a Ordem do Mundo /
 espalhando de Cassiopéia / uma difusa / dor alcançando / as folhas reviradas nas
 árvores
 Os buracos negros / de fantasmas voando pelo / céu acima / escondem como eu sei /
 li più reconditi principii / della naturale filosofia
 Venha tempos desbotados, você / no meio da beleza / da obscenidade minhas noites
 / o ajudarão a lembrar / um pálido bloco de gelo / derretendo lentamente
 O juiz fala / eu sou o convidado de pedra / vindo de longe / e eu acho que estou
 morto
 Abra essas páginas, ele diz, / e entre espertamente / no inferno (SEBALD, 2011, s.
 p.)³⁹.

³⁷O livro *Across Land and Water* não é uma tradução apenas dos poemas que foram publicados postumamente, em 2008, em alemão, no livro também intitulado *Über das Land und das Wasser*. Este segundo livro contém apenas os poemas escritos pelo autor na sua juventude (anos 60 e 70), e que ele preparou e organizou, já nos anos 80, para serem publicados, mas que nunca chegou a enviá-los para publicação. Na versão em inglês, além dos poemas já contidos nesse livro, há também outras três seções, com traduções de poemas que vão desde a época da juventude, até os anos 90, quando Sebald já se dedicava à prosa. Não se sabe ao certo quando ele escreveu esse poema sobre Schreber mas muito provavelmente, segundo alguns especialistas na sua obra (Catling, 2011).

³⁸“Eerie Effects of the Hell Valley Wind on My Nerves”.

³⁹In the cathedral square / of a town he left / many years ago / the emigrant sits / reading the secret history / of Judge Dr. Daniel Paul Schreber

Events of war within / a life cracks / across the Order of the World / spreading from Cassiopeia / a diffuse / pain reaching into / the upturned leaves on the trees

The black holes / of ghosts flying about / in the sky above / conceal as I know / li più reconditi principii / della naturale filosofia

Come lacklustre times, you / in the midst of beauty / of obscenity my nights / will help you remember / a pale block of ice / slowly melting

The judge speaks / I am the stony guest / come from afar / and I think I am dead

Aqui não há nenhuma aranha saindo da cabeça de Schreber, mas ela está presente no modo como o poema tece uma teia de referências típica da obra madura de Sebald, e como nessa teia nós encontramos as imagens de nossa história insana, que compõem a visão de mundo de Sebald. A partir desse poema, poderemos ver como Schreber, através da leitura de Canetti, torna-se uma figura fantasmagórica implícita na forma como Sebald enxerga nossa história, o desenvolvimento da nossa sociedade e a nossa doença do pensamento, a qual está por trás de toda a construção de nossa civilização. Veremos a partir da obra do autor, como o ser humano, na busca compulsiva pela ordem, quis eliminar o caráter animal, criatural, do seu pensamento; a base disso sendo a divisão entre natureza e cultura que é a fonte principal da nossa doença do pensamento, e, assim da forma esquizofrênica/paranoica que nossa civilização se desenvolveu.

1.1 A DOENÇA DO PENSAMENTO: A SEPARAÇÃO ENTRE NATUREZA E CULTURA

Começamos pelo meio, por um fio que não está diretamente ligado ao juiz, mas também remete a ele. A terceira estrofe soa estranha, parece deslocada quanto ao tema do poema. Embora o verso “buracos negros de fantasmas voando pelo céu” também possa ser lido como referência ao sistema **metafísico** de Schreber, que fala de almas, de constelações, antessala do céu e outras expressões semelhantes, há nessa estrofe a referência ao matemático e naturalista jesuíta italiano Francesco Lana Terzi (1631 – 1687), que foi inventor de uma primeira escrita em Braille, e que publicou, em 1670, uma obra cujo título pode ser traduzido como: “*Pródromo ou ensaio de novas invenções para a Arte Mestra a fim de mostrar os princípios mais recônditos da Filosofia Natural, reconhecidos com Teorias precisas nas invenções mais significativas, e experiências até agora encontradas pelos escritores deste assunto e outras novas pelo mesmo autor*”⁴⁰. Nele encontramos a expressão “os princípios mais recônditos da filosofia natural” que aparece no poema. Nesse livro, Terzi apresenta várias de suas invenções; dentre elas, a que ficou mais conhecida, foi uma barca aérea, que

Open these pages, he says, / and step smartly / into hell (a última estrofe encontra-se em inglês no original em alemão, segundo conta nas notas do tradutor da versão inglesa).

⁴⁰Prodrómo ovvero saggio di alcune inventioni nuove premesso all'arte Maestra Opera che prepara il P. Francesco Lana, Bresciano della Compagnia di Giesu. Per mostrare li più reconditi principi della Naturale Filosofia, riconosciuti con accurata Teorica nelle più segnalate inventioni, ed isperienze fin'hora ritrovate da gli scrittori di questa materia & altre nuove dell'autore medesimo (tradução minha).

seria suspensa por quatro grandes globos de cobre, finos e vazios. A elevação da aeronave seria, então, propiciada pelo empuxo do ar. Os buracos negros, como fantasmas voando pelo céu, fazem referência a esses balões de cobre, e é importante aqui atentar para o fato de que o eu lírico afirma saber que esses balões fantasmas escondem os princípios recônditos da filosofia natural.

Mas o que isso teria a ver com Schreber? Podemos encontrar uma primeira possível resposta em uma relação mais direta com as memórias do juiz: os católicos, junto com os judeus e eslavos, eram, no sistema de Schreber, os principais inimigos da Ordem Mundial que seria estabelecida pelo povo alemão. É importante lembrar que o juiz viera de uma família protestante da Saxônia, e Canetti (1995) lembra que ele teria recebido, na infância, indícios relativamente seguros de que Deus teria enviado o duro inverno de 1870-71 para voltar a sorte da guerra Franco Prussiana para os alemães, contra os católicos franceses. Entre esses inimigos católicos, os jesuítas são citados no mesmo parágrafo em que ele fala da tentativa de “enegrecer seus nervos” (SCHREBER, 1987, p. 77)⁴¹. Antes desse ataque, “[o]s ‘jesuítas’, isto é, as almas defuntas de ex-jesuítas, repetidamente se esforçavam por introduzir na minha cabeça outros ‘nervos determinantes’ através dos quais devia ser modificada a minha consciência de identidade” (SCHREBER, 1987, p. 77). Porém, não creio que a alusão a um jesuíta específico como Terzi, que ocupa uma estrofe inteira, resume-se a isso; mais importante é entendermos a relação que se pode encontrar entre a invenção de Terzi, as memórias de Schreber e a doença do pensamento.

41“Finalmente tentou-se enegrecer meus nervos introduzindo por milagre no meu corpo os nervos enegrecidos de outras pessoas (falecidas), provavelmente na suposição de que a negritude (impureza) destes nervos se transmitiria para os meus próprios nervos”. Esse trecho tem obviamente as conotações racistas que permeiam a ideologia ariana a qual Schreber se associa.



Imagem 2 – TERZI, Francisco Lana. Fonte: Wikipidia.

1.1.1 Rousseau e o aspecto patológico do pensamento

No seu texto sobre Rousseau, Sebald (2013, s.p.) relata uma viagem a Île Saint-Pierre, onde o filósofo passou dois meses em 1765, enquanto fugia da perseguição por conta da publicação do livro *O Contrato Social*, antes de ser obrigado a se exilar totalmente das terras do rei. Na ilha, segundo o próprio filósofo, ele teria passado os melhores dias de sua vida. Sebald (2013), após falar de alguns dos momentos de grande dificuldade pelos quais Rousseau passou no período em que estava fugindo da perseguição, afirma que em comparação a isso, a ilha deve ter lhe parecido com um “paraíso em miniatura” (SEBALD, 2013, s.p.). Ao longo do texto, o próprio autor vai nos dando suas impressões do lugar, tentando se aproximar ao máximo possível do seu objeto de estudo, Rousseau, e destaca principalmente a natureza, e o modo como a vida naquela ilha, cuja única habitação é uma fazenda que se tornou um hotel para turistas, era algo totalmente diferente da vida nas grandes cidades. Sebald (2013) afirma que, embora Rousseau não tenha relaxado muito nas atividades literárias durante a estadia na ilha, ele considerou aquele período como uma tentativa de se livrar das exigências da produção literária. No período dos dez anos anteriores à estadia na ilha, quando estava já entre os 40 e 50 anos, e em um estado de saúde ainda pior, ele continuou a escrever milhares e milhares de páginas, e ainda manteve uma vasta correspondência, mesmo já estando “à beira da completa exaustão física e mental”⁴². Sebald considerou isso uma “produtividade maníaca” que causou um “estado de esgotamento nervoso”⁴³ (SEBALD, 2013, s.p.).

Mesmo assim, o desgosto que o filósofo sentiu quanto à produção literária não foi uma mera reação emocional a tudo isso, mas um sentimento que sempre esteve ligado à própria atividade da escrita:

Em acordo com sua doutrina do estado de Natureza primeiramente intocado, ele viu o homem que reflete como um animal depravado pervertido do seu estado natural, e a reflexão como uma forma degradada de energia mental. Ninguém, na era em que a burguesia estava proclamando, com enorme esforço filosófico e literário, seu direito à emancipação, reconheceu o aspecto patológico do pensamento tão acuradamente quanto Rousseau, que deseja por nada mais do que poder parar as rodas incessantemente girando dentro de sua cabeça (SEBALD, 2013, s.p.)⁴⁴.

42“on the verge of utter physical and mental exhaustion”.

43“manic productivity”; “state of nervous exhaustion”.

44“In accordance with his doctrine of the formerly unspoiled state of Nature, he saw the man who reflects as a depraved animal perverted from its natural state, and reflection as a degraded form of mental energy. No one, in

Podemos dizer que nesse trecho está contido, de modo resumido, a questão central quanto à nossa insana presença na terra: nosso pensamento, mesmo aquele que nós tendemos a chamar de pensamento racional e que nos coloca acima dos outros seres vivos, como senhores do planeta, tem um aspecto patológico: nossas reflexões nada mais são do que uma degradação do nosso estado natural como animais, e o animal que reflete é depravado, pois se perverteu de seu estado natural. São termos fortes, que mostram bem o peso da crítica de Sebald ao desenvolvimento de nosso pensamento, de como nós, ao buscar cada vez mais um tipo de conhecimento depravado, tornamo-nos mais e mais criaturas aberrantes.

Assim como a imagem da aranha na cabeça de Schreber, que representa as ideias correndo soltas, as rodas correndo incessantemente na cabeça de Rousseau são emblemas dessa nossa condição de seres patologicamente pensantes. São duas imagens diferentes: uma apontando para um aspecto animalesco do pensamento, a aranha como um ser vivo, um animal, um inseto que corre solto em nossa cabeça; enquanto a outra aponta para um aspecto mecânico, as rodas girando remetendo a engrenagens que também parecem girar por conta própria. Nos dois casos, o emblema mostra essa sensação de uma atividade incessante, da qual não conseguimos nos livrar. Sebald (2013) afirma que Rousseau, apesar da angústia dessa sensação, perseverou incessantemente na escrita apenas com a esperança de que tudo fosse dito, e a pena finalmente caísse de sua mão. Isso mostra como, apesar do sofrimento, não se consegue parar de escrever, até que tudo seja dito, e a interrupção dessa atividade compulsiva, maníaca, aconteça apenas quando não se tenha mais forças para segurar a caneta – ou se tenha dito tudo. Nesse sentido, a escrita é, “um ato compulsivo continuamente autoperpetuante, evidência de que, de todos os indivíduos afligidos pela doença do pensamento, o escritor é o mais incurável” (SEBALD, 2013, s.p.)⁴⁵. Isso obviamente se aplica ao próprio Sebald, e ele estava muito consciente disso; aplica-se igualmente a mim, que vou insistir nessa escrita, vou continuar compulsivamente tentando ordenar o meu pensamento sobre a doença do pensamento, até que minha mão não possa mais digitar no computador. É preciso seguir essa

the era when the bourgeoisie was proclaiming, with enormous philosophical and literary effort, its entitlement to emancipation, recognized the pathological aspect of thought as acutely as Rousseau, who himself wished for nothing more than to be able to halt the wheels ceaselessly turning within his head”.

⁴⁵“a continually self-perpetuating compulsive act, evidence that of all individuals afflicted by the disease of thought, the writer is perhaps the most incurable”.

atividade, apesar de tudo, para chegarmos a um final, onde veremos se Sebald consegue enxergar alguma esperança, ínfima que seja, em meio a essa atividade patológica.

1.1.2 Passagem da pré-modernidade para a modernidade

É significativo que Sebald localize essa *doença* do pensamento exatamente na era em que a modernidade em estado nascente se constituía pelo esforço burguês de proclamar seu direito à emancipação, pois é exatamente durante essa Era da Razão, entre o século XVIII e XIX que, como narra Austerlitz, a cidade de Londres, expandindo-se cada vez mais, tornou-se um grande “columbário subterrâneo” (SEBALD, 2011, p. 36)⁴⁶. Em uma longa descrição, ele fala como as reformas para o crescimento da cidade e construção do metrô foram feitas sobre um terreno que era um antigo cemitério, e as bases de toda essa área foram construídas sobre uma mistura de ossos e lama, esta última uma camada geológica de tempos ainda mais antigos (Sebald, 2011). Essa também é o período da primeira revolução industrial na Inglaterra, quando surgiram as primeiras máquinas de tecelagem, nas quais se podia ver uma “simbiose peculiar” (SEBALD, 2002, p. 282-283)⁴⁷ entre homem e máquina.

Verena Lobsien (2011) mostra em um artigo como as obras de artistas e pensadores do período inicial da modernidade tem uma forte presença nos livros de Sebald. Desde *AN*, em que há um poema dedicado ao pintor Matthias Grünewald (1470 – 1528) e outro ao naturalista Georg Wilhelm Steller (1709 – 46), passando pelos vários pintores da Era Dourada holandesa, que povoam vários de seus livros, por referências indiretas a Shakespeare em *RS*, e finalmente pela presença marcante de Thomas Browne (1605-1682), também neste livro. A autora argumenta que esse interesse, no entanto, é acompanhado de uma estratégia comum a Sebald: recriar esses artistas e pensadores a sua própria maneira, especialmente no caso de Thomas Browne (que é o foco do artigo da autora), que tem seu pensamento deturpado para servir como espécie de precursor da visão de mundo de Sebald (Lobsien, 2011). A autora usa o termo “patograma pessoal de bipolaridade” (LOBSIEN, 2011, p. 440)⁴⁸ para caracterizar a visão estereotipada que ele tem desse período da modernidade inicial, e Browne é o caso

46“an underground columbarium”.

47“peculiar symbiosis”.

48“personal pathogram of bipolarity”.

sintomático, alternando entre duas identidades: a do médico inclinado para a pesquisa empírica e a do crente piedoso.

Deixando de lado aqui a discussão sobre essa apropriação do pensamento de Browne⁴⁹, interessa-me mais essa visão de Sebald da modernidade a partir de uma bipolaridade. É nesse contexto que a máquina voadora de Terzi aparece, e o fato de Sebald descrever o inveto dele como “buracos negros de fantasmas” aponta justamente para essa bipolaridade: uma invenção que busca ser uma máquina destinada ao progresso humano, mas que é descrita como se ela fizesse parte de um esquema metafísico de explicação do mundo. Terzi, ademais, afirma que não vê outra dificuldade para que sua máquina tenha êxito a não ser que Deus não queira isso, por motivos que poderiam perturbar o governo civil e político. Essa máquina de voar faz parte de um momento em que a filosofia começava a ser desmembrada nas ciências naturais. Nesse período, no entanto, ainda há uma mistura entre uma ciência natural empírica que tenta explicar a natureza através dos experimentos e cálculos matemáticos, e que vê nela uma máquina secularizada desprovida de alma; e uma especulação metafísica sobre a origem das coisas e o funcionamento da ordem natural. Na sua tese sobre Döblin, ao criticar o modo como este autor se voltou para uma filosofia da natureza escapista e subjetivista, Sebald dá um apanhado histórico dessa corrente, mostrando como a filosofia de modo geral foi perdendo terreno para a ciência na especulação sobre o cosmo, sobre a natureza, e como isso acabou reforçando uma corrente subterrânea da filosofia da natureza, mais mítica e imaginativa, que se tornou uma província de defesa contra esse avanço da ciência, tentando encontrar uma visão de um todo harmônico da natureza e do mundo⁵⁰.

O que se vê são duas formas de se tentar entender e explicar a realidade, ou o mundo natural e físico, suas causas primeiras, seu funcionamento. Essa primeira separação, que se dá de modo mais explícito a partir da modernidade, cria duas linhas de pensamento que buscam explicar os fenômenos naturais a partir de métodos e argumentações diferentes. Embora esses

49Apropriação e deturpação, segundo Lobsien (2011). A autora mostra como a visão de mundo de Browne era muito menos sombria e melancólica como Sebald tenta apresentar em *RS*, pois o médico e escritor inglês era, acima de tudo, um cristão, que via a vida ainda como algo maravilhoso. Igualmente, seu pensamento era muito mais voltado para o empirismo de sua profissão do que para as especulações filosóficas místicas, como tenta fazer parece Sebald. Para mais detalhes, consultar o artigo da autora nas referências.

50Sebald (2019) já percebe que, desde a antiguidade, havia dois modos de se explicar o mundo. Ao lado dos esforços de Lucrécio, Demócrito e Epicuro para explicar o mundo empiricamente, sempre existiu uma abordagem alternativa que apresentava um modelo imaginário como base de sua interpretação da realidade.

dois sistemas de pensamento, na visão de Sebald, sigam a mesma tendência de tentar ordenar o caos do mundo natural de modo compulsivo, há uma diferença entre o pensamento pré-moderno, ainda ligado a uma visão mítica-religiosa do mundo, e o pensamento científico, que começou a se firmar a partir da modernidade. Ela é crucial para entendermos a visão de Sebald sobre o avanço da nossa doença do pensamento. Dois livros de dele apresentam mais claramente essa passagem de um sistema de pensamento a outro: *AN* e *RS*. No segundo, isso aparece através de inúmeras conexões entre diferentes períodos de nossa história; enquanto em *AN*, essa passagem pode ser vista mais claramente na própria estrutura do livro; cada um dos três poemas trata de uma época distinta dessa história: final do século XV e início do XVI; século XVIII; e século XX. Ele começa com um poema sobre o pintor Mathias Grünewald, no qual descreve as práticas médicas no Hospital Antoniano de Issenheim para a cura da doença conhecida na época como Fogo de Santo Antônio, e, posteriormente para outras doenças que afligiam o corpo e a mente. Os doentes já chegavam em estado lastimável e eram vistos como “testemunhas hieráticas do mal” (SEBALD, 2003, p. 23)⁵¹. Por isso, eles tinham que, primeiro, batizados, para que, antes de terem seus corpos curados, já tivessem suas almas salvas. Até mesmo os rituais de purificação, através dos quais os doentes eram tratados, tornavam-se “uma batalha lutada sobre seus corpos / contra a presença da morte manifestada / na loucura” (SEBALD, 2003, p. 24)⁵². A medicina nesse momento ainda é um ritual religioso, uma purificação, uma batalha contra seres que encarnavam as moléstias.

Pouco mais de um século depois na história da humanidade, e, alguns anos depois na cronologia dos livros de Sebald, com a publicação de *RS*, o autor nos apresenta uma longa éfrase em que analisa o quadro de Rembrandt, *A Lição de Anatomia do Dr. Tulp*. Nela vemos o mestre e seus alunos em roupas de gala, já revelando o caráter cerimonial da aula, que foi apresentada a um público pagante de alta classe (Sebald, 2002). Sendo um evento social, a aula não era de interesse apenas dos estudantes, mas uma “significante data na agenda da sociedade que se via emergindo das trevas para a luz”, afinal, tratava-se de uma “demonstração do destemido zelo investigativo nas novas ciências” (p. 12)⁵³. Esse aspecto científico, no entanto, é apontado na descrição como um afastamento do corpo: os estudantes

51“hieratic witnesses to evil”.

52“a battle fought over their bodies / against the presence of death manifested / in madness”.

53“a significant date in the agenda of a society that saw itself as emerging from the darkness into the light”; “demonstration of the undaunted investigative zeal in the new sciences”.

e Tulp não olham para o cadáver, mas para o atlas de anatomia, “no qual os fatos físicos terríveis são reduzidos a um diagrama, a um plano esquemático do ser humano” (p. 13)⁵⁴, o que faz o narrador lembrar do ideal de Descartes, de que o corpo como carne deve ser descartado, e que é preciso olhar apenas para a “máquina interna” (p. 13)⁵⁵, que pode ser totalmente compreendida, pode se tornar útil para o trabalho e, caso falhe, pode ser consertada ou descartada. Esse conhecimento atado não ao corpo físico, mas à redução dele a uma representação, esconde por trás do zelo científico, não só a eliminação do caráter natural do ser humano, do seu lado biológico, como também “o ritual arcaico de desmembrar o corpo, de atormentar a carne do delinquente mesmo além da morte, um procedimento ainda parte, então, da punição estabelecida” (p. 12)⁵⁶. O corpo que está sendo punido era de Aris Kindt, um ladrão que havia sido enforcado horas antes. Outra prova dessa relação com práticas arcaicas de punição do corpo, é que a dissecação não começa pelo abdômen, para remover os intestinos, como seria o normal, já que estes entram em putrefação mais rapidamente, mas pela mão do ofensor, ou seja, de acordo com as práticas de se punir o membro pecador. Aqui, as crenças antigas que se misturam, mesmo que, como o narrador comenta no trecho sobre a aula de anatomia, “isso certamente seria refutado” (p. 12)⁵⁷, são as da punição. Assim, é possível pensar também que a cerimônia social não era apenas um evento científico, que o público não estava ali apenas para ver o desenvolvimento da medicina, mas para ver o ritual de punição do mal feito.

Mas é interessante voltar para o poema sobre Grünewald para compararmos uma outra questão. O corpo é ignorado no que toca ao estudo de seu funcionamento, ou seja, no desenvolvimento de um conhecimento que possa levar à cura das doenças; mas não é ignorado no que toca à punição. Esta permanece ligada à dimensão do corpo, como se este contivesse em si tudo que há de ruim, e, assim, devemos nos afastar do que nos liga a ele na busca por aprimorarmos nossa mente, enquanto os atos ofensivos devem ser punidos no corpo. No poema sobre o pintor, ele fala que, para Joachim von Sandrart, o primeiro a escrever sobre Grünewald, em 1675 (quarenta e três anos depois do quadro de Rembrandt), “a

54“the appalling physical facts are reduced to a diagram, a schematic plan of the human being”.

55“the machine within”.

56“the archaic ritual of dismembering a corpse, of harrowing the flesh of the delinquent even beyond death, a procedure then still part of the ordained punishment”.

57“this surely would have been refuted”.

vida real dificilmente poderia ter sido outra” (SEBALD, 2003, p. 10)⁵⁸ que a apresentada no *Retábulo de Issenheim*. No capítulo em que ele descreve as aflições de Santo Antonio pintadas no retábulo, ele conjectura que o um trabalho para a Casa Alsaciana dos Aleijados teria fornecido a ele o material para inspecionar as várias formas como o ser humano “penetra nele mesmo, nela mesma ou / busca sair”, e que Grünewald teria uma visão “extremista” do mundo, vendo a “redenção do vivente como a da própria vida” (SEBALD, 2003, p. 25)⁵⁹. Assim, Sebald afirma que a “vida como tal, como ela se manifesta, terrivelmente, / em todo lugar e em todo tempo” não é vista nessa obra do pintor nas figuras dos santos que, já passaram das “misérias da existência”, a não ser “naquela irreal e demente aglomeração / que Grünewald desenvolveu ao redor / Santo Antonio da tentação” (SEBALD, 2003, p. 25)⁶⁰. A descrição dessa cena segue, falando das criaturas bizarras e das aflições que elas causam ao santo.

Vemos nessa descrição do quadro de Grünewald que Sebald está apontado para a questão exatamente da separação entre natureza e cultura, entre corpo e mente, e como Grünewald, que via a regeneração dos seres vivos como a regeneração da própria vida, conseguiu, através da observação dos corpos dos aleijados, entregar uma representação da vida exatamente onde encontramos uma representação da irreal. A presença dos demônios, que personificam as doenças, tentações e misérias da vida, dá corpo àquilo que na aula de anatomia vira apenas abstração. Nos rituais de purificação no hospital de Santo Antônio os religiosos entendiam a cura através de uma batalha sobre o corpo do doente, e, embora acreditassem que as doenças fossem manifestações do mal, dos demônios, isso não os afastava da realidade física e biológica do ser humano. Era uma visão de mundo em que ainda não havia a abstração científica, representada pelo atlas do corpo humano na aula de anatomia, e, assim, prestava atenção ao corpo – o que mostram as pinturas de Grünewald. A ligação a práticas mítico-religiosas de cura ainda não haviam se afastado totalmente do corpo, não havia se desviado dos “conceitos e imagens” para se ater ao “método” (ADORNO & HORKHEIMER, 2019, p. 18). Mesmo a doença, uma existência invisível, era transformada

58“real life could scarce have been other”.

59“creeps into himself, herself / or seeks to get out”; “extremist”; the redemption fo the living as one from life itslef”.

60“life as such, as it unfolds, dreadfully, / everywhere and at all times”; “miseries of existence”; “in that unreal and demented thronging / which Grünewald has developed around St. Anthony of the temptation”.

em espíritos: “o espírito e os demônios seriam as imagens especulares dos homens que se deixam amedrontar pelo natural” (ADORNO & HORKHEIMER, 2019, p. 19). Na aula de anatomia, no entanto, não se olha para o corpo, mas para a sua representação no atlas, pois não há mais demônios ou espíritos, pois para o esclarecimento “todas as figuras míticas podem se reduzir [...] ao mesmo denominador, a saber, o sujeito” (Idem). Esse sujeito é o cientista, o médico, aquele que através do método pode dominar a natureza em toda sua multiplicidade, pois reuniu essa multiplicidade na unidade.

O livro de Terzi também é um exemplo do período de passagem do pensamento que ainda misturava concepção científica e metafísica-religiosa, como vimos no seu o título, no qual ele diz que quer “mostrar os princípios mais recônditos da Filosofia Natural, reconhecidos com Teorias precisas nas invenções mais significativas, e experiências até agora encontradas pelos escritores deste assunto e outras novas pelo mesmo autor”. A invenção do jesuíta tem como inspiração os experimentos que ficaram conhecidos como os *Hemisférios de Magdeburg*, feitos por Otto von Guerick, também inventor da bomba de ar. Na época, as ideias mais aceitas sobre o vácuo ainda eram as de Aristóteles, de que a natureza temia o vácuo e tratava de preenchê-lo imediatamente a qualquer custo. Guerick, que acreditava que as experiências valiam mais que a argumentação teórica, construiu sua bomba de ar para provar seu ponto. Essa disputa entre uma explicação da natureza que remete aos mistérios das ordens superiores, voltada para a especulação intuitiva e argumentação teórica, e a ciência que começava a buscar a comprovação das coisas pelos experimentos é um caso paradigmático desse momento de transição para a era da razão, quando cisma que percorre nossa existência como seres naturais e culturais vai se intensificar.

É justamente nesse período de transição que Bruno Latour, em *Jamais fomos modernos* (2019, p. 23), reconhece o início da “constituição moderna”, que se caracteriza justamente pela tentativa de uma radical separação entre o humano e o não-humano. Se tendemos a pensar na modernidade, argumenta ele, através do humanismo, seja o nascimento ou a morte do ser humano, não podemos esquecer também “o nascimento em conjunto da ‘não-humanidade’ das coisas, dos objetos ou das bestas, e não menos estranho, de um Deus barrado, fora do jogo” (LATOURE, 2019, p. 23). Ele concebe o nascimento dessa constituição no debate entre Thomas Hobbes e Robert Boyle sobre a separação entre a ciência natural e a ciência política, e mostra como os experimentos de Boyle com sua bomba de ar, que ele fez a

partir do modelo de Guerick, constituem o início da autoridade da ciência através dos experimentos de laboratório. No entanto, essa radical separação – que para Latour (2019) é uma construção de mundo que tenta estabelecer uma legislação e contrato para definir áreas de competência, ação e atribuição dos seres – é uma falácia, pois essa constituição, que nos diz o que é ser moderno depende justamente da oscilação e negociação entre os fatos da natureza e outros regimes de fatos, entre o regime da imanência e da transcendência.

Esta constituição de pensamento que insiste na polarização entre os dois regimes de fatos pretende criar um mundo em que cada coisa esteja no seu lugar dentro da divisão entre natureza e cultura, mas essa pretensão é uma ilusão, já que esse mundo criado é, na verdade, constituído pelas constantes relações entre os dois polos. Quanto mais nós sacralizamos essa polarização, e queremos colocar toda nossa definição de humanos no lado da cultura, e, assim, domesticar, dominar e eliminar o que é da natureza, mais nós tendemos a nos afastar do que é uma parte constituinte de nosso ser, e menos nos compreendemos. Assim, a tentativa de emancipação da era burguesa, aponta aqui para essa radical e esquizofrênica separação que tentamos fazer entre o cultural e o natural. Rousseau já notava que essa incessante atividade reflexiva era uma degradação da nossa energia mental, pois não é algo natural. Podemos dizer que a sacralização da divisão entre natureza e cultura, e a instituição de legislações para cada uma das duas áreas, transforma o pensamento bipolar em esquizofrênico. Nessa separação, nós vamos começar a ver cada vez mais a eliminação da substância viva, representada nas imagens que trouxemos da obra de Sebald pelo corpo. O ponto em que essa fissura começa a aumentar é, então, a Era da razão.

1.1.2.1. A Era da Razão

Vemos essa nova fase, por exemplo, no segundo poema de *AN*, sobre o naturalista Georg Wilhelm Steller, que havia sido educado para ser um pastor, como seu pai, mas largou os estudos eclesiásticos para estudar as ciências da época. Ainda enquanto estudava medicina, ele repetidamente encontrou itens de jornal que davam notícia da expedição organizada pela Czarina para a expansão do império, que iria para a costa do Pacífico e para a América. Sebald nos diz que Steller registrou mais tarde como as visões daquela “viagem de descoberta [...] haviam agarrado tanto / sua imaginação que ele [...] não pensava em nada mais que / as

formas da fauna e / flora daquela região distante [...] e na arte e habilidade / requerida para sua descrição” (SEBALD, 2003. p. 44)⁶¹. Vemos aqui que ele é capturado não só pelo desejo de conhecer e ver o novo, mas também pela arte e habilidade para se desenhar aquilo, ou seja, pelo desejo de capturar pelo conhecimento os novos lugares, novas criaturas. Assim, ele largou tudo, até mesmo a possibilidade de assumir um posto de professor de botânica, para ir para a Rússia. No navio, sentindo pela primeira vez o mar, ele olha para trás, onde estava seu país natal e lembra-se da sua infância, dos seus estudos das línguas antigas: “*perscrutamini scripturas,/ não deveria ser lido, / perscrutamini naturas rerum?*” (SEBALD, 2003, p. 47)⁶². A pergunta, deixada no final do capítulo, sem que saibamos que é o pensamento do próprio Steller ou se é do poeta, já aponta para a mudança em relação à época anterior. Sebald aqui utiliza uma de suas técnicas mais comuns, ao se apropriar de um texto e utilizá-lo de uma forma levemente alterada. Os trechos em latim, ‘perscrute as escrituras’ e ‘perscrute as coisas da natureza’, são tiradas de uma frase do também médico e botanista Paracelso, que representa justamente o período anterior a Steller. A frase de Paracelso, no entanto, diz o seguinte: “Pois assim como Cristo diz, *perscrutamini scripturas*, porque eu não posso disso também: *perscrutamini naturas rerum?*” (PARACELSO apud WEEKS, 1997, p. 169)⁶³. Paracelso queria integrar a determinação de Cristo para se estudar as escrituras, adicionando o estudo das coisas naturais. No entanto, ao reescrever a frase de Paracelso, retirando o ‘também’, Sebald já aponta para a diferença das épocas, para a passagem do período do misticismo pré-moderno, que integrava o estudo da ciência com a cosmologia cristã (como vemos no relato das práticas no Hospital de Santo Antônio no poema de Grünewald), para o pensamento científico da Era da Razão, que troca a visão de mundo religiosa pela crença apenas na razão e observação científica.

Em São Petersburgo, cidade que o assusta pelo movimento, pelo tamanho, pelas construções, ele se protege nos Jardins Botânicos do Hospital da Marinha, onde caminha em meio as novas espécies, aprendendo um novo nome atrás do outro. Acaba sendo contratado para ser médico do Patriarca de Novgorod, Arcebispo Theophon, que já está perto da morte.

61“voyage of discovery [...] had so seized / his imagination that he [...] think of nothing other than / the / shapes of the fauna and / flora of that distant region [...] and of the art and skill /required for their description”.

62“*perscrutamini scripturas,/ shouldn't that read, / perscrutamini naturas rerum?*”.

63For just as Christ speaks, *perscrutamini scripturas*, why should I not say of this as well: *perscrutamini naturas rerum?*”.

Steller o consola falando sobre “a luz da natureza”, ao que o patriarca adverte que “todas as coisas [...] transmutam / em velhice, a vida diminui, / tudo declina, / a proliferação / de espécies é uma mera / ilusão, e ninguém / sabe para que fim” (SEBALD, 2002, p. 51)⁶⁴. A advertência do velho sacerdote pode soar como uma mera reflexão de quem está velho e morrendo, mas ela aponta para a mesma visão que Sebald via na pintura de Grünewald, de que a regeneração ocorria em órbitas decrescentes, e os demônios que atacavam o Santo eram as excrescências de uma vida inteira. Além disso, essa advertência, como veremos, ecoa no fim do próprio Steller, e é uma forma de entendermos a diferença entre as duas visões de mundo que estão sendo aqui apresentadas.

Finalmente Steller se junta à expedição de Bering, e quando chegam ao Alasca, Bering lhe dá dez horas para sua expedição científica. Animais selvagens chegavam perto dele; ele caminha pela natureza, e chega a querer apenas continuar andando para as montanhas, e andar pelo meio da natureza. Porém, “as construções / da ciência na sua cabeça / dirigidas para uma diminuição / da desordem no nosso mundo, / corriam contra essa necessidade” (SEBALD, 2003, p. 64)⁶⁵. Aqui Sebald expressa claramente a sua visão de como esse pensamento científico, que busca diminuir o caos do mundo, vai contra as nossas necessidades, e torna-se uma forma de pensamento que se distancia das coisas. Steller queria andar por aquela natureza selvagem, intocada, onde os animais nem mesmo o temiam, queria apenas sentir, estar ali com o corpo, essa era a sua **necessidade**. Mas as construções científicas em sua cabeça corriam contra isso, e aqui a imagem de uma construção que corre não deixa de ressoar na imagem das rodas na cabeça de Rousseau. Ou seja, o ideal científico da Era da Razão, cria um afastamento ainda maior do ser humano do seu ambiente através do ideal do pensamento abstrato: “[a] natureza desqualificada torna-se a matéria caótica para uma simples classificação, e o eu todo-poderoso torna-se o mero ter, a identidade abstrata” (ADORNO & HORKHEIMER, 2019, p. 22). Ele não pode andar livremente por aquele mundo selvagem, deixando que a multiplicidade da vida apenas passe por seus olhos, toque seu corpo, faça ruídos para seus ouvidos, solte cheiros para seu nariz. Tudo isso precisa ser reduzido a um

64“the light of nature”; “all things [...] transmute / into old age, life diminishes, / everything declines, / the proliferation / of kinds is a mere / illusion, and no one / knows to what end”.

65“but the constructs / of science in his head, / directed towards a diminution / of disorder in our world, / ran counter to that need”.

“sistema do qual se pode deduzir toda e qualquer coisa” (ADORNO & HORKHEIMER, 2019, p. 20). Ele precisa coletar e classificar, precisa ter as coisas.

A viagem de volta é cheia de dificuldades: tempestades terríveis, nevascas, navios encalhados, a doença se espalha pela tripulação, e ele tem que atuar como médico, se esforçando para ajudar o quanto pode, mas fica em dúvida de para que serve um médico quando a vida finalmente se rompe e ele não pode fazer mais nada. Ainda dominado pela ideia de descobrir e catalogar as vidas de tantas diferentes espécies na terra ainda inexplorada do Alasca, Steller se afasta do grupo que estava na Sibéria, esperando as ordens para retornar, e segue a pé com um Cossaco para dentro da península, onde quer continuar seus estudos. Nesse trecho do poema, parece que, depois que tudo que passara, Steller havia recuperado sua conexão com Deus, e o poema de repente fica em primeira pessoa, como se fosse uma oração pedindo a proteção e o cuidado de Deus, caso seja a vontade Dele que Steller faça aquela viagem. Esse período é descrito como o momento em que Steller se sentir feliz pela primeira vez na vida: coletando espécies botânicas, guardando sementes secas, classificando, nomeando e desenhando espécies; vivendo entre nativos, que pescam salmão para ele, e Steller dar aulas às crianças Koryak. Porém, vendo os maus tratos que aqueles povos sofrem de um comando naval da região, ele redige um memorando em defesa deles, o que causa uma série de infortúnios, levando a interrogatórios e prisão, e ao resultado de que, segundo o poeta, “Steller / agora compreende totalmente a diferença entre natureza e sociedade” (SEBALD, 2003, p. 75)⁶⁶. A vida em meio aqueles povos que viviam em harmonia com a natureza, que permitia que ele também, o cientista, pudesse viver em meio aquilo, embora ainda seguisse catalogando espécies; essa vida agora se opôs à vida em sociedade, onde as leis do Império, que busca nada mais do que domínio através da violência, predominam. Não é mais a violência da natureza, com suas tempestades, mas uma perseguição sistematizada e planejada. Ele agora entende a diferença entre uma natureza que segue seu curso caoticamente destrutiva, mas indiferente ao que ela destrói, e em meio a qual ele pode ser feliz pela primeira vez, e uma civilização que destrói e persegue de modo ordenado, friamente consciente do que precisa destruir para progredir. Uma civilização que quer a todo custo expelir o que faz parte do natural, e não aceita aqueles que vivem fora de sua ordem, de suas

66 “Steller / now wholly grasps the difference between nature and society”.

construções. Assim como as leis da ciência na sua cabeça o impediram de viver a sua necessidade no Alasca, a necessidade de simplesmente andar por aquele mundo, as leis da civilização impedem e destroem aqueles que não vivem como elas dizem que é o certo.

Depois desses pequenos desastres, ele foge até que lhe chega a mensagem de que ele poderia voltar para casa. Mas em uma parada que ele faz nesse retorno, o cientista que nunca bebera, bebe por três dias seguidos, caindo doente em seguida. Ele é colocado em seu trenó e levado para a casa de um médico, posto ao lado do fogo, seu corpo já meio petrificado. Steller reconhece a morte chegando: “assim a natureza tem seu caminho / com um Luterano / sem Deus da Alemanha” (SEBALD, 2003, p. 77)⁶⁷; é o comentário que parece ser do próprio Steller. No dia seguinte, enrolado em seu casaco vermelho, ele é colocado em uma vala estreita, longe do lugar de descanso dos crentes, comenta o poeta, até que à noite, alguém vem e tira seu casaco, “e o deixou deitado na neve / como uma raposa espancada até a morte” (p. 78)⁶⁸. O fim do médico resume a situação contraditória da humanidade no mundo: Steller, o cientista que queria dominar a natureza através do conhecimento, diminuindo a desordem desta através dos sistemas de ordem criados por nossas disciplinas, que depois descobre a felicidade de simplesmente viver em meio a esse mundo natural, sem as amarras e leis da sociedade, morre como um animal abandonado no gelo e espancado até a morte, por um outro ser humano. A ironia desse final mostra bem o que é a nossa doença do pensamento, e como ela é uma grande ilusão.

Sebald, leitor dos filósofos da Escola de Frankfurt segue nessa sua história do pensamento pré-moderno e moderno os passos de Adorno e Horkheimer (2019), no modo como eles mostram a passagem do mito para o esclarecimento como um avanço no pensamento racional abstrato, que cria um afastamento entre o sujeito e o objeto. Mais ainda, o modo como o esclarecimento se apropria do mito, para, então, se desfazer dele. Em, *Dialética do Esclarecimento*, eles apresentam a história humana como um avanço da dominação do homem sobre a natureza, desde a fase pré-animista, passando pela animista, em que a passagem para o antropomorfismo dos deuses já inicia a relação de desencantamento, até chegar à visão metafísica que vê na natureza a portadora dos universais, das forças e substâncias. Para Adorno e Horkheimer (2019, p. 19), a ciência já não se interessava mais

67 “thus nature has her away / with a godless / Lutheran from Germany”.

68 “and left him to lie in the snow / like a fox beathen to death”.

pelas definições modernas de “substância, e qualidade, de ação e paixão, do ser e da existência”, que a filosofia, desde Bacon buscava. O esclarecimento reconheceu nos conceitos universais as antigas potências do mito que haviam sido transformados nas categorias da metafísica, e acusou os universais de superstição, vendo neles ainda a crença em demônios e espíritos, cujas imagens eram o meio de influenciar a natureza. Assim, para o esclarecimento, “a matéria deve ser dominada sem o recurso ilusório a forças soberanas e imanentes” (ADORNO & HORKHEIMER, 2019, p. 19), o que nós vemos na comparação entre a descrição das práticas do Hospital de Santo Antônio e a écfrase do quadro de Rembrandt.

O conceito de “esclarecimento” na obra de Adorno e Horkheimer (2019) tem como objetivo elucidar o alcance de uma racionalidade restritiva que caracteriza o desenvolvimento da nossa civilização ocidental. O programa desse desenvolvimento seria o desencantamento do mundo, em que o esclarecimento dissolveria os mitos, que carregavam aquele medo ancestral do homem diante das ameaçadoras forças naturais. Porém, esse conhecimento mítico teria se corporificado no conceito moderno de “técnica”, o qual não tem como objetivo a felicidade do gênero humano, mas única e exclusivamente uma precisão metodológica que seja capaz de potencializar nosso domínio sobre a natureza. Ora, é justamente nisso que os autores encontram o caráter repressivo do esclarecimento, que só tem força suficiente para romper com os mitos se praticar a violência contra si mesmo: “O esclarecimento é totalitário” (ADORNO & HORKHEIMER, 2019, p. 19), ele se comporta “com as coisas como o ditador se comporta com os homens. Este conhece-os na medida em que pode manipulá-los” (p. 21). A consolidação do poder sobre a natureza só pode ir pelo caminho em que o homem também desiste de buscar um sentido para sua vida (ADORNO & HORKHEIMER, 2019).

A écfrase da aula de anatomia mostra bem esse processo, em que o domínio da técnica como domínio da natureza representado no corpo, é uma violência não só por se ligar aos ritos de punição, mas no modo como ela se coloca distante desse objeto; a manipulação dele se dá através da abstração do atlas, que se afasta dos terríveis fatos físicos. Mas ela também revela, na leitura em conjunta com o trecho do poema de AN, a passagem do mito ao esclarecimento. Se o caráter de dominação através do esclarecimento, como explicam Adorno e Horkheimer (2019), já se prefigurava no mito – que queria não só relatar, mas já dominar, dizer a origem, expor, fixar e explicar –, o que a ciência encapsula como domínio torna-se radicalmente diferente do mito, pois, enquanto nos ritos os xamãs se dirigiam aos espíritos como múltiplos,

e não como um e mesmo espírito, de modo que o pensamento e a linguagem eram dirigidas às coisas, na ciência, que só conhece as coisas na medida em que pode manipulá-las e produzi-las, a essência das coisas torna-se sempre o mesmo: “substrato de dominação” (ADORNO & HORKHEIMER, 2019, p. 21). Igualmente, o pensamento se torna autônomo, não mais dirigido aos objetos, às realidades e às coisas. Nessa separação, a natureza torna-se o mundo objetivo que pode ser dominado pelo ser humano, através do conhecimento e da técnica. Mas esse domínio, esse poder sobre as coisas do mundo, tem um preço a se pagar: a alienação daquilo que se domina, sobre o que se exerce o poder (Adorno & Horkheimer, 2019). Enquanto as práticas ritualísticas do Hospital de Santo Antônio dirigiam-se ao corpo, e, como mostra a pintura de Grünewald, “as excrescências de uma vida inteira” (SEBALD, 2003, p. 26)⁶⁹ estavam representadas na multidão de criaturas que atacavam o santo, a técnica da aula de anatomia se dirigia à representação desse corpo no atlas, reduzindo os fatos físicos terríveis e, assim, afastando-se deles. No quadro de Grünewald Sebald vê as práticas que ainda lidavam com esses fatos físicos terríveis, que ainda entendiam a natureza na sua multiplicidade, e não reduzia tudo ao esquema e ao cálculo.

O final de Steller também mostra isso. Seu ideal científico exigia que ele não cedesse à necessidade de simplesmente andar em meio à natureza, ele precisava refrear seu desejo. Não era, assim, a vida que ele estava registrando. Ele deveria ficar preso às representações, ao catálogo, ao desenho. Depois disso, ele experimenta o que seria uma vida em meio a essa natureza, e, embora continue catalogando, ele pode fazer enquanto vive em meio a ela. A violência da sociedade o atinge, e ele foge, morre como um animal. É interessante comparar esse período de felicidade em meio à natureza com a sua chegada em São Petersburgo, uma cidade cheia de prédios, muros, fachadas, fileiras de janelas, em nenhum lugar uma vista limpa: “não mais do que um caos em erupção” (SEBALD, 2003, p.48)⁷⁰. Além disso, a cidade, superpopulada por armênios, turcos, tártaros, suécos, alemães e franceses, ainda exibia, ao longo da avenida: “os mutilados / corpos torturados até a morte, / de criminosos” (SEBALD, 2003, p. 49)⁷¹. Em plena era da Razão, os corpos exibidos na rua, resquícios da Idade Média, mostra que, como no caso do corpo de Aris Kindt, o pensamento racional

69“excrescences of an entire life”.

70“no more than a caos erupting”.

71“the tortured-to-death, / mutilated corpses of criminals hung”.

expulsou a naturalidade do corpo, quis excluí-la em troca da representação e da abstração, mas manteve os resquícios do pensamento mítico-religioso apenas no que toca à punição. O corpo degradado deve servir como exemplo para os que não obedecem as leis da sociedade, e só assim ele ainda é possível de ser reconhecido.

1.1.3. Progresso e regresso: a abstração e a distância das coisas

No modo como os corpos aparecem nessa descrição da cidade de São Petersburgo e na aula de anatomia, apenas como imagens do castigo, da punição, enquanto que o ideal científico se afasta dele para se voltar apenas ao esquema, nós podemos ver o movimento entre progresso e regresso apontado por Adorno e Horkheimer (2019), e que Sebald também incorpora em sua obra. Ela aparece nas múltiplas conexões que ele tece, em que ele mostra como a nossa doença do pensamento avança cada vez mais no afastamento das coisas: “[a] distância do sujeito em relação ao objeto, que é o pressuposto da abstração, está fundada na distância em relação à coisa, que o senhor conquista através do dominado” (ADORNO & HORKHEIMER, 2019, p. 24). Em *RS*, por exemplo, ele conta a história natural do arenque, e relata algumas das experiências feitas pelos cientistas da época (século XVIII) em nome da ciência, que eram nada mais que formas de torturas. Por causa do fato dos peixes serem retirados das águas, pelas redes, já, na sua grande maioria, mortos, os historiadores naturais da época supuseram que ele morriam de algum tipo de infarto ou outra causa (Sebald, 2002). Assim, eles passaram a observar os peixes que ainda sobreviviam fora da água:

Assim, está registrado que o missionário canadense de nome Pierr Sagard assistiu uma carga de arenque se debatendo por algum tempo no convés de um barco pesqueiro na costa de Newfoundland, e que um Herr Neucrantz de Stralsund narrou os espasmos finais de um arenque que tinha sido tirado da água uma hora e sete minutos antes da hora de sua morte. Mais uma vez, o inspetor do mercado de peixe de Rouen, um certo Noel de Marinière, um dia viu, para seu espanto, que um par de arenques que já estavam fora da água por duas ou três horas continuava se movendo, uma circunstância que o impeliu a investigar mais de perto a capacidade de sobrevivência do peixe, o que ele fez cortando fora suas barbatanas e os mutilando de outros modos. Esse processo, inspirado por nossa sede pelo conhecimento, pode ser descrito como o mais extremo dos sofrimentos qual foi submetida uma espécie sempre ameaçada pelo desastre (SEBALD, 2002, p.56-57)⁷².

72“Thus it is recorded that a Canadian missionary by the name of Pierre Sagard watched a batch of herring thrashing about for some time on the deck of a fishing boat off the Newfoundland coast, and that one Herr Neucrantz of Stralsund meticulously chronicled the final throes of a herring that had been taken from the water one hour and seven minutes before the time of its death. Again, the inspector of the Rouen fish market, a certain

Novamente, uma descrição de como a essa sede por conhecimento se mostra um dos aspectos da nossa doença do pensamento, e está diretamente ligada àquela constituição moderna que, ao separar o humano do não-humano, e de se distanciar do objeto que se torna mera coisa a ser dominada. Igualmente, na aula de anatomia, o corpo do ladrão não é mais um corpo humano para os médicos, ele só mantém esse caráter no rito de punição, mas não como objeto da ciência. Há também uma diferença fundamental aqui: o ser humano só se torna esse objeto de investigação científica depois de morto, enquanto que os peixes eram submetidos às práticas investigativas ainda vivos. Isso porque, como Sebald continua, os cientistas se consolavam com a ideia de que, dada a fisionomia particular dos peixes, eles não sentiam o medo e a dor que assolam os corpos dos animais superiores nos seus últimos instantes (Sebald, 2002). Novamente, é a distância entre sujeito e objeto que aqui aparece nessa consolação que os cientistas buscavam. Essa distância, no entanto, é oposta aqui pela empatia, que Sebald considera elemento ético fundamental da literatura (e da arte). Rembrandt, que havia sido pago pela guilda dos cirurgiões para pintar aquele quadro, identifica-se não com os médicos, mas com a vítima, e ao pintar a mão aberta de forma invertida, e estranhamente maior, mostrou a violência que estava sendo cometida a ela: “[a]penas seu olhar está livre da rigidez cartesiana. Apenas ele vê aquele esverdeado corpo aniquilado, e apenas ele vê a sombra na boca semiaberta e sobre os olhos do homem morto” (SEBALD, 2002, p. 17)⁷³. Igualmente o escritor, Sebald, através do seu narrador, após descrever as terríveis práticas de tortura do arenque, e fala da consolação que os cientistas buscavam na ideia de que esses animais não sente o terror da morte, afirma que “[m]as a verdade é que nós não sabemos o que o arenque sente” (SEBALD, 2002, p. 57)⁷⁴. Apenas esse comentário é deixado, mostrando que, a distância aberta entre o sujeito e o objeto na afirmação das técnicas científicas, do pensamento racional, pode ser – e deve ser – abolida pela arte e a literatura. Voltaremos a esse ponto no quarto capítulo.

Noel de Marinière, one day saw to his astonishment that a pair of herring that had already been out of the water between two and three hours were still moving, a circumstance that prompted him to investigate more closely the fishes' capacity to survive, which he did by cutting off their fins and mutilating them in other ways. This process, inspired by our thirst for knowledge, might be described as the most extreme of the sufferings undergone by a species always threatened by disaster”.

73“His gaze alone is free of Cartesian rigidity. He alone sees that greenish annihilated body, and he alone sees the shadow in the half-open mouth and over the dead man's eyes”.

74“[b]ut the truth is that we do not know what the herring feels”.

A história do arenque, no entanto, não acaba aqui. Ela continua. Se nesse trecho Sebald fala das práticas científicas do século XVIII, agora é o século XIX que aparece na continuidade dessa história da nossa doença do pensamento. No final desse relato, ele lembra de dois cientistas ingleses que, por volta de 1870, quando o projeto de iluminação pública buscavam cobrir todas as cidades, investigaram a estranha luminescência que saía do arenque morto para encontrar uma fórmula de fonte orgânica de luz com a capacidade de se regenerar, finalizando com um comentário irônico: “A falha desse empreendimento excêntrico, como eu li algum tempo atrás em um livro de história da luz artificial, não constituiu mais do que um revés insignificante na implacável conquista da escuridão” (SEBALD, 2002, p. 59)⁷⁵. Assim como na éfrase do quadro de Rembrandt ele usa a imagem da saída das trevas para luz, através do conhecimento técnico e científico, aqui ele traz a busca pela iluminação como a conquista das trevas. Porém, a ironia está no modo como ele articula isso com as terríveis experiências com o peixe: diante da irrefreável marcha do progresso, com sua visão teleológica de um fim grandioso para a humanidade, alguns contratempos desprezíveis são insignificantes – a não ser, é claro, para as vítimas desses experimentos.

A conquista das trevas nesse trecho remete à éfrase do quadro de Rembrandt, quando ele fala que a aula de anatomia era um evento para mostrar a sociedade saindo das trevas para a luz. As trevas, lá, no entanto, ainda estavam presentes, não só no ritual de punição aplicado ao corpo do malfeitor que remete aos rituais de uma época em que vivíamos nas trevas – segundo o pensamento esclarecido; mas também na sombra que Rembrandt pinta sobre o corpo do cadáver, e que parece ser projetada sobre ele pelos corpos inclinados dos médicos que olham para o atlas, ou seja, as sombras criadas pelos representantes da ciência, das luzes. Essas imagens de luzes e sombras remetem obviamente ao ideal de esclarecimento, e nelas nós vemos bem a dialética entre progresso e regresso que Sebald aprendeu com Adorno e Horkheimer. Ben Hutchinson (2011) diz que Sebald destacou em seu exemplar de *Dialética do Esclarecimento* a frase, “A maldição do progresso irrefreável é a regressão irrefreável”, e que também circulou repetidamente as ocorrências dos termos ‘progresso’ e ‘regressão’. Em um ensaio dos anos 70 (publicado apenas em 1984), ele escreveu que: “Horkheimer e Adorno demonstraram até que ponto o processo de Esclarecimento foi determinado, desde o início,

⁷⁵“The failure of this eccentric undertaking, as I read some time ago in a history of artificial light, constituted no more than a negligible setback in the relentless conquest of darkness”.

por axiomas ambivalentes (SEBALD apud HUTCHINSON, 2011, p. 276)⁷⁶. A ambivalência está na forma como o esclarecimento se apropriou do mito, quis dele se livrar, mas a todo momento nele recai. Mas também podemos pensar, aqui, na separação radical entre natureza e cultura, que leva a um afastamento do sujeito da ciência de tudo aquilo que lhe é objeto de estudo, a ponto de tudo que se torna objeto do conhecimento ser também substrato da dominação. Esse afastamento aliena o dominador do dominado, o que faz com que o objeto perca sua dignidade, torna-se mera coisa. A sombra projetada pelos médicos sobre o corpo de Aris Kindt é justamente a sombra que o ideal cartesiano de racionalidade, representado pelo atlas do corpo humano, projeta sobre o seu objeto de domínio – eles se inclinam sobre o corpo para olhar o atlas. As luzes do esclarecimento, que iluminam apenas a parte de cima daqueles sujeitos empedernidos, projetam sobre o corpo punido as trevas que eles vieram afastar.

Mas essas imagens de luz e sombra também a aparece novamente, logo após o fim do trecho do arenque, em um parágrafo curto, que faz uma passagem dessa história para uma outra. O narrador chega a um lago de água salobra, além de um banco de cascalhos, circundado por uma floresta decídua, e naquele dia, com o céu aberto, sem nenhum vento, ele se sente como se estivesse “olhando para a eternidade” (SEBALD, 2002, p. 59)⁷⁷, mas essa visão de uma bela paisagem, já está marcada pelo seu fim, pois, logo que chega ao local ele explica que a floresta ao redor estava morrendo devido a erosão implacável, e comenta que “[s]em dúvida, é apenas uma questão de tempo até que em uma noite tempestuosa o banco de cascalho se romper, e a aparência de toda a área mudar” (p. 59)⁷⁸. Esse vaticínio se torna quase uma realidade, quando no final do trecho ele olha para o céu ainda aberto e vê, no horizonte, grandes nuvens jogando “uma sombra cinza sobre a terra” (p. 59)⁷⁹. A paisagem plácida naquele dia de sol, sob um céu ainda azul, sem nuvens, sem nenhuma briza que movesse a copa das árvores, sem nenhum pássaro cruzando o céu, tão calma que pareceria que “o mundo estivesse sob uma redoma” (p. 59)⁸⁰, já está ameaçada pelo prenúncio de sua futura destruição. Aqui, no entanto, é uma força natural que poderá desencadear essa

76 “Horkheimer and Adorno have demonstrated the extent to which the process of Enlightenment was determined right from the outset by ambivalent axioms”.

77 “gazing into eternity”.

78 “Doubtless it is only a matter of time before one stormy night the shingle bank is broken, and the appearance of the entire area changes”.

79 “a grey shadow upon the earth”.

80 “the world were under a bell jar”.

destruição, o próprio lugar já está em seu caminho de dissolução por causa do processo natural. No entanto, as sombras trazidas pelas nuvens, “[t]alvez” (SEBALD, 2002, p. 59)⁸¹, sejam o que faz o narrador lembrar do artigo sobre a morte do major George Wyndham Le Strange, oficial inglês que ajudou na liberação do campo de concentração de Bergen Belsen. Essa menção ao campo de concentração não ganha mais atenção, a não ser uma foto de duas páginas de corpos cobertos por panos, sob as árvores de um bosque. No entanto, a má qualidade da foto dificulta que se identifique com facilidade o que está ali. Assim como a menção ao campo de Bergen Belsen passa rapidamente, sem chamar a atenção, a foto também parece não querer que nós nos detenhamos nela.

Mas essa menção rápida e aparentemente sutil ao holocausto remete ao trecho da pesca do arenque. Quando o narrador está descrevendo como se dava o processo de colocar os arenques nos barris e estes nos trens para que os peixes fossem levados para os vários cantos do país, ele conclui dizendo que os peixes eram transportados para os lugares “onde seu destino nessa terra seria finalmente cumprido” (SEBALD, 2002, p. 54)⁸². A menção aos trens que carregam os peixes para o seu destino final, embora essa expressão não seja mencionada diretamente, mas permanece – certamente de modo intencional – assombrando a frase do autor, e vai se repetir na sombra que faz o narrador lembrar da história do major, e na menção ao campo de concentração. Além disso, essa parte da pesca do arenque é relatada pelo narrador a partir de suas lembranças de um filme que ele assistiu na escola, e que havia sido feito em 1936, quando o Nacional-Socialismo já estava no poder. Essa conexão feita entre a história de matança e perseguição do arenque com o holocausto – e não podemos deixar de pensar nas descrições das experiências com o peixe como também ecos das experiências científicas que os nazistas faziam com os judeus – não pode ser entendida como uma relação de sucessão de fatos históricos, nem como de causa e efeito. Muito menos devemos achar que ela seja uma comparação, e que Sebald estivesse igualando as duas histórias; a matança do arenque não é uma metáfora do extermínio dos judeus. É antes uma conexão metonímica, de contiguidade dos aspectos patológicos do nosso pensamento; é uma contiguidade da dialética de progresso e regresso. É a percepção de Sebald, seguindo novamente os filósofos de Frankfurt, de que o ideal técnico da racionalidade instrumental, posta em movimento pelo

81“Perhaps”.

82 “where its fate on this earth will as least be fulfilled”.

esclarecimento, e que primava pelo afastamento entre sujeito e objeto, que tem sua correlação com a distância entre o senhor e o dominado, nos levou à barbárie do holocausto. O rebaixamento do arenque a uma espécie que não sente o terror da morte, a completa alienação do sujeito da ciência em relação a seu objeto de estudo, está relacionada ao rebaixamento de outros povos a meros objetos a serem manipulados, dominados e destruídos.

1.2. DOENÇA DO PENSAMENTO, PARANOIA E PODER

O percurso feito acima mostra como desde o início da separação entre as formas de compreender o mundo, de explicar o ambiente em que vivemos, o ser humano foi se afastando cada vez mais da natureza, não só do mundo natural a sua volta, como do que em nós é natural. Nesse processo, nosso pensamento doente, preso a uma compulsão a explicar as coisas, saiu de uma fase onde ainda lidava com os fenômenos naturais através de uma visão mítico-religiosa que mantinha uma relação de proximidade com a vida, com o corpo, com o elemento vital da substância viva, para se tornar mais e mais alienado quanto à viva multiplicidade da natureza e se fechar na segura fortaleza do esclarecimento, em que pode se manter como senhor de tudo, capaz de manipular desde as formas de vida mais simples, como as plantas, árvores e ervas que Steller recolhia, passando por formas de vida mais complexas, como os peixes, até chegarmos na barbárie maior de dirigir contra nossa própria espécie a violência desse pensamento. No entanto, é preciso compreender o caráter de dominação do conhecimento e sua relação com o poder através de uma outra perspectiva, que é também central à obra de Sebald. Trata-se aqui da forma como essas questões se articulam no livro *Massa e Poder*, de Elias Canetti (1995), que nos permitirá conectar essa ideia de doença do pensamento com a esquizofrenia/paranoia, e passar para o aspecto natural dessa história. Para Canetti (1995), o poder está ligado tanto ao sentimento do medo, quanto à situação de sobrevivência, e esses dois elementos são fundamentais para entender o modo como nosso pensamento doentio se desenvolveu. Além disso, ele também nos permitirá ver como Sebald percebe que o ideal de racionalidade, que queria a todo custo dominar a substância viva, o lado natural, e até mesmo expulsá-lo, acaba, na verdade, integrando esse lado a si, mas agora como forma de repetição daquela violência que nós encontrávamos na natureza. Como afirma Latour (2019), a sacralização da separação entre natureza e cultura é uma falácia, pois ela

depende justamente da constância passagem de um lado para outro, e o que veremos agora é como a racionalidade instrumental acabou incorporando em si exatamente o lado destrutivo do natural.

1.2.1 – A insanidade da natureza

Embora os livros de Sebald estejam carregados de imagens de destruição causadas pelo ser humano, há também uma considerável presença de imagens de destruições naturais, ou da natureza também em um estado de pura insanidade. Em *AN*, no poema sobre Steller e a expedição de Vitus Bering, ele descreve as péssimas condições de tempo que eles enfrentaram:

Por quase um quarto de não / o navio foi jogado para lá e para cá / por furacões de uma força / nenhum deles podia lembrar / de ter alguma vez experienciado, no Mar de Bering / onde não havia nada e ninguém a não ser eles. / Tudo era um cinza, sem direção, / sem acima ou abaixo, a natureza / em um processo de dissolução, em um estado / de pura demência (SEBALD, 2003, p. 65)⁸³.

Essa imagem das tempestades e furacões, que parece deixar tudo indistinguível, lembra aquelas pinturas de tempestade em alto-mar, pelas quais o pintor inglês William Turner ficou conhecido. Essa imagem de uma natureza em estado de demência, em processo de dissolução, ecoa em várias outras ao longo de sua obra, e sempre há essa característica: a natureza em sua força destruidora torna as coisas indistintas entre si, ela toma conta da paisagem, escondendo as outras coisas. Em *V*, no último capítulo, o narrador decide fazer uma viagem para o vilarejo onde nascera, e, ao chegar na última cidade antes do destino final, enquanto espera o ônibus que o levará até lá, ele descrever o terrível tempo, que normalmente atinge aquela região, frio e chuva; uma chuva tão forte que ele mal consegue ver as casas do outro lado da rua, e não consegue ver nada das montanhas mais adiante. No trajeto do ônibus, enquanto ainda chove, algumas mulheres da região comentam sobre os estragos causados pelo mal tempo: o feno apodrece no campo, as batatas apodrecem no solo; as groselhas que pelo terceiro ano seguido não deram em nada; e nenhuma maçã comível foi colhida (Sebald,

⁸³“For almost a quarter of a year / the ship was tossed hither and thither / by hurricanes of a force / none in the team could recall / ever having experienced, on the Bering Sea / where there was nothing and no one but them. / All was a greyness, without direction, / with no above or below, nature / in a process of dissolution, in a state / of pure dementia”

2002). Conforme elas vão conversando, o tempo vai mudando, e, aos poucos, vai ficando mais brilhante, até que se possa ver a paisagem do lado de fora; o sol aparece e a paisagem fica radiante, as mulheres ficam em silêncio observando-a, como se fosse um milagre, o que o narrador também diz sentir. A viagem segue com ele descrevendo as belezas da paisagem pela qual passa, mas somente até ele descer no seu ponto final, quando o tempo mais uma vez muda, e uma nevasca se abate sobre a região, obrigando-o a se abrigar em uma capela abandonada, até poder continuar seu trajeto a pé (Sebald, 2002).

Já em *RS*, na parte final do capítulo VI, o narrador chega a Dunwich, onde encontra apenas algumas casas: “[a] Dunwhich dos dias atuais é o que sobrou de uma cidade que era um dos mais importantes portos da Europa na Idade Média” (SEBALD, 2002, p. 155)⁸⁴. Ele lembra que a cidade tinha mais de cinquenta igrejas, monastérios, conventos e hospitais; tinha estaleiros, fortificações, além de uma frota de pesqueiros e navios mercantes de oitenta barcos; além de dezenas de moinhos de vento; e que tudo isso acabou sumindo sob o mar, sob “areia aluvial e cascalho, através de uma área de duas ou três milhas quadradas” (SEBALD, 2002, p. 155)⁸⁵. A cidade foi sucumbindo gradativamente ao mar, sobrando apenas uma torre, que permaneceu por séculos, livre do que havia tomado conta do seu redor, permanecendo um mistério ao seu redor, sobre como ela havia sobrevivido. Porém, finalmente, em 1919, ela “escorregou pela borda do penhasco, junto com os ossos daqueles enterrados no cemitério” (SEBALD, 2002, p. 157)⁸⁶. Essa é mais uma das interessantes imagens na obra de Sebald de como restos de nossa civilização vão sendo dominados, ou mesmo, destruídos pela natureza, ao longo do curso do tempo. Mas mais interessante ainda é o que ele narra a seguir, sobre a época em que a cidade, que havia alcançado seu auge no século XIII, havia construído fortificações para se defender dos ataques vindos pela terra, e contras as forças do mar:

Não se pode dizer o quão grande era a sensação de segurança que o povo de Dunwhich obteve com a construção desses prédios. Tudo que nós com certeza sabemos é que eles, no final das contas, provaram ser inadequados. No ano novo de 1285, uma ressaca devastou a cidade baixa e a parte do porto tão terrivelmente que por meses depois ninguém conseguia distinguir onde a terra terminava e o mar começava (SEBALD, 2002, p. 157)⁸⁷.

84“*The Dunwich of the present day is what remains of a town that was one of the most important ports in Europe in the Middle Ages*”.

85“*alluvial sand and gravel, over an area of two or three square miles*”.

86“*slipped over the cliff edge, together with the bones of those buried in the churchyard*”.

87“*One cannot say how great was the sense of security which the people of Dunwich derived from the building of these fortifications. All we know for certain is that they ultimately proved inadequate. On New Year's Eve*

A sensação de segurança que as pessoas sentiam com as suas construções mostrou-se vã com apenas um único ataque da natureza, e mesmo depois de décadas de reconstrução da cidade, em janeiro de 1328, após um outono e natal que havia sido incomumente tranquilo, um desastre ainda mais assustador aconteceu, uma tempestade com força de furacão, que veio do nordeste, coincidiu com a maré mais alta do mês:

Conforme a escuridão descia, aqueles que viviam ao redor do porto fugiram com qualquer coisa dos seus pertences que conseguiam carregar para a cidade alta. Durante toda a noite as ondas arrancaram uma fileira de casa após a outra. Como poderosos aríetes, as coberturas e vigas de suporte à deriva no mar se chocaram contra as paredes que ainda não tinham sido derrubadas. Quando o amanhecer chegou, a multidão de sobreviventes [...] estava à beira do abismo, inclinando-se contra o vento, olhando com horror através das nuvens de maresia para dentro das profundezas onde barris, guindastes quebrados, velas rasgadas de moinhos de vento, baús e mesas, caixotes, camas de penas, lenha, palha e gado afogado estavam girando em um redemoinho de água marrom esbranquiçada (SEBALD, 2002, p. 158)⁸⁸.

A descrição dessa terrível destruição causada pela natureza é tão detalhada quanto qualquer outra descrição da destruição causada pelo homem, mostrando o quão vã era a sensação de segurança que as pessoas de Dunwich tiravam de suas construções. Nada pode segurar a incursão das forças naturais sobre o mundo construído pelos humanos, que foi facilmente e terrivelmente destruído, como se atacado por um exército inimigo, como indica implicitamente a metáfora do aríete no trecho. Além disso, novamente a incursão destrutiva da natureza torna as coisas indistintas: não se pode distinguir entre o mar e a terra na primeira tempestade, fazendo com que as coisas percam suas categorias, que aquilo que as distingam uma das outras também desmorone sobre a força da natureza.

A tempestade, ou o furacão, como uma imagem da natureza em seu estado de pura demência, aparece mais uma vez no final do capítulo nove. O narrador narra a morte de milhares de árvores típicas da Inglaterra, que ocorreram nos anos 70 especialmente pela doença do olmo holandês que se espalhou pelo país (Sebald, 2002). Embora seja um vírus, um

1285, a storm tide devastated the lower town and the portside so terribly that for months afterwards no one could tell where the land ended and the sea began”.

88“As darkness fell, those living around the harbour fled with whatever belongings they could carry to the upper town. All night the waves clawed away one row of houses after another. Like mighty battering rams the roofing and supporting beams adrift in the water smashed against the walls that had not yet been levelled. When dawn came, the throng of survivors [...] stood on the edge of the abyss, leaning into the wind, gazing in horror through the clouds of salt spray into the depths where bales and barrels, shattered cranes, torn sails of windmills, chests and tables, crates, feather beds, firewood, straw and drowned livestock were revolving in a whirlpool of whitish-brown waters”.

agente natural, ele só se espalhou pela Europa por causa do comércio cada vez mais crescente entre o ocidente e oriente, e chegou às ilhas britânicas através do comércio com a Holanda (daí seu nome), o que mostra também como a ação do ser humano foi determinante nessa epidemia. Ele, então, passa para o evento final dessa destruição, um furacão no outono de 1987: “[d]e acordo com as estimativas oficiais, mais de quatorze milhões de árvores de folhas duras maduras caíram vítimas” dos ventos (SEBALD, 2002, p. 265)⁸⁹. O narrador assiste do seu quarto essa tempestade, descrita como diferente de todas as outras que ele experienciou naquele país, vindo não em “rajadas dirigidas, mas com uma implacável e, parecia, ainda mais poderosa força” (SEBALD, 2002, p. 266)⁹⁰. Os ventos devastadores fizeram as árvores tombar, mas por causa do sistema de raízes, elas não tombaram totalmente, apenas gradualmente, e como elas foram forçadas lentamente para o chão, suas copas, que eram entrelaçadas, não quebraram: “[d]esse modo, trechos inteiros de florestas foram pressionados contra o chão como se fossem um milharal” (SEBALD, 2002, p. 267)⁹¹. Com a chegada da manhã, assim como os moradores de Dunwich depois do furacão, ele sai na rua para olhar o resultado daquele desastre, e comenta: “[p]or um bom tempo eu fiquei sufocado de emoção em meio à devastação” (p. 267)⁹². As árvores antigas caídas pelo chão, os arbustos que cresciam à sombra das árvores estavam também destruídos. A seguir vem a descrição do trabalho para limpar a área, cortar os galhos, queimar o lixo, arrastar os troncos; tratores escavando buracos para retirar tocos e raízes do tamanho de pequenas casas: “[a]gora, no mais verdadeiro sentido da palavra, tudo estava virado de ponta cabeça” (SEBALD, 2002, p. 268)⁹³. Ele continua falando do chão das florestas cobertos de verde e de plantas na primavera passada e que eram agora apenas uma camada de argila estéril. O capítulo se encaminha para o fim com a descrição do processo pelo qual o sol, sem mais nenhuma barreira para detê-lo, queimou as flores, de modo que parecia que se estava vivendo “à beira de uma planície infértil” (p. 268)⁹⁴. Igualmente, o fim da vegetação levou embora os pássaros, que antes enchiam o ar com seus cantos, tão altos que era preciso fechar as janelas, mas “não havia

89“According to official estimates over fourteen million mature hard-leaf trees fell victim to it”.

90“driving gusts but with an unrelenting and, it seemed, ever more powerful force”.

91“In this way, entire tracts of woodland were pressed down flat as if they had been cornfields”.

92“For a long time I stood choked with emotion amidst the devastation”.

93“Now, in the truest sense of the word, everything was turned upside down”.

94“on the edge of an infertile plain”.

agora nenhum som vivo” (p. 268)⁹⁵, e com esse silêncio quase como um lamento fúnebre, ele encerra o capítulo.

Essas imagens de destruição causadas pela natureza aparecem de diferentes modos ao longo de sua obra. Podem ser mesmo momentos curtos e simples, mas eles estão sempre costurados, na teia narrativa de Sebald, às destruições que o ser humano causa. Vimos, por exemplo, no trecho da pesca do arenque, um exemplo disso, quando entre a história do arenque e a do major Le Grange, ele mostra o pequeno lago em processo de dissolução, e as nuvens que prenunciam a tempestade prestes a chegar. É como se a costura feita entre a história do arenque e a história do major, o ponto de ligação entre a história das atrocidades cometidas aos peixes pela ciência e as atrocidades cometidas aos seres humanos pelo nazismo, fosse justamente uma imagem de destruição natural. Essa relação é obviamente proposital, e faz parte da visão de mundo de Sebald, faz parte da sua ideia de história natural da destruição. A partir dela podemos entender um pouco melhor os enigmáticos versos de *AN*.

Talvez, essas sejam as imagens que nos permitam entender melhor os enigmáticos versos de *AN*, em que ele afirma que a torção de ataque de pânico no pescoço dos sujeitos das pinturas de Grünewald, que os fazem olhar para uma luz cegante e expor suas gargantas, é

a resposta extrema de nossos corpos / à ausência de balanço na natureza / que cegamente faz um experimento após o outro / e como um remedeiro insensível desfaz / a coisa que tinha recém realizado. / Experimentar o quão longe ela pode ir / é o único objetivo desse brotamento, / perpetuação e proliferação / dentro de nós também e através de nós e através / das máquinas geradas a partir de nossas cabeças, / tudo em uma única desordem (SEBALD, 2003, p. 27)⁹⁶.

Essa visão da natureza apresenta um desafio para os leitores de Sebald, já que, à primeira vista, seus livros parecem ter uma forte acusação aos nossos modos de destruição do mundo natural – bem como suas entrevistas também reforçam isso. No entanto, aqui ele apresenta a ideia de que é a própria natureza é uma grande experimentadora insensível que vai fazendo e desfazendo seus experimentos, e que nós, seres humanos, somos apenas mais um desses experimentos. Mais ainda, as nossas próprias realizações, como as nossas máquinas,

95“there was now not a living sound”.

96“is the extreme response of our bodies / to the absence of balance in nature / which blindly makes one experiment after another / and like a senseless botcher undoes / the thing it has only just achieved. To try out how far it can go / is the sole aim of this sprouting, / perpetuation and proliferation / inside us also and through us and through / the machines sprung from our heads, / all in a single jumble”.

são, na verdade, parte de toda essa desordem, da natureza; fazem parte do seu objetivo de experimentar até onde ela pode ir.

Não há aqui a visão de um mundo natural perfeito, equilibrado, um organismo ou uma máquina em perfeito funcionamento, mas sim a imagem de uma desordem. É a natureza em puro estado de demência que Steller enfrentou no ártico. Se há uma conformidade a fins nessa desordem, ela é a conformidade à pura e simples destruição, dissolução. Porém, é preciso prestar bem atenção nessa passagem, e olhar para ela em conjunto com o resto da obra de Sebald, para não correremos o risco de achar que essa visão da natureza que nos perpassa seja uma forma de eximir o ser humano da culpa por sua história de destruição. Se nós fazemos parte desse experimento da natureza, é importante lembrar também que ele considera que o ser humano se desenvolveu, como um fenômeno evolutivo, de um modo anômalo, “algum tipo de cálculo de erro na matriz evolutiva” (TURNER, 2006, p. 28)⁹⁷. É preciso manter em mente a sua ideia de que nosso sofrimento advém justamente do fato de nós nos colocarmos mais e mais para fora desse mundo natural. Para entendermos melhor esses versos, é preciso continuar a nossa história do pensamento.

1.2.2 – Medo e sobrevivência

Voltemos para a destruição da cidade portuária de Dunwich, e do que aconteceu com os habitantes que sobreviveram. O narrador explica que através dos séculos seguintes, “incursões catastróficas desse tipo, do mar sobre a terra, aconteceram a todo tempo”; mesmo em épocas de aparente calma, a erosão da costa continuava no seu “curso natural”, e a população de Dunwich, aos poucos, “aceitou a inevitabilidade desse processo” (SEBALD, 2002, p. 158)⁹⁸. Abandonando sua “batalha exasperada”, eles deram as costas para o mar, e “construíram para o oeste em uma fuga prolongada que continuou por gerações”, e que ele define como um reflexo de um dos “padrões fundamentais do comportamento humano” (SEBALD, 2002, p. 159)⁹⁹. Esse padrão é o de construir seus assentamentos em direção do

97“some kind of calculating error in the evolutionary matrix...”

98“catastrophic incursions of the sea into the land of this kind happened time and again”; “natural course”; “accepted the inevitability of the process”.

99“hopeless struggle”; “built to the westward in a protracted flight that went on for generations”; “fundamental patterns of human behaviour”.

oeste, “[o] leste representa as causas perdidas” (SEBALD, 2002, p. 159)¹⁰⁰. Ao descrever esse fenômeno, ele se volta para a América, contando que conforme ela ia sendo colonizada, também as cidades iam sendo construídas para o oeste, mesmo enquanto os distritos no leste estavam desmoronando. No Brasil, até hoje, “províncias inteiras se extinguem como o fogo quando a terra é exaurida pelo excesso de cultivo e novas áreas para o oeste são abertas”; igualmente na América do Norte, conforme o avanço das cidades segue para o oeste, “abundância e miséria são infalivelmente polarizadas” (SEBALD, 2002, p. 159)¹⁰¹. Interessante destacar aqui que a fuga do mar vem do medo pela destruição causada pela natureza, mas, ao mesmo tempo, como mostra a continuação da narrativa, a fuga do mar representa a destruição da terra. Parece que há aqui uma continuidade do processo, em que o ser humano, ao fugir da destruição causada pelo mar – não só às suas construções, mas à própria terra ao consumir grandes pedaços da costa –, acaba levando essa destruição para onde o mar não alcança.

No início do capítulo seguinte ao que ele descreve a destruição de Dunwich pelo mar, Sebald chega à região da charneca de Dunwich, na parte alta da região. Ele relembra a história de como aquela área se tornou tão melancólica, e que isso não se devia apenas à natureza do solo e a influência do clima marítimo, mas muito mais decisivo foi a “constante e crescente destruição” (SEBALD, 2002, p. 169)¹⁰² ao longo de um período de séculos, ou mesmo milênios, das florestas que se estendiam por toda a ilha pela ação do homem. A evolução daquelas florestas, desde depois da Era do Gelo, foi parada pelas queimadas dos primeiros assentamentos humanos na região para lavrar o solo: “Assim como as florestas haviam colonizado a terra em padrões regulares, gradualmente crescendo juntas, também campos ainda mais extensos de cinzas e brasas agora comiam seu caminho para dentro do mundo de folhas verdes de modo desordenado” (SEBALD, 2002, p. 169)¹⁰³. Temos aqui a imagem da natureza orgânica sendo substituída por cinzas e brasas, e o uso do termo colonização para se referir ao próprio domínio da natureza anterior ao homem, não deixa de ser um comentário

100 “The east stands for lost causes”.

101 “whole provinces die down like fires when the land is exhausted by overcropping and new areas to the west are opened up”; “affluence and squalor are unfailingly polarized”.

102 “steady and advancing destruction”.

103 “Just as the woods had once colonized the earth in irregular patterns, gradually growing together, so ever more extensive fields of ash and cinders now ate their way into that green-leafed world in a similarly haphazard fashion”

irônico. Além disso, há uma interessante diferença entre o modo como as florestas se espalharam em padrões regulares, e como a terra em cinzas eram um caminho aberto de modo desordenado. O que havia sido poupado pelas chamas na Europa pré-histórica foi derrubado para a construção de barcos e para fazer carvão que era requerido, em vastas quantidades para derreter o ferro. Já no século XVII, havia insignificantes remanescentes das florestas, e, então, os fogos foram acesos do outro lado do oceano. Ele comenta que o nome “Brazil” teria vindo da palavra em francês para carvão. Segue-se, então, um comentário sobre como a combustão é o que está por trás de nossa proliferação pela terra:

Nossa propagação pela terra foi abastecida pela redução ao carvão das espécies superiores de vegetação, pela incessante queima do que quer que pegasse fogo. Do primeiro cone incandescente até as elegantes lanternas cujas luzes reverberavam pelos pátios do século dezoito, e da branda radiância dessas lanternas ao sobrenatural brilho das lâmpadas de sódio que alinham as autoestradas da Bélgica, tudo tem sido combustão. Combustão é o princípio secreto por trás de cada artefato que criamos. A produção de um anzol, a manufatura de uma xícara de porcelana chinesa, ou a produção de um programa de televisão, tudo depende do mesmo processo de combustão. Como nossos corpos e nossos desejos, as máquinas que nós inventamos são possuídas de um coração que é lentamente reduzido a brasas. Desde os primeiros tempos, a civilização humana tem sido nada mais que uma estranha luminescência crescendo mais intensa a cada hora, a qual ninguém sabe dizer quando começará a minguar nem quando se apagará. Por enquanto, nossas cidades ainda brilham pela noite, e os fogos ainda se espalham. Na Itália, França e Espanha, na Hungria, Polônia e Lituânia, no Canadá e Califórnia, incêndios de verão consomem florestas inteiras, sem mencionar as grandes conflagrações nos trópicos que nunca são extinguidos (SEBALD, 2002, p. 170-171)¹⁰⁴.

Essa longa citação serve como um belo resumo do que Sebald considera ser a nossa história evolutiva, nossa proliferação pela e domínio sobre a terra, nada mais é do que a redução de tudo a cinzas. Também nos impressiona pelo modo como esse livro, publicado em 1995, parece falar ainda de nosso momento atual, quando nós acabamos de viver as queimadas no Pantanal e Amazônia, quando ainda vivemos pelo fogo. É interessante que ele

104“Our spread over the earth was fuelled by reducing the higher species of vegetation to charcoal, by incessantly burning whatever would burn. From the first smouldering taper to the elegant lanterns whose light reverberated around eighteenth-century courtyards and from the mild radiance of these lanterns to the unearthly glow of the sodium lamps that line the Belgian motorways, it has all been combustion. Combustion is the hidden principle behind every artefact we create. The making of a fish-hook, manufacture of a china cup, or production of a television programme, all depend on the same process of combustion. Like our bodies and like our desires, the machines we have devised are possessed of a heart which is slowly reduced to embers. From the earliest times, human civilization has been no more than a strange luminescence growing more intense by the hour, of which no one can say when it will begin to wane and when it will fade away. For the time being, our cities still shine through the night, and the fires still spread. In Italy, France and Spain, in Hungary, Poland and Lithuania, in Canada and California, summer fires consume whole forests, not to mention the great conflagration in the tropics that is never extinguished”.

descreva as máquinas que inventamos como também tendo o coração que queima lentamente, pois já prenuncia o próximo passo nessa história evolutiva de nossa espécie, e nos faz lembrar os versos de *AN*: as nossas máquinas também fazem parte do experimento da natureza.

Em um dos seus textos sobre a Córsega¹⁰⁵, chamado ‘Os Alpes no Mar’¹⁰⁶, Sebald nos apresenta a história natural de destruição daquela região, que nos lembra essa de Dunwich:

Era uma vez a Córsega totalmente coberta por uma floresta. De história em história ela cresceu por milhares de anos em rivalidade consigo mesma, até alturas de cinquenta metros e mais, e quem sabe, talvez espécies cada vez maiores teriam evoluído, árvores alcançando o céu, se os primeiros colonos não tivessem aparecido e se, com o medo típico sentido por sua própria espécie por seu lugar de origem, eles não tivessem firmemente forçado a floresta de volta novamente (SEBALD, 2006, s.p.)¹⁰⁷.

Assim como a história da colonização das ilhas inglesas pelas florestas nativas foi interrompida pela chegada dos primeiros humanos, também na Córsega a disputa das árvores na busca pelas maiores alturas, que poderiam ter alcançado os céus, é interrompida pela chegada dos primeiros colonos. E é interessante que ele aqui mencione explicitamente do que está por trás dessa nossa forma de se propagar, o medo que nós sentimos de nosso próprio ambiente de origem. Assim como a população de Dunwich fugiu com medo do mar, e passou a destruir as florestas, o medo dos primeiros colonos da Córsega também os levou a destruir as florestas. Na sequência, ele fala de como a ilha atraiu muito naturalistas nos séculos XVIII e XIX por ainda conter árvores de tamanhos que não se encontrava mais no continente, mas já nessa época, Etienne de la Tour, que escreveu uma história das florestas francesas, lamentava a “destruição das florestas corsas pela *par des exploitations mal conduites* (pela exploração

105Como nos explica Sven Meyer (2006), editor do volume *Campo Santo*, os quatro textos sobre a Córsega que foram publicados no livro são partes de um livro que nunca foi concluído. Ele começou a ser escrito após a publicação de *The Rings of Saturn*, mas foi posto de lado quando Sebald começou a trabalhar em *Austerlitz*. Os quatro textos foram publicados separadamente, desde 1996, em diferentes lugares. Não há como saber, apenas por esses textos relativamente curtos, como seria esse livro, mas neles vemos as mesmas características marcantes da obra publicada de Sebald.

106“*The Alps in the Sea*”. O título provavelmente é uma referência à paisagem natural da ilha, que lembra muito da paisagem da terra natal de Sebald, que ficava perto dos Alpes. As montanhas da Córsega, assim, seriam como Alpes que, estando em uma ilha, não só encontram-se *no* mar, como também encontram-se *com* o mar, diferentemente dos Alpes continentais.

107“Once upon a time Corsica was entirely covered by forest. Story by story it grew for thousands of years in rivalry with itself, up to heights of fifty meters and more, and who knows, perhaps larger and larger species would have evolved, trees reaching to the sky, if the first settlers had not appeared and if, with the typical fear felt by their own kind for its place of origin, they had not steadily forced the forest back again”.

mal conduzida)” (SEBALD, 2006, s.p.)¹⁰⁸. Mais uma vez, lamenta-se a destruição da natureza pelo homem, agora deixando claro que se trata de uma exploração mal conduzida.

Para Canetti (1995), uma das formas psicológicas do poder é a sobrevivência; para ele, o prazer do homem que sobrevive aos outros está diretamente conectado ao poder, e aparece tanto nos delírios de Schreber, quanto nos delírios de dos poderosos. Esse sentimento de sobrevivência também se liga àquele do medo, à sensação de se estar sempre rodeado por inimigos, os quais devem ser destruídos. O que vemos nos trechos acima é que o medo é um dos elementos que nos levam à destruição, nossa propagação se dá também pela necessidade de se proteger das forças naturais, algo que é apresentado também por Adorno e Horkheimer (2019) quando falam do mito como uma prefiguração do esclarecimento, pois também queria compreender e explicar essas forças naturais que nos amedrontavam. Em um ensaio de *BU*, sobre o escritor Herst Herbeck, Sebald comenta que

Em seus perspicazes estudos antropológicos sobre as origens dos mitologemas mais antigos, Rudolf Bilz fala das interpretações úteis e corretivas que nos permitem equilibrar a discrepância de sentido entre nossa autocompreensão e o meio ambiente, que em uma situação de crise pode levar a uma estabilização que aumenta as perspectivas de sobrevivência, mas também significa que nós parecemos, “comparados a animais, que estão ingenuamente à mercê de seu repertório, trapaceiros”. Visto da perspectiva do animal, são nossas interpretações significantes que devem dar a impressão, como disse Nietzsche, que nós “perdemos a sadia razão animal” (SEBALD, 1985, s.p.)¹⁰⁹.

Esse trecho explica bem o que está por trás de nossa doença do pensamento e no modo como ela se desenvolveu. Ao nos sentir ameaçados pelas forças da natureza que habitavam o mesmo lugar que nós, buscamos desesperadamente encontrar formas de nos proteger, mas o modo como nós o fizemos foi pelo domínio das coisas pelo conhecimento, e isso nos tornou trapaceiros. A citação de Nietzsche é tirada do aforismo 224 de *A Gaia Ciência: “Crítica dos animais. — Receio que os animais vejam o homem como um semelhante que perigosamente perdeu a sadia razão animal — como o animal delirante, o animal ridente, o animal plangente, o animal infeliz”* (NIETZSCHE, 2001, s.p.). Nós não nos contentamos em lidar com as forças

108“the destruction of the Corsican forests par des exploitations mal conduites (by mismanaged exploitation)”.

109“In seinen aufschlußreichen anthropologischen Studien über den Ursprung der ältesten Mythologeme spricht Rudolf Bilz von den subjektdienlichen, korrektiven Interpretationen, die es uns erlauben, die Sinndiskrepanz zwischen unserem Selbstverständnis und der Umwelt auszutarieren, was in einer Krisensituation zwar zu einer die Überlebenschancen erhöhenden Stabilisierung führen kann, aber auch bedeutet, daß wir ‘verglichen mit Tieren, die ihrem Repertoire naiv ausgeliefert sind, als Falschspieler’ dastehen. Aus der Perspektive des Tieres gesehen müßten also gerade unsere sinnstiftenden Interpretationen, wie Nietzsche meinte, den Eindruck erwecken, als hätten wir ‘den gesunden Tierverstand verloren’”.

e ameaças naturais apenas utilizando essa razão animal sadia, como os animais, entregues ingenuamente a seu repertório de conhecimento para sobreviver. Nós queremos ir além disso, insatisfeitos em apenas aprender a lidar e sobreviver nesse mundo natural, nós queremos mais.

Isso aparece de passagem em *A*, quando o personagem-título está falando da história da construção de fortes militares, e da insanidade do conhecimento gasto naquilo, bem como na insanidade das construções cada vez mais elaboradas, sempre com vistas a melhorar suas defesas, mas que acabam justamente atraindo a atenção para seus pontos fracos. Ele comenta, então, que ao contrário dos pássaros, que fazem sempre o mesmo ninho ao longo do tempo, nós vamos seguindo em frente com nossas construções, “muito além de qualquer limite razoável” (SEBALD, 2003, p. 18)¹¹⁰. Todo esse trecho sobre os fortes militares mostra o medo paranóico do ser humano e sua obsessiva busca por proteção. A história do forte da Antuérpia mostra bem esse processo paranóico. Após ser completamente destruído em um cerco, o que evidenciava a insanidade daquilo, a única conclusão que tiveram foi de que era preciso reconstruí-lo ainda mais forte. As construções de um forte ainda maior começaram, mas a construção levava tanto tempo, que o avanço na tecnologia de armas já a iam tornando obsoleta, assim como os modelos de construções de fortes começaram a mudar. Durante os trinta anos ou mais que se levou para construí-lo, a cidade também aumentou, e surgiu a dúvida se o forte não deveria também aumentar para proteger toda a cidade, e o plano que se desenvolveu seria tão absurdo, que nem todo o exército belga seria suficiente para proteger a construção. Eles, então continuaram a construir como havia sido planejado, mesmo sabendo que ele já não conseguiria responder às novas necessidades.

Esse trecho do livro nos lembra o conto de Kafka, “A Toca”, onde um animal está continuamente em movimento, constantemente entrando e saindo da construção ainda em andamento de sua toca, para checar todos seus possíveis pontos fracos, e ter absoluta certeza de que ele é seguro, enquanto fica imaginando os possíveis invasores e os estragos que fariam. Assim como a toca do animal é seu refúgio contra um mundo ameaçador, ela também é uma prisão que o prende a um estado constante de ansiedade. Passando o tempo todo preocupado com sua segurança, ele não nunca consegue chegar ao tão sonhado momento em que poderá descansar em uma das câmaras, junto à comida que ele recolheu. O animal de Kafka e o

110“far beyond any reasonable bounds”.

animal humano são os mesmos, estão constantemente com medo dos inimigos invasores, sempre procurando os pontos fracos de suas construções, e quanto mais eles procuram, mais eles acham, e mais eles continuam construindo, até que não conseguem mais nem mesmo aproveitar o que construíram. Tanto a toca de Kafka quanto os fortes em *A*, são o nosso próprio mundo, a civilização que construímos.

Nossa sobrevivência se tornou uma questão de poder, e para isso nós empregamos nosso conhecimento, buscamos interpretar e explicar, passamos a desenvolver técnicas e, assim, começamos a dominar e destruir. Embora nós consigamos, em momentos de crise, através de nossas maquinações mentais, aumentar nossas perspectivas de sobrevivência, isso evidencia o quanto nós estamos desajustados, pois a autoimagem que criamos, de que somos apenas seres racionais, portanto, com um conhecimento superior, está em discrepância com o ambiente natural. E é justamente por nós conseguirmos aumentar nossas chances de sobrevivência através do uso desse pensamento que nós somos como trapaceiros diante do animal, pois só aumentamos nossa chance de sobrevivência pela destruição. Em seu ensaio sobre o romance *Landläufiger Tod (Morte Comum)*, do autor austríaco Gerhard Roth, Sebald afirma que o choque causado por esse livro vem exatamente da percepção nele contida de que a perpetuação da vida humana é nada mais do que a destruição de outras vidas e do mundo a nossa volta (Sebald, 1991). Ao contrário do sonho utópico de um dos personagens de Roth, de que seria melhor se o ser humano não vivesse mais do que vinte anos, tornando a presença humana mais inofensiva, Sebald afirma que nós “nos mantemos vivos muito além do nosso tempo através de nossa capacidade de pensar, e, quanto mais velhos ficamos, mais usamos nossas experiências para o nosso próprio benefício e para a exploração dos outros, e sistematicamente nos impedimos de responder a e de se tornar parte da natureza” (SEBALD, 1991, s.p.)¹¹¹. Nossa capacidade de pensar, ele explica logo a seguir, como um instrumento de sobrevivência, tornou-se uma “compulsão” (Zwang) sob a qual estamos constantemente presos. Por isso, ele diz que a impressão que se fica ao ler o romance de Roth, é de que a

111 “Im Gegensatz zu einer solchen utopischen Vorstellung von einer reduzierten und damit harmloseren Präsenz des Menschen in der Welt, erhalten wir uns aber durch die Fähigkeit des Denkens weit über unsere Frist hinaus am Leben, verwenden, je älter wir werden, desto mehr unsere Erfahrungen zum eigenen Vorteil und zur Ausnützung anderer, hindern uns selbst systematisch daran, auf und in die Natur einzugehen, und gleichen insofern, als einzelne wie auch als Gattung, dem weit über hundertjährigen General von Kniefall, dessen körperliche Hülle sich schon so weitgehend aufgelöst beziehungsweise mit seiner prunkvollen Uniform verbunden hat, daß zuletzt nichts anderes mehr von ihm vorhanden ist als sein eigenes Futteral”.

“etiologia dos inúmeros atos de violência que ocorrem nele deve descrever uma espécie de inflamação do cérebro que é desenfreada nesta região como a raiva” (SEBALD, 1991, s.p.)¹¹². Aqui, a doença do pensamento é uma inflamação do cérebro, algo que toma conta dele como a raiva. Além disso, a compulsão ao pensamento está ligada à ideia de sobrevivência. Nossa espécie, que não quer aceitar a morte natural, que quer se prolongar mais e mais no tempo, está presa a uma compulsão a pensar como instrumento de sobrevivência. Mas é exatamente isso que nos torna uma espécie aberrantemente violenta, que para continuar sobrevivendo tem que continuamente explorar os outros, o que nos impede não só de responder à natureza, como de nos tornarmos parte dela.

1.2.3 – Interpretações significantes: a ilusão coletiva da realidade

As interpretações significantes que nós criamos para tentar ajustar nossa auto imagem a nosso ambiente de origem são a nossa tentativa de entender e explicar o mundo natural, de modo a conseguir enxergar nosso lugar nele. Desde o início o homem tenta fazer isso, e a própria referência a Bilz falando dos mitologemas mostra que mesmo nossos sistemas míticos eram uma forma de se tentar encontrar nosso lugar em meio ao mundo natural. A passagem da cosmogonia do pensamento mítico para uma cosmologia do pensamento filosófico que ocorre na Grécia, no entanto, não é uma simples substituição do mito pelo *logos*, como muito se fala. A tradição mítica de certo modo acompanha o início da especulação filosófica sobre o mundo, através da ideia de unidade entre espírito e natureza, ao mesmo tempo em que se dá início um estranhamento entre o ser humano pensante e o ser natural, ou a totalidade da natureza. E isso se pode ver já em Aristóteles, na *Metafísica*, em que ele fala que ser humano começou a filosofar por causa da “admiração” (ARISTÓTELES, 2002, p. 11), por ficarem perplexos, no início, diante dos problemas mais simples e depois progredindo até chegarem a problemas maiores, entre os quais ele cita os fenômenos relativos aos astros, até àqueles relativos à geração do universo. Esse parágrafo da *Metafísica*, inclusive, é um belo exemplo do que estamos tratando aqui. Aristóteles diz que a sensação de admiração faz aquele que pensa

112 “Und in der Tat ist es schwer, sich beim Lesen der Geschichten vom Landläufigen Tod des Eindrucks zu erwehren, daß die Ätiologie der zahllosen Gewalttaten, die in ihnen vorkommen, eine Art Entzündung des Gehirns beschreiben müßte, die in dieser Gegend wie die Tollwut grassiert”.

reconhecer que não sabe, e que, se filosofamos para nos libertar dessa ignorância, então busca-se o conhecimento apenas com vista ao saber e não por uma utilidade prática. A prova disso, segundo ele, é que mesmo já tendo conquistado tudo que necessitavam para a vida, para o conforto e o bem-estar, então começou-se a se buscar essa outra forma de conhecimento (Aristóteles, 2002). Ora, vemos já aí uma questão fundamental quanto a essa nossa compulsão a pensar e o modo como ela se desenvolveu. A admiração pelo mundo natural, que também se relaciona ao medo, nos levou a buscar explicações. Mesmo que nós já tivéssemos encontrado uma forma de viver confortavelmente nesse mundo, nós continuamos pensando. Até que esse pensamento que, para Aristóteles, teria com fim apenas o saber, tornou-se a razão instrumental que é ditada pela praticidade.

Em sua tese sobre Döblin, como dito acima, Sebald faz um breve resumo sobre as especulações filosóficas sobre a natureza. Para ele, Lucrecio, Demócrito e Epicuro tentaram explicar o mundo empiricamente, enquanto sempre existiu uma alternativa que apresentava um modelo imaginário como base para a interpretação da realidade (Sebald, 2019). De fato, o atomismo, que ficou mais conhecido com Epicuro, inaugura uma explicação mecanicista e materialista da natureza, sendo já uma secularização total desta. Porém, na antiguidade e Idade Média, as descrições empíricas da natureza ainda eram muito fragmentárias, e, por isso, os modelos qualitativos de Aristóteles e Aquino, como conceito da natureza, em que eventos mecânicos, químicos, orgânicos e psicológicos são hierarquizados qualitativamente, ainda pareciam relativamente mais racionais. Isso mudou a partir do período moderno e o poder cada vez mais crescente do pensamento científico. Para tentar se opor às descrições cada vez mais coerentes dos processos físicos, que dividiam o mundo em seções quantificáveis, o espírito filosófico tentou contemplar o todo da criação virando-se para dentro e buscando inspiração intuitiva. O exemplo que ele dá desse momento é o de Jakob Böhme, que dizia escrever apenas pelo conhecimento do espírito e não da natureza. No entanto, segundo Sebald (2019), Böhme extraiu seu material menos da especulação intuitiva e mais da alquimia e das ciências de Paracelsus, que já estavam sendo ultrapassadas na época pelas descobertas da física e astronomia, como também se apoiou no misticismo cabalístico e na teoria dos números e cifras. Ele conclui que Böhme buscava reabilitar uma visão de mundo harmoniosa, na qual os movimentos cíclicos e periódicos proveriam um lugar próprio até mesmo para as grandes catástrofes (Sebald, 2019). Essa visão, que ele chama de “contemplação sinótica da

natureza” (SEBALD, 2019, p. 156)¹¹³ ficou cada vez mais pressionada no século XVIII, no serviço de uma polêmica contra a física analítica, cujo principal nome, Newton, tinha uma má reputação entre os filósofos alemães da época.

Assim, a partir dessa disputa com a ciência, que progredia rapidamente, e bania a filosofia cada vez mais de suas antigas áreas, os filósofos levaram a “especulação cósmica sinótica” (p. 157)¹¹⁴ a voos ainda mais altos. Apesar de Schelling, para Sebald (2019) foram os homens das letras que criaram as mais extravagantes analogias para contrariar o poder crescente do nexos causal (ele cita especificamente Novalis e Goethe). Essa relação entre dois modos de se tentar explicar o mundo nos ajuda a entender melhor a nossa insana presença na terra. Voltando ao poema sobre Schreber e a relação que ele faz entre a invenção de Terzi e os delírios de Schreber, é preciso notar que essa também é uma conexão é metonímica. Ele coloca a invenção do jesuíta como se fosse um dos seres que habitam os delírios de Schreber: os buracos negros de fantasmas poderiam ser vistos como parte do elenco de almas provadas e raios divinos, ou dos seus delírios expansionistas que vão até o espaço. Assim, é interessante perceber que, de todo o título do livro, ele cita justamente o trecho que fala dos princípios da filosofia natural. Como vimos antes, o seu livro se encontra justamente no momento de ruptura entre os dois modos de explicação do mundo, mas ainda os misturando. Terzi, embora parta de um experimento, não comprova a sua invenção com experimentos, mas através da argumentação. Ainda assim, ele não deixa de afirmar que sabe claramente não ter errado nas suas provas¹¹⁵. Igualmente Schreber não se abstém de fazer afirmações parecidas. Já na carta ao Dr. Flehsig, que abre suas memórias, ele afirma que seu objetivo é “promover o conhecimento da verdade em um campo de maior importância, o religioso”, e “tenho a inamovível certeza de que disponho, neste domínio, de experiências que – uma vez obtido o reconhecimento geral de sua exatidão – poderiam atuar da maneira mais frutífera possível sobre o resto da humanidade” (SCHREBER, 1984, p. 22). O livro das memórias de Schreber parte de sua tentativa de explicar o que o levou a sua condição, mas logo ele se torna mais do que isso, seu objetivo é “expor às outras pessoas, de maneira ao menos inteligível, as coisas

113“synoptic contemplation of nature”.

114“synoptic cosmic speculation”.

115 Estas informações sobre o livro de Terzi foram tiradas do artigo da Wikipedia (https://pt.wikipedia.org/wiki/Francesco_Lana_Terzi), pois não há nenhuma tradução do seu livro para o português.

supra-sensíveis [*sic*] cujo conhecimento me foi revelado há cerca de seis anos” (SCHREBER, 1984, p. 25), e como afirma Canetti (1995), um dos temas que impregna seu livro é o da eternidade, que, para ele, significa mais do que para qualquer homem: “[s]ente-se à vontade nela e a contempla não apenas como algo que lhe é devido, mas como algo que lhe pertence” (CANETTI, 1995, s.p.). Schreber era um juiz, tinha como profissão lidar com as questões das leis, e atuar de modo racional. Sua dificuldade em lidar com aquela realidade, com as leis da sociedade, civil e religiosa, que o atingiam não só na profissão, mas desde criança através da educação rígida. É interessante que sua crise o levou a delírios que buscaram as explicações em sistema que podemos comparar a uma metafísica, ou mesmo, a uma filosofia da natureza.

A contiguidade entre os dois pensamentos não é histórica, e também não há aí uma metáfora, mas novamente a contiguidade metonímica, os dois são parte do mesmo fenômeno da nossa doença do pensamento: a compulsão do nosso pensamento, que tenta agarrar o mundo com suas mãos através do conhecimento e das palavras. Canetti (1995) aponta como um dos elementos centrais do sistema de pensamento de Schreber a “coação a pensar” (CANETTI, 1995, s.p. e SCHREBER, 1984, p. 52): os nervos estavam a todo momento perguntando no que ele está pensando, e se ele mesmo não respondia, eles davam respostas por ele. O próprio Schreber (1984, 0. 52) afirma que “o direito natural do homem de conceder de vez em quando o necessário repouso aos nervos do intelecto, através do não-pensar (como acontece da forma mais característica no sono) – este direito me foi limitado”. Ou seja, a compulsão a pensar a apreze aqui como uma violência contra o direito natural do homem de parar de pensar às vezes, como no sono. O que se parece com a afirmação que Sebald faz sobre Rousseau, de que este reconhecia na nossa produção intelectual ininterrupta, algo não natural. Essa tendência mais extrema da paranoia, para Canetti, talvez seja a de querer “apanhar o mundo em sua totalidade por meio das palavras, como se a língua fosse um punho a encerrar o mundo dentro de si”. Esse punho fechado, para ele, é o “vício da causalidade, que se impõe como um fim em si mesmo e que, em tamanha proporção, somente se encontra nos filósofos. Nada acontece que não tenha uma causa: tem-se apenas de procurar por ela” (CANETTI, 1995, s.p.). Aqui se torna ainda mais evidente a forma como o que consideramos nosso pensamento racional sadio compartilha dos traços de pensamentos patológicos. Ao colocar a invenção de Terzi e a frase do seu título em meio ao delírio de Schreber, Sebald mostra como mesmo esse pensamento especulativo ou científico compartilha traços de um

pensamento doentio, que quer encontrar a causa de tudo, que quer agarrar o mundo pelas palavras como um punho fechado. Nós continuamos a pensar e buscar explicações para tudo que nos admira e assusta, não conseguimos parar as rodas girando em nossas cabeças, e produzimos mais e mais sistemas de explicação do mundo que se afastam desse mundo, que quanto mais querem agarrá-lo, mais o deixam escapar por entre os dedos.

Sendo justamente nossas interpretações significativas que nos fazem parecer desajustados nesse mundo, trapaceiros diante dos animais, assim como Schreber buscou em um complexo sistema de pensamento, encontrar as causas de sua crise dos nervos, mas também, segundo ele, obteve o conhecimento das coisas supra sensíveis, também nós, quando buscamos as explicações para os fatos misteriosos do mundo em sistemas de pensamento cada vez mais complexos e intrincados, nos afastamos dessa realidade. É como se nossa espécie, desde o início, não conseguisse lidar com a realidade do mundo onde vivia, e, para tentar lidar com isso, criou para si um mundo próprio, uma ilusão. Para Navratil (2015), o esquizofrênico não consegue lidar racionalmente com a realidade social porque ela não é credível, não é razoável. Ele se defende disso criando um mundo próprio e habitando-o com suas criaturas; um mundo que se torna mais real para ele do que o mundo cotidiano, embora ele ainda precise compartilhar esse mundo com os outros, por força da vida. Porém, a falsidade dessa realidade é sua neurose, que também é sua normalidade. Assim, as crenças ilusórias desses indivíduos não são a razão para a psicose esquizofrênica deles, mas sim as estratégias dos neuróticos, dos que são considerados saudáveis; é a desonestidade destes. O mundo que os esquizofrênicos criam é privado; sua ilusão privada, assim, opõe-se à ilusão coletiva dos ditos normais, que, pelo conformismo destes, não é reconhecida como ilusão, mas é chamada de realidade ou verdade (Navratil, 2015).

A realidade que nós criamos, a realidade do mundo criado pelo nosso pensamento doente, é, na verdade, uma ilusão coletiva, na qual nos aceitamos viver, ou somos obrigados a aceitar. Nosso desarranjo no mundo se dá justamente porque nós criamos esse outro mundo, a partir de nossa doença do pensamento, e o tornamos compartilhado por nossa espécie, mas contra a nossa própria natureza. Essa ilusão compartilhada, que nós chamamos de realidade, como veremos a seguir, busca incessantemente pela ordem, a partir de um medo sempre presente de inimigos externos ou interno; esses inimigos passam a ser nós mesmos, os seres humanos, pois nós temos dentro de nós aquilo que essa sociedade quer eliminar, o natural. A

paranoia de Schreber internaliza isso e usa para a construção do seu delírio, e é isso que a torna, na leitura de Canetti (1995), um caso paradigmático para entendermos o funcionamento dos líderes totalitários; mas não só isso, na leitura que Sebald (1985) faz de Canetti, ela também mostra o modo como a nossa sociedade é construída a partir dessa paranoia. É importante, então, adiantar uma questão que será mais discutida no capítulo X, que é a diferença entre como o caso Schreber escancara o funcionamento paranoico de nossa sociedade e seus sistemas de poder, e como a poesia de Ernst Herbeck, diagnosticado com esquizofrenia, mostra formas de se romper com a linguagem e o pensamento racional imposto, e, assim, pode se tornar uma crítica às formas como a sociedade e a cultura se organizam; torna-se, assim, uma forma de crítica do poder, pois, como veremos, nossa sociedade, essa ilusão coletiva, está fundada no princípio do poder. Essa diferença também é significativa para entender que Sebald não está colocando a obra de Terzi, sua invenção e suas tentativas de explicar os princípios da filosofia natural como sendo igual à de Schreber; ela não é um delírio de um psicótico. A questão é que todos esses sistemas de pensamentos, essas formas que nós desenvolvemos para tentar apanhar o mundo em nossas mãos, compartilham da doença do pensamento, e, assim, estão sempre correndo o risco de se tornarem delírios. O que Sebald percebe é que quanto mais complexo e sofisticado esses sistemas se tornam, compulsivamente presos ao ideal de abstração, mais eles se afastam da realidade que querem entender. Isso não quer dizer que todos estão tão afastados da realidade quanto um esquizofrênico, mas que estão sempre correndo esse risco, e, alguns, acabam até mesmo se tornando delirantes.

1.2.4 – As insanidades se invadem

Como veremos nos dois últimos capítulos, essa questão exposta acima também se aplica à literatura, e à própria obra de Sebald, e ele mesmo tem consciência disso. A questão é encontrar formas de escapar dessa tendência à abstração, do fechamento em sistemas complexos que se tornam tão violentos quanto a sociedade, e que podem acabar em voos delirantes. Sebald reconhece esse erro em alguns autores que ele irá criticar, mas reconhece também aqueles que conseguiram escapar disso. Sua obra também é uma tentativa de escrever uma história natural da destruição que não se feche em si mesma, que não se afaste da

realidade, e que evite fechar seu punho sobre o mundo, embora seja sempre difícil. Embora isso seja assunto para os dois últimos capítulos, é preciso mostrar aqui uma das formas como Sebald tenta não criar um sistema interpretativo do mundo na sua literatura que cai nas formas de poder do conhecimento. Tratarei disso agora porque ele se liga ao que foi mostrado anteriormente sobre a sua visão da natureza como uma experimentadora insensível, e do ser humano como um mero experimento dela.

Ao destacar o mundo natural como insano, como um sistema que está sempre indo do equilíbrio à entropia, como vimos nas imagens de tempestades, Sebald está indo contra uma tendência ideologizante da crítica da cultura que buscou no mundo natural uma saída para a insanidade da sociedade, mas que ainda manteve os traços do pensamento que quer exercer o domínio sobre esse mundo natural – que ainda está centrada em uma visão narcisista de nossa espécie, que tende a sempre ver tudo que acontece como em referência a ela. Sebald (1985) fala que a crítica da cultura enxergou os estragos causados pelo modo como nós nos desenvolvemos, mas ao buscar uma saída, acabou novamente caindo em uma polarização: a “crítica radical da cultura tende a assegurar uma reserva para as suas emoções na representação idealizadora de tempos anteriores ou mesmo na representação de uma natureza livre”¹¹⁶ (SEBALD, 1985, s.p.). Um exemplo disso, para ele, é a tradição da literatura austríaca, especialmente no século XIX (Sebald, 1985). Embora ele não cite autores específicos dessa tradição, Adalbert Stifter aparece como um exemplo, embora, na obra deste autor, Sebald já encontre certa resistência a uma visão de que a salvação do humano estaria nessa volta a um estado paradisíaco de natureza, pois a verdade é que este estado nunca existiu (Sebald, 1985). Mais radicalmente contrária a essa visão estaria aquela de autores como Thomas Bernhard e Kafka, que apresentam um pessimismo cultural que “parece tão extremo também e não em último lugar porque ele se desenvolve contra o pano de fundo do processo de decadência do próprio mundo natural, processo que avança com uma assustadora continuidade” (SEBALD, 1985, s.p.)¹¹⁷. Esses dois autores são certamente exemplos de como Sebald enxerga o mundo natural, que, como vimos antes, também aparece em perpétuo processo de dissolução em sua obra.

116“daß die radikale Kritik der Kultur dazu neigt, sich in der idealisierenden Vorstellung früherer Zeiten oder auch in der Vorstellung einer freien Natur ein Reservat für ihre Emotionen zu sichern”.

117“erscheint nicht zuletzt deshalb so extrem, weil er entwickelt wird vor dem mit erschreckender Konsequenz fortschreitenden Zerfallsprozeß der natürlichen Welt selbst”.

No seu ensaio sobre Thomas Bernhard, Sebald mostra que na obra desse autor não há espaço para um regresso à natureza como forma de salvação, pois essa visão traria consigo uma humanização da natureza que é vista por Bernhard “como a correlação ideológica de uma época em que a natureza só apareceu de facto sob o aspecto da sua exploração mais eficaz” (SEBALD, 1985, s.p.)¹¹⁸. Nossa espécie parece não conseguir sair desse narcisismo, e mesmo quando buscamos na natureza esse lugar de salvação, uma ordem pacífica e bela, onde o ser humano poderia voltar a ser livre, o que está por trás é uma projeção do nosso desejo de escapar do mundo que nós criamos e que se tornou insuportável. Com isso, nós construímos um ideal de natureza que não é a realidade desse mundo, e, novamente, estamos criando uma ilusão, como um esquizofrênico, mas ainda sem abandonar a mesma necessidade do pensamento de exercer o domínio sobre a natureza: ela só se tornar esse lugar idealizado para nós na medida em que é vista como sendo uma provedora de um mundo melhor, como, mais uma vez, estando à nossa disposição.

No seu ensaio sobre Adalbert Stifter (1805 - 1868), ele analisa a tentativa desse autor em perpetuar a beleza em meio a um mundo que ele via cada vez mais decadente, e como ele tentou fazer isso justamente nas suas descrições da natureza (Sebald, 1985). Porém, essa forma de descrição da natureza, mesmo a literária, desenvolveu-se junto com o desenvolvimento comercial do mundo, e com a pintura prosaica de paisagens de autores como “Cooper, Sealsfield e Irving, incluindo Alexander von Humboldt”, cujos trabalhos já apresentavam uma estetização da topografia que se podia considerar um “colonialismo” (SEBALD, 1985, s.p.)¹¹⁹. Humboldt é também citado na tese sobre Döblin, como representante da geografia, que, junto da mineralogia e geologia, eram as ciências que haviam mantido uma certa tradição especulativa. A geografia manteve sua herança filosófica na classificação tipológica das paisagens, e o empirismo de Humboldt era, para Sebald (2019), apenas um pretexto, pois seus relatos de terras exóticas eram menos relatórios científicos do que precursores da literatura de viagem e de fuga do século XIX, “destinada àqueles para quem ‘o ambiente auto-criado... não é mais a casa de um pai, mas uma masmorra’”

118“das ideologische Korrelat einer Zeit, in der die Natur de facto nur mehr unter dem Aspekt ihrer wirksamsten Ausbeutung erschien”;

119“Cooper, Sealsfield und Irving, etwa auch von Alexander von Humboldt”; “Kolonialismus”.

(SEBALD, 2019, p. 158)¹²⁰. A natureza como lugar de fuga para os que não conseguiam mais lidar com a sociedade tornava-se, assim, apenas mais um espaço para uma nova colonização, e só poderia existir na imaginação dos seres humanos enquanto fosse vista como uma ordem pacífica de pura beleza.

Esse colonialismo aparece em *RS* quando ele fala da mansão de Ditchingham Hall, e de como ela era um exemplo das propriedades aristocráticas da metade do século XVIII que “permitiam à elite governante se imaginar cercada por terras sem limites onde nada ofendia o olho” (SEBALD, 2002, p. 261-262)¹²¹. Um projeto destes, ele explica, levava de duas a três décadas, e consistia em comprar grandes quantidades de terras, anexar outras propriedades, remover outras fazendas e até mesmo vilas inteiras, apenas para cumprir o objetivo de aproveitar “uma visão ininterrupta da casa sobre uma vastidão natural inocente de qualquer presença humana” (SEBALD, 2002, p. 262)¹²². A ideia de uma natureza inocente e livre da presença humana, assim, andava de mãos dadas com a própria colonização e depredação dessa natureza, e também com a necessidade de ocupar e destruir as terras de outras pessoas. Igualmente a mansão de Somerleyton, descrita no segundo capítulo desse livro¹²³, ao tentar criar um aspecto de perfeita harmonia entre o natural e o manufaturado, era antes ela toda um projeto humano, planejado e executado a partir do domínio do natural, criando, na verdade, um ambiente artificial, que dependia da manipulação da natureza, em que as espécies de animais, plantas e árvores, estavam fora de seu ambiente natural. O olhar que busca na natureza essa ordem pacífica de contraponto à loucura da civilização é nada mais que o mesmo olhar que vê no mundo natural o objeto de dominação.

Assim, Sebald tenta olhar para a natureza sem se deixar cair nessa armadilha, seguindo uma linha parecida com a de Thomas Bernhard:

[a] crítica de Bernhard ao conceito ideológico da natureza implica que a natureza sempre foi uma instituição menos que agradável e que só podia aparecer ao homem como uma espécie de paraíso porque a sociedade, segundo a frase de Chamfort, ainda contribuiu para os “malheurs de la nature”. Na realidade, e os textos de

120“aimed at those for whom ‘die selbstgeschaffene Umwelt... kein Vaterhaus mehr ist, sondern ein Kerker’”.

121“enabled the ruling elite to imagine themselves surrounded by boundless lands where nothing offended the eye”

122“an uninterrupted view from the house over a natural expanse innocent of any human presence”.

123Trataremos mais detalhadamente dela no capítulo 3.

Bernhard expõem isto com a mais teimosa insistência, a natureza é uma *casa de loucos* ainda maior do que a sociedade (SEBALD, 1985, s.p., ênfase minha)¹²⁴.

Essa casa de loucos da natureza, no entanto, não é apresentada na obra de Sebald como sendo ainda maior que a sociedade. Embora as imagens de destruição natural apareçam em seus livros e, como vimos antes, algumas delas tão detalhadas quanto as imagens de destruição humana, elas ocorrem juntas, lado a lado, em conexões como aquela em que a destruição futura do lago, prenunciada pela sombra das nuvens que se aproximam, se conecta ao campo de concentração de Bergen Belsen.

No entanto, precisamos tomar o cuidado para que isso não nos faça pensar que Sebald está eximindo a nossa culpa pelas atrocidades que causamos. A insanidade da sociedade e da natureza se interpenetram. No ensaio sobre Canetti (1985, s.p.), ele afirma que o sistema da natureza já está “infectado pela loucura da sociedade, se é que esta não tem origem em uma natureza em que tudo só vive friamente lado a lado e o verdadeiro contexto funcional consiste no fato de que uma parte é sempre comida pela outra”¹²⁵. Para Canetti (1995), o poder tem sua origem primeiramente no corpo do indivíduo, ou seja, na natureza física que compartilhamos com os animais. O gesto mais básico de poder é o de matar a preza, e o ser humano caçado compartilha isso com os outros animais. Os instrumentos mais básicos de poder são os órgãos do corpo: a mão que agarra a vítima, a boca que começa a incorporação dela, os dentes que tritura a vítima. A caça aparece algumas vezes na obra de Sebald, embora em *V*, o caçador seja uma figura que permeia implicitamente as quatro histórias, e esteja ligada à imagem do caçador Graccus, de Kafka, deixaremos essa figura para os dois últimos capítulos, quando falaremos mais sobre a relação entre o caçador e a literatura. Atenhamo-nos aqui a outros dois trechos.

Em *RS*, no capítulo oito, quando ele passa por uma região praticamente deserta entre Woodbridge e Orford, ele lembra que ela era dominada pelos senhores de importantes

124“Die Bernhardsche Kritik des ideologischen Naturbegriffs beinhaltet, daß die Natur immer schon eine wenig erfreuliche Einrichtung gewesen sei und daß sie den Menschen nur deshalb als eine Art Paradies erscheinen konnte, weil die Gesellschaft, nach Chamforts Satz, zu den ›malheurs de la nature‹ noch ihren Zutrag geleistet hat. In Wirklichkeit, und das legen Bernhards Texte mit der hartnäckigsten Insistenz dar, ist die Natur ein noch größeres Narrenhaus als die Gesellschaft”. ‘Narrenhaus’, pode ser tanto casa de loucos, quanto casa de tolos, mas optei manter a primeira opção por se encaixar melhor na discussão do trabalho.

125“Es ist selber schon angesteckt vom Wahnsinn der Gesellschaft, wenn dieser nicht überhaupt seinen Ursprung hat in einer Natur, in der alles nur kalt nebeneinander lebt und der reale Funktionszusammenhang darin besteht, daß ein Teil immer vom anderen gefressen wird”.

mansões da região, que possuíam praticamente todas as terras da região para criar condições favoráveis para a caça de pequenas presas, uma atividade que se tornou moda no período Vitoriano. Esses senhores que vinham da classe média e que enriqueceram através da indústria, queriam legitimar sua posição na alta sociedade, e compravam grandes casas e propriedade, onde eles esqueciam os princípios utilitários que eles mantinham em favor da caça, que “embora fosse totalmente inútil e voltada apenas para a destruição, não era considerada por ninguém como uma aberração” (SEBALD, 2002, p. 222)¹²⁶. Se no passado a caça era um privilégio da realeza e aristocracia, e ocorria em parques estabelecidos por séculos apenas para isso, agora qualquer um que queria transformar sua fortuna em status, realizava festas de caças, várias vezes na temporada, “com tanta ostentação quanto possível” (SEBALD, 2002, p. 222)¹²⁷. Vemos bem a questão de como a atividade torna-se banal e a coisa sai do controle quando ela passa a ser apenas uma forma de ganhar status e não é mais controlada. A “loucura do faisão” (p. 223)¹²⁸, como ele chama, que dependia da quantidade de caça que se tinha na propriedade, fez com que milhares e milhares de faisões fossem criados a cada ano para serem soltos nas reservas de caça. Ela durou até o período após a primeira guerra, quando apenas em uma propriedade seis mil faisões eram mortos em apenas um dia. A caça aqui foi além de qualquer tipo de necessidade ou mesmo de uma atividade controlada como era antes. Passa a ser, como tudo na era capitalista, uma questão de produzir mais e mais para destruir mais e mais. Não é mais uma caça em reservas onde os animais viviam livres e eram caçados como forma de manter um equilíbrio entre eles, mas uma simples produção e criação de faisões, que tinham a morte como seu destino. Sem contar que essa loucura também afetou a população local, pois com as todas as terras transformadas em área de caça, os fazendeiros perderam suas terras, e aqueles que não conseguiam se envolver no trabalho relacionado à caça eram obrigados a deixar a terra na qual viviam por gerações. Ou seja, a insanidade dessa forma de caça baseada apenas na mera necessidade de afirmação, e sem nenhum tipo de critério ou planejamento, ou melhor com um planejamento extremamente eficiente no que concerne à produção cada vez maior da caça, não atinge apenas a natureza, os

126“although it was quite useless and bent only on destruction, was not considered by anyone as an aberration”.

127“with as much ostentation as possible”.

128“pheasant crazy”.

animais, mas aos seres humanos também, afinal, essas questões não deixam de estar relacionadas¹²⁹.

Já no texto sobre a Córsega, onde ele começa falando da destruição das florestas, ele nos fala também da tradição da caça, que continua como uma espécie de febre, mesmo que a presa “que uma vez vivia em tamanha abundância nas florestas da ilha tenha sido erradicada quase sem deixar traço hoje” (SEBALD, 2006, s.p.)¹³⁰. Em todo setembro, a “febre da perseguição ainda irrompe”¹³¹, e ele diz que, enquanto viajava pelo interior da ilha, “sentia repetidamente como se toda a população de homens da ilha estivesse participando de um ritual de destruição que a muito já havia se tornado sem sentido” (SEBALD, 2006, s.p.)¹³². Os homens mais velhos se postavam ao lado das estradas por todo o caminho até as montanhas, os mais novos, com tipos de equipamentos paramilitar, andavam de jipe, e era como se eles achassem que o país estava ocupado, ou que seria invadido. Ele relata que uma mulher lhe disse que seu marido antigamente voltava para casa com cinco ou seis perdizes, mas agora só voltou com uma. Mesmo com o quase sumiço da caça, relatado até mesmo pelos jornais locais, que ainda assim continuavam a promover a temporada de caça, os homens não conseguiam abandonar aquela febre, tornavam-se todos intratáveis: ele relata que lhe foi aconselhado não falar com eles, pois eles não gostavam da intromissão de ninguém na atividade. Essa situação o faz recordar uma lembrança de infância, de quando ele estava voltando da escola, e viu uma dúzia de cervos sendo descarregados no pátio do açougueiro, e de como ele ficou paralisado, enfeitiçado pela visão dos animais. Mesmo assim, ele comenta, o alvoroço dos caçadores por causa da decoração na vitrine da loja, com ramos de abeto e palmeiras, soou para ele como duvidoso, pois os padeiros não precisam desse tipo de arranjo:

Mais tarde, na Inglaterra, vi fileiras de pequenas árvores de plástico verde de quase dois centímetros de altura em torno de cortes de carne e vísceras expostos nas vitrines de “açougueiros de família” O fato óbvio de que esses enfeites de plástico

129Como nos lembra Isabelle Stengers, em *No Tempo das Catástrofes* (um livro cujo título poderia muito bem ser de qualquer livro de Sebald), a questão ecológica que cada vez se torna premente em nossa época não está dissociada das questões sociais, pois todas as mediadas que o capitalismo tentará apresentar como uma possível saída para a crise climática envolverá o ataque e a exploração das populações mais vulneráveis. Mais ainda, a crise climática já é um problema social na medida em que ele obviamente afeta muito mais essas populações de países mais pobres.

130“that once lived in such abundance in the forests of the island has been eradicated almost without trace today”.

131“the fever of the chase still breaks”.

132“repeatedly felt as if the entire male population were participating in a ritual of destruction which long ago became pointless”.

perenes devem ser produzidos em massa em algum lugar com o único propósito de aliviar nosso sentimento de culpa sobre o derramamento de sangue parecia-me, em seu próprio absurdo, mostrar o quão fortemente desejamos a absolvição e quão barato sempre compramos isto (SEBALD, 2006, s.p.)¹³³.

Esses comentários irônicos, sobre a natureza da caça e da indústria da carne, ao menos no modo como ela se desenvolveu, são complementados pela lenda de São Julien Hospitaleiro, cujo relato literário de Flaubert ele lê no quarto de hotel no mesmo dia. A história de um bom garoto que após matar um rato na igreja é tomado por uma sede de sangue que só faz aumentar quando seu pai o ensina a caçar; ele passa os dias caçando, volta para casa coberto de lama e sangue, mas no dia seguinte volta a caçar. Até que numa manhã fria de inverno, tomado por um frenesi que dura o dia inteiro, ele mata qualquer coisa que se mecha a seu redor. No final do dia, ao ver a matança, ele sente uma paralisia da alma, pergunta-se como pode fazer aquilo, e sai a vagar por um mundo “que não está mais em um estado de graça” (SEBALD, 2006, s.p.)¹³⁴. Mesmo se recusando a caçar, ele é atormentado por essa paixão nos sonhos, e é acompanhado em todos os lugares pelos fantasmas dos animais que ele matou, até que ele, já muito fraco, é recolhido por um leproso na sua cabana. Julien só é libertado de seus tormentos quando tem que dividir a cama com o leproso, abraçando a carne fissurada e cheia de úlceras, passando a noite respirando junto com ele, e, então, ele pode subir para a extensão do firmamento.

Depois de recontar essa história, Sebald (2006, s.p) comenta que ele não conseguia tirar os olhos daquela história de horror e violência. “Apenas o ato de graça quando o santo é transfigurado na última página me deixou olhar para cima novamente”¹³⁵. Esse comentário se complementa com aquela ironia quanto ao modo como queremos comprar, a preço baixo, o perdão pela matança, com as árvores de plástico nos açougues. Ela reflete certamente o modo como Sebald enxerga os caçadores na sua febre na Córsega, ou os homens da classe média ascendente na Inglaterra. Todos envolvidos em uma prática sem propósito nenhum que não

133“Later, in England, I saw rows of little green plastic trees hardly an inch high surrounding cuts of meat and offal displayed in the shopwindows of “family butchers.” The obvious fact that these evergreen plastic ornaments must be mass-produced somewhere for the sole purpose of alleviating our sense of guilt about the bloodshed seemed to me, in its very absurdity, to show how strongly we desire absolution and how cheap we have always bought it”.

134“which is no longer in a state of grace”.

135“Not once as I read could I take my eyes off this utterly perverse tale of the despicable nature of human violence, a story that probes horror further with every line. Only the act of grace when the saint is transfigured on the last page let me look up again”.

seja a destruição, pois não se trata mais da caça como sobrevivência, mas de rituais que transformam a natureza no parque de diversão do ser humano, que no caso dos vitorianos, tinha apenas o propósito de ganhar status, e no caso dos homens da Córsega, parecia mais uma espécie de treino militar.

Além disso, a história de Julien também nos lembra da análise de Canetti (1995) sobre um sentimento que está no cerne da situação primordial da paranoia: a sensação do indivíduo estar cercado por uma malta de inimigos que o têm por alvo. Ela se manifesta, na sua forma mais pura, nas visões de olhos, que observam o indivíduo por toda parte. Esses olhos pertencem a criaturas que querem se vingar dele, que as fez sofrer longa e impunemente. Podem ser animais que ele caçou, e que, ameaçados de extinção, voltam-se para ele. Ele lembra que essa situação primordial da paranoia se encontra nas lendas de caçadores de povos antigos, e que nem sempre os animais preservam a forma que tinham quando foram presa, mas voltam como criaturas mais temidas desde sempre pelo ser humano, e tomam conta do seu quarto. Schreber também sentia-se atormentado por ursos à noite. A história de Julien é descrita por Sebald como um “conto totalmente perverso sobre a desprezível natureza violenta do ser humano” (SEBALD, 2006, s.p.)¹³⁶, e ela se relaciona não só na história dos caçadores da Córsega, mas também com a dos ingleses. Trata-se de uma imagem da nossa insana presença na superfície da terra, e, com ela, é possível entender que a destruição e violência humana não pode ser diminuída como apenas fazendo parte da própria destruição da natureza. Se a insanidade da natureza pode ser a origem da insanidade da sociedade, e isso pode ser interpretado como a incorporação do elemento físico e natural do poder a nossas formas sociais (o que veremos no próximo capítulo), então a insanidade da sociedade também infecta a natureza. No ensaio sobre Canetti, ele vê a insanidade da natureza no fato de ela ser um sistema em que um sempre come o outro. O que remete ao elemento natural do poder, o caçar e comer a presa. Essa insanidade infectou o homem, que incorporou esse elemento em sua sociedade, mas no modo como nós nos desenvolvemos, e desenvolvemos nossa sociedade, essa insanidade foi muito além, no que era apenas uma questão de um sistema em que um come o outro, ela passou para a mera matança, a pura e simples destruição. O que nos leva a crer que, agora, é a insanidade da sociedade que infecta o mundo natural.

136“utterly perverse tale of the despicable nature of human violence”.

Capítulo 2 – Civilização e violência: sistemas de poder e linguagem

É preciso entrar agora mais a fundo no modo como nossa compulsão a pensar, a inflamação do nosso cérebro como instrumento de sobrevivência, evolui na construção de nosso mundo, no ideal de ordem, e na domesticação do animal humano como um ser civilizado. São os esforços de nossa espécie em buscar a ordem através do poder fora e dentro de nós que nos causa tanto sofrimento. Em uma entrevista a Eleanor Watchel (2007), ele fala da quantidade de sofrimento que há no mundo, e como alguns deles nós vemos e outros não, pois muitas pessoas sofrem em silêncio, e quando se trata do sofrimento mental muito pouco é revelado. Mas também aqueles que são poupados dessa vida ignoram esse sofrimento alheio. Ele descreve nossa espécie como uma espécie em desespero:

É uma característica de nossa espécie, em termos evolutivos, que nós somos uma espécie em desespero, por várias razões. Porque nós criamos um ambiente para nós que não é o que deveria ser. E nós estamos fora de controle todo o tempo. Estamos vivendo exatamente na fronteira entre o mundo natural de onde estamos sendo expulsos, ou estamos nos expulsando nós mesmos, e esse outro mundo que é gerado por nossas células cerebrais. E muito claramente essa falha sísmica corre diretamente por nossa constituição física e emocional. Provavelmente a fonte da dor está onde essas placas tectônicas se atritam. A memória é um desses fenômenos. É o que nos qualifica como criaturas emocionais, psicozóticas ou como quer que possa descrevê-las. E eu acho que não há como escaparmos disso (WATCHEL, 2007, s.p.)¹³⁷.

Essa fala resume bem o que tratamos no primeiro capítulo: nós incessantemente buscamos nos afastar do lado natural, mas ele, a todo momento, está se chocando com esse outro lado que nós quisemos defender como nossa verdadeira constituição. Natureza e cultura são inseparáveis, mas nós buscamos forçar essa separação a todo custo, mas, quanto mais nós puxamos para um lado, mais o outro nos atinge, e nos causa o sofrimento que se tornou nosso traço evolutivo. E também já aponta para um elemento importante desse capítulo: um dos fenômenos nos quais esse choque das placas ocorre e nos causa sofrimento é a memória. Ela é

137“It is a characteristic of our species, in evolutionary terms, that we are a species in despair, for a number of reasons. Because we have created an environment for us which isn't what it should be. And we're out of our depth all the time. We're living exactly on the borderline between the natural world from which we are being driven out, or we're driving ourselves out of it, and that other world which is generated by our brain cells. And so clearly that fault line runs right through our physical and emotional makeup. And probably where these tectonic plates rub against each other is where the sources of pain are. Memory is one of those phenomena. It's what qualifies us as emotional creatures, psychozootica or however one might describe them. And I think there is no way in which we can escape it”.

que nos define como criaturas ‘psicozótica’, um termo que não encontrei em nenhum lugar, mas que se torna interessante pela junção dos dois lados, animais psíquicos.

Vamos ver agora como essas criaturas aparecem na obra de Sebald, e como podemos entender as relações que ele faz entre o nosso lado criatural e espiritual, mental e corporal. Os elementos corporais e psíquicos que nós tentamos, através de um processo civilizatório de domesticação do animal humano, aparecem em sua obra se chocando e complementando, mostrando como a nossa falta de balanço nos causa sofrimento. A memória, como um fenômeno que pode ser entendido eminentemente como mental, mostra-se ligada também ao corpo, através da dor, assim, como a linguagem se apresenta como

2.1 A FALHA SÍSMICA: MENTE E CORPO – NATUREZA E CULTURA

No final do capítulo anterior, nós mostramos como a interpenetração entre a insanidade do mundo natural e da sociedade aparece na obra de Sebald, através do exemplo da caça. Porém, há várias outras conexões que ele tece em sua narrativa para mostrar como nossa relação com nosso mundo natural se tornou insana, e como a nossa espécie se torna trapaceira no modo como emprega suas capacidades intelectivas para ir muito além da mera sobrevivência, diferentemente dos animais. Vamos voltar a esse ponto para mostrar um pouco mais sobre essa questão da insanidade que perpassa o mundo natural e social.

2.1.1. Animais e humanos: a insanidade do mundo

Além do exemplo da arquitetura, em *A*, quando ele diz que nossas construções vão muito além do razoável se comparados com os ninhos dos pássaros, nesse mesmo livro nós também encontramos o caso das mariposas. Quando Austerlitz narra o tempo em que passou em *Andromeda Lodge*, a propriedade da família de seu amigo Gerald, ele conta de um passeio dos dois com o tio-avô naturalista, Alphonso, para poder ver as mariposas que enchem as florestas da propriedade. O naturalista, que se mostra um entusiasta daqueles animais, explica para eles que quando elas ainda estão em estado de larva, comem apenas um tipo de comida e se enchem com aquele tipo escolhido, até quase perderem os sentidos. Já quando se tornam mariposas, elas não comem mais nada, para o resto da vida, e vivem apenas para se

reproduzir. Em *RS*, também falando das mariposas, a partir da leitura de um livro de Thomas Browne, o narrador explica que o macho morre logo após copular e a fêmea logo após pôr os ovos. A simplicidade dessa vida, que segue seu ciclo sem tentar mudá-lo para sobreviver mais, pode ser comparada com a continuidade das duas narrativas.

Em *RS*, depois de falar das mariposas, ele passa para um relato sobre o bicho da seda, de como ele trabalha para tecer o longo fio que vira seu casulo, até que se torne uma mariposa. A seguir, ele passa para a história do desenvolvimento da sericultura, começando pelo bicho da seda: “[o] habitat nativo do bicho da seda parece incluir todos aqueles países da Ásia onde a árvore de amora-branca crescem na selva. Lá ele vivia a céu aberto, entregue a seu próprio expediente, até o homem, tendo descoberto sua utilidade, foi induzido a criá-lo” (SEBALD, 2002, p. 276)¹³⁸. A história de seu cultivo é antiga, e, segundo ele, começa na China dois mil e setecentos anos antes do calendário cristão. Daí ele passa para a chegada do bicho da seda na Europa, passando pela Itália e França, até chegar na Inglaterra da primeira revolução industrial, quando os mestres tecelões de Norwhich se tornaram a classe de empreendedores mais rica e influente do país. Aqui, nós temos o primeiro nó dessa teia, em que a exploração do bicho da seda se encontra com a exploração do trabalho. Sebald fala dos trabalhadores das tecelagens da época: “os corpos miseráveis deles amarrados a teares feitos de molduras de madeira e trilhos, pendurados com pesos, e reminiscentes de instrumentos de tortura ou jaulas” (SEBALD, 2002, p. 282)¹³⁹. A imagem que ele apresenta ilustra essa descrição, mas suas palavras são ainda mais significativas, a máquina como um instrumento de tortura, transformando o trabalho em uma espécie de animal, conecta-se com o fim da narrativa sobre o bicho da seda, quando ele fala de como, no período nazista, quando sericultura foi implantada e incentivada, um filme da época mostra as práticas de matar os bichos ainda nos casulos, um por um, suspendendo-os sobre um caldeirão fumegante.

Essa sequência conecta a exploração do bicho da seda com a exploração do trabalhador, chegando por fim em uma imagem que tem seus ecos no extermínio dos judeus em câmaras de gás. É interessante destacar, do trecho inicial da história do bicho da seda,

138“*The Silkworm's native habitat seems to include all those Asian countries where the white mulberry trees grow in the wild. There it lived in the open, left to its open devices, until man, having discovered its usefulness, was prompted to foster it*”.

139“*their wretched bodies strapped to looms made of wooden frames and rails, hung with weights, and reminiscent of instruments of torture or cages*”.

também os termos que ele usa: o animal vivia em seu habitat, entregue a seus próprios meios, até que o ser humano descobre sua utilidade. O fato de o início da sericultura se dar na China, mais de dois mil anos antes do calendário cristão, mostra, ainda mais, que não se trata de uma história de exploração localizada em uma única cultura, ou a partir de um determinado tempo, mas de algo que parece inerente à espécie humana. Embora, como veremos a seguir, Sebald localize na civilização ocidental, e no seu desenvolvimento, especialmente a partir do capitalismo, o desenvolvimento de práticas cada vez mais aberrantes dessa história, algo que nesse trecho já pode ser visto através da conexão entre a exploração do bicho da seda e do trabalho humano.

Comparado a isso, o trecho em *A* apresenta um contraponto. O tio-avô Alphonso, um naturalista apaixonado pela natureza, mostra-se relativamente diferente dos outros cientistas que apareceram na obra de Sebald, talvez mais próximo de Steller, quando este está vivendo entre os cossacos. Seu interesse pelas mariposas vai além da simples manipulação científica. Ele explica para os garotos como as mariposas, durante o dia, permanecem escondidas, em um estado de quase-morte, tendo que “se persuadir e estremecer de volta a vida” (SEBALD, 2003, p. 92)¹⁴⁰. Nesse momento, sua temperatura chega a 36 graus Celsius, como dos mamíferos, e comenta que

Trinta e seis graus, de acordo com Alphonso, sempre se comprovou o melhor nível natural, um tipo de limite mágico, e em alguns momentos ocorreu a ele, Alphonso, disse Austerlitz, que todos os infortúnios da humanidade estavam conectados com seu afastamento em algum momento daquela norma, e com a condição levemente febril, superaquecida, na qual nos encontramos constantemente (SEBALD, 2003, p. 92)¹⁴¹.

Novamente nós vemos uma forma de entender nossos infortúnios, a nossa febre que nos faz ir além do que seria a temperatura natural, e podemos, então, lembrar, da passagem citada no capítulo anterior, quando ele fala que nossa propagação na terra se deu pela combustão, e que nossos corpos e corações queimam como o fogo. Esse elemento natural, em nossos corações, como veremos mais adiante, é uma imagem que permeia a obra de Sebald. Austerlitz comenta que de tudo que Alphonso falou para eles naquela época, ele sempre achou

140“to coax and quiver themselves back to life”.

141“Thirty-six degrees, according to Alphonso, has always proved the best natural level, a kind of magical threshold, and it had sometimes occurred to him, Alphonso, said Austerlitz, that all mankind’s misfortunes were connected with its departure at some point in time from that norm, and with the slightly feverish, overheated condition in which we constantly found ourselves”.

mais memorável o que ele falara das mariposas, e ele passou a ter uma grande admiração por elas. Ele fala de como sempre entram mariposas na sua casa no verão, e que acredita que elas sabem que perderam seu caminho, pois se nós não as tiramos com cuidado e as colocamos para fora, elas ficam ali, sem se mover, até morrer. Por fim, ele diz que quando encontra uma delas em sua casa, “eu me pergunto que tipo de medo ou dor elas sentem enquanto estão perdidas” (SEBALD, 2002, p. 94)¹⁴². Esse pensamento não deixa de refletir a sua própria condição, já que Austerlitz, que não lembrava da sua origem, mas sempre se sentiu um tanto fora de lugar, mesmo depois de descobrir sobre seu passado e ir em busca dele, segue se sentindo perdido, e começa a sofrer ainda mais conforme vai desvendando a história de seus pais. No entanto, essa capacidade empática dele mostra bem a diferença entre o tipo de relação que podemos atingir com as outras espécies e aquela que baseou o desenvolvimento de nossa civilização. Diferente dos cientistas que estudavam o arenque e diziam que o peixe não sentia o terror da morte, ou daqueles que transformaram a sericultura em uma prática de extermínio, o olhar de Austerlitz é como o de Rembrandt para o corpo de Aris Kindt, como o do próprio narrador para o arenque, ou de Grünewald para os internos dos hospitais.

Além disso, a história das mariposas, que se perdem ao entrar em uma casa e não sabem mais sair, deixando-se apenas morrer por saber que estão perdidas se espalha por toda a obra de Sebald, através das relações entre humanos e animais, ambos perdidos nesse mundo insano que construímos. J. M. Coetzee (2008, s.p.) afirma acertadamente que: “As pessoas nos livros de Sebald são na maioria o que se costuma chamar de melancólicos. O tom de suas vidas é definido por um sentido difícil de articular de que eles não pertencem ao mundo, que talvez, os seres humanos em geral não pertencem aqui”¹⁴³. Se o mundo que nós criamos para nós não é como ele deveria ser, então nós nos sentimos perdidos nele, mas igualmente fazemos os animais, que se viram com seu repertório de sobrevivência, se perderem. O guaxinim no nocturama da Antuérpia, no início de *A*, lava repetidamente uma maçã, enquanto olha perdido pensando em como ele foi parar naquele mundo artificial, sem que fosse culpa dele. Mas igualmente os passageiros na Estação Central olham perdidos enquanto esperam o trem, como criaturas diminutas, remanescentes de uma raça em extinção. Na decadente

142 “I wonder what kind of fear and pain they feel while they are lost”.

143 “The people in Sebald's books are for the most part what used to be called melancholies. The tone of their lives is defined by a hard-to-articulate sense that they do not belong in the world, that perhaps human beings in general do not belong here”.

mansão de Somerleyton, em *RS*, a única ave remanescente no aviário da propriedade anda de um lado para o outro, em um evidente estado de demência, sem saber como havia parado ali.

A incompreensão que esse mundo causa atinge Austerlitz, quando ele ouve de Marie, a mulher por quem ele queria se apaixonar, mas não consegue, a história de como o compositor Schumann enlouqueceu, tentou suicídio, foi salvo e internado em um asilo privado, onde passou o resto de sua vida, sendo visitado de vez em quando, até que não era mais possível conversar com ele. Austerlitz comenta que, conforme ele tentava imaginar Schumann em sua cela, uma outra imagem vinha a sua cabeça, de pombal na propriedade de Königswart, que estava em “avançado estado de decadência” (SEBALD, 2002, p. 214)¹⁴⁴, assim como o resto da propriedade. Ele descreve a miséria do lugar, com corpos de pombos mortos no chão e os que ainda estavam vivo, “em um tipo de demência senil” (p. 214)¹⁴⁵, arrullhavam um para os outros em tons de queixa: “[o] tormento inerente em ambas as imagens que vieram à minha cabeça em Marienbad, o louco Schumann e os pombos emparedados naquele lugar de horror, tornaram impossível para mim tentar até mesmo o menor passo no caminho do autoconhecimento” (SEBALD, 2002, p. 215)¹⁴⁶. A insanidade que se espalhou pelo mundo por causa de nossa história, do modo como nós nos desenvolvemos, em uma falha evolutiva, faz com que Austerlitz, que nesse momento ainda está lidando com todas as descobertas do seu passado e da história dos seus pais, achar impossível encontrar algum autoconhecimento.

As coincidências, as repetições ao longo da história, que se avolumam nos livros de Sebald, não apenas dentro de cada um, mas de um para outro, são esses momentos em que há uma falha na nossa capacidade de compreender a nossa espécie, e, também, conseguir encontrar o nosso lugar nisso tudo. Esse é o momento em que nenhuma compulsão do pensamento pode conseguir ir atrás de causas, é quando a nossa máquina pensante falha, e nós sentimos até mesmo em nossos corpos que algo está errado. Uma paralisia toma conta do narrador quando ele lida com essas coincidências, uma sensação de quase morte, e embora seu pensamento racional não consiga deixar isso de lado, alguma coisa nele lhe diz que essas

144“advanced state of decay”.

145“in a kind of senile dementia”.

146“The torment inherent in both these images that came into my mind in Marienbad, the mad Schumann and the pigeons immured in that place of horror, made it impossible for me to attain even the lowest step on the way to self-knowledge”.

repetições fazem parte de como o mundo funciona. Chegaremos a essa questão mais adiante no capítulo, mas primeiro é preciso puxar alguns fios de tudo que vimos até aqui, para costurar mais um pouco as imagens de como essa falha sísmica que nos percorre aparece na obra de Sebald.

2.1.2. O corpo enrijecido e a mente incessante

Voltemos ao poema sobre Schreber para puxar um próximo fio. A última estrofe começa da seguinte forma: “O juiz fala / eu sou o convidado de pedra / vindo de longe / e eu acho que estou morto”. Essa é uma referência a uma das formas assumidas por Schreber em seus delírios, e que Canetti (1995) relaciona com a experiência sagrada do poder. O juiz descreve um período de imobilidade na sua internação, em que a vida exterior que levava é monótona: ele saía apenas duas vezes por dia para o jardim, e ficava o resto do tempo sentado imóvel na cadeira em frente a sua mesa, sem nem sequer ir até a janela, e mesmo no jardim ele preferia ficar sentado, imóvel, no mesmo lugar: “Eu mesmo [...] parecia ser um convidado de pedra” (SCHREBER, 1984, p. 74). Ele explica que esse período de imobilidade lhe foi sugerida pelas vozes, que lhe disseram que Deus não estava acostumado a tratar com os vivos, apenas com cadáveres. Ele, então, chega ao extremo de passar semanas sem se mover, em um estado de retesamento que Canetti (1995) considera uma das coisas mais espantosas, ainda mais para nossa relação puritana com os cadáveres, os quais queremos rapidamente remover de vista. Assim, ele considera que podemos compreender melhor Schreber na comparação com as múmias do Egito, nas quais ainda se mantém a personalidade do morto, e que são cuidadas e admiradas.

Essa referência ao corpo petrificado de Schreber, como um cadáver, e, mais ainda, o fato de que quem lhe sugere que ele fique assim são as vozes em sua cabeça, remete novamente a uma rede metonímica na obra de Sebald, que mostra sua atenção ao elemento criatural¹⁴⁷, ao corpo, à matéria, como um exemplo da falta de balanço dos seres humanos.

147Esse termo faz referência à obra de Eric Satner, *On Creaturely Life: Rilke, Benjamin, Sebald*, que faz uma leitura desse aspecto da obra do autor a partir de suas leituras de Walter Benjamin e Freud. Embora algumas de minhas análises aqui se aproximem das dele, especialmente nos trechos escolhidos, nossas leituras diferem especialmente pelas nossas bases teóricas, já que meu foco nesse trabalho são as relações dessas questões com a questão da insanidade, esquizofrenia e paranoia.

Como vimos no primeiro capítulo, a partir da comparação entre as écfrases dos quadros de Rembrandt e de Grünewald, um elemento importante na constituição de nossa autoimagem como seres racionais, e os esforços para o apagamento do nosso lado natural, foi a recusa a lidar com o corpo na sua materialidade. O que sobrou disso foi apenas o seu uso como exemplo da punição, o que apenas reforça essa tendência de afastamento, pois a exposição dos corpos punidos serve justamente como um elemento de controle, de criar o medo. O corpo, com seus cheiros, fluídos, detritos, defeitos, e tudo que remete à natureza, tinha que ser domesticado até que a substância viva não mais existisse, ou existisse apenas sob o controle da razão.

Os quadros de Grünewald, no entanto, não ignoram o corpo, não ignoram as chagas, as contorções. Não há o Cristo limpo e intocado pela dor no seu quadro da crucificação, como era o costume, mas um corpo ferido, sofrido. Em *E*, quando o narrador visita o também pintor Max Ferber, no último capítulo, este lhe conta da primeira vez que ele deixara a Inglaterra, desde que fixara residência lá, para justamente ver as pinturas de Grünewald em Colmar. Ele então lembra da impressão que aqueles quadros lhe causaram: “[a] monstruosidade daquele sofrimento, que, emanando das figuras representadas, espalhava-se para cobrir toda a Natureza, apenas para afluir de volta da paisagem sem vida para os humanos marcados pela morte, subiu e desceu em mim como uma maré” (SEBALD, 2002, p. 170)¹⁴⁸. Ferber apresenta nessa sua descrição uma imagem interessante do que estamos tratando aqui, o sofrimento monstruoso nos quadros de Grünewald passam das figuras humanas para a natureza e desta de volta para aqueles, descrito como se fosse um movimento de águas, uma onda que atinge a terra na praia e depois volta para o mar. Mais uma metáfora natural, como a da falha sísmica que reforça a noção sebaldiana de história natural. A seguir, ele reflete sobre a natureza da dor física e da dor mental, afirmando que depois de um certo ponto, a dor física apaga a consciência, que é o essencial para que elas seja experienciada, e, assim, talvez, até mesmo se extinga. Porém, ele continua, o “sofrimento mental é efetivamente sem fim” (p. 170)¹⁴⁹. Esse comentário é um resumo do que os livros de Sebald parece mostrar, o espetáculo patológico da humanidade. Ferber, ainda diante do quadro, lembra-se de um evento alguns anos antes,

148“*The monstrosity of that suffering, which, emanating from the figures depicted, spread to cover the whole of Nature, only to flood back from the lifeless landscape to the humans marked by death, rose and ebbed within me like a tide*”.

149“*mental suffering is effectively without end*”.

em uma manhã em que foi se abaixar para fazer um carinho gato, e quando tentou se levantar, “eu fui repentinamente atingido pelo paroxismo da dor que uma hérnia de disco pode ocasionar, dor de um tipo que eu nunca tinha experimentado antes” (SEBALD, 2002, p. 171)¹⁵⁰. Paralisado, sem poder nem mesmo respirar direito, ele ficou até de tarde enraizado no mesmo lugar, semiereto. Ele não lembra como conseguiu dar os poucos passos até a parede, quando já anoitecia, nem como conseguiu puxar um cobertor que estava pendurado em uma cadeira para colocá-lo sobre si. Tudo que ele lembra daquele momento é de ter ficado com a testa escorada na parede a noite toda, de que ficava cada vez mais frio, que as lágrimas escorriam por seu rosto, que ele começou a murmurar coisas sem sentido, “e que em meio a tudo isso eu senti que ficar totalmente aleijado pela dor desse modo estava ligado, na maneira mais precisa de se conceber, a constituição interna que eu adquiri ao longo dos anos” (SEBALD, 2002, p. 172)¹⁵¹. A relação entre dor física e mental aqui é visível desde o início do seu relato, mesmo quando ele fala da diferença entre as duas, pois elas coexistem no trecho através da memória. O quadro de Grünewald o faz pensar na continuidade da dor mental, mas logo em seguida ele lembra de uma dor física, e durante essa dor, que, diferente do que ele diz páginas antes, por mais forte que fosse, não eliminou sua consciência, ele lembra de algo que o faz pensar na relação entre sua própria constituição interna e a situação de estar aleijado. Não é de se surpreender, então, que em Colmar, após a lembrança dessa dor física, ele decida ir atrás de memórias a muito “enterradas” (p. 172)¹⁵², e que ele não havia ousado perturbar. A memória, como um corpo enterrado, surge através da dor física, as duas se interpenetrando, mostrando a inseparabilidade de uma e de outra.

O narrador sebaldiano também experimenta algo parecido com Ferber, no início de *RS*, quando, um ano após sua perambulação pela região de Suffolk, lembrando dos vários momentos de “horror paralisante” que ele sentiu ao longo da jornada quando confrontado com os traços de destruição, foi levado para o hospital “em um estado de imobilidade quase total” (SEBALD, 2002, p. 3)¹⁵³. Interessante que ele afirma ter começado a pensar na escrita daquelas páginas exatamente nesse momento de paralisia. Ao ser admitido no quarto do

150“*I was suddenly struck by the paroxysm of pain that a slipped disc can occasion, pain of a kind I had never experienced before*”.

151“*through it all I felt that being utterly crippled by pain in this way was related, in the most precise manner conceivable, to the inner constitution I had acquired over the years*”.

152“*buried*”.

153“*paralysing horror*”; “*in a state of almost total immobility*”.

hospital, no oitavo andar, ele lembra ter sido invadido pelo sentimento de que a vastidão de Suffolk que ele havia percorrido “havia agora se encolhido, de uma vez por todas, a um único ponto cego e insensato” (SEBALD, 2002, p. 4). Uma descrição que se parece muito com a de Ferber quando percebeu que não podia mexer um músculo sequer (como Schreber), e que “toda minha vida havia se encolhido a um minúsculo ponto de dor absoluta” (SEBALD, 2002, p. 171)¹⁵⁴. Essa conexão nos faz ver novamente como a dor física e a dor mental se correlacionam na obra de Sebald, e esse movimento de uma vida, ou uma memória, que se encolhe a um único ponto parece ser um elemento que percorre a sua obra. O que seria esse único ponto? A meu ver ele é exatamente aquilo que torna a nossa existência tão sofrida e pesada, que nos causa tantas dores físicas e mentais: nossa constituição como seres fora de balanço, a falha sísmica que percorre nossos corpos, e que está diretamente ligada à memória, e à atividade mental que não nos deixa mais viver uma vida como a dos animais, ingenuamente entregues a seu repertório.

Em V, quando o narrador está na sua viagem por Veneza, ele relata que um dia, deitado em seu quarto de hotel, “preocupado como eu estava com minhas anotações e com os círculos dos meus pensamentos sempre ampliando e contraindo, eu fiquei envolvido por uma sensação de absoluto vazio e não sai do meu quarto nenhuma vez. Parecia-me então que se poderia muito bem acabar com a própria vida simplesmente através do pensar e retrair-se para dentro da própria mente” (SEBALD, 2002, p. 65)¹⁵⁵. Ele sentiu, mesmo com as janelas fechadas e o quarto quente, que “meus membros estavam ficando progressivamente mais gelados e rígidos com a minha falta de movimento” (p. 65)¹⁵⁶, e quando o empregado do hotel trouxe-lhe o vinho e os sanduíches que havia pedido, ele nem mesmo conseguiu consumi-los, pois sentia como se já tivesse sido enterrado. É exatamente o excesso de atividade mental, e novamente o movimento de expansão e retração, que vimos quando ele fala das memórias de sua jornada por Sulffok, que causa-lhe uma paralisia que o faz ficar em um estado de quase morte – como Schreber, cujas vozes na sua cabeça lhe mandavam ficar paralisado; ou como

154“that my whole life had shrunk to that one tiny point of absolute pain”.

155preoccupied as I was with my notes and the ever widening and contracting circles of my thoughts, I became enveloped by a sense of utter emptiness and never once left my room. It seemed to me then that one could well end one's life simply through thinking and retreating into one's mind”.

156“my limbs were growing progressively colder and stiffer with my lack of movement”.

as mariposas, ao perceber que estavam perdidas, sem chances de encontrar o caminho de volta.

Mais uma vez são os efeitos da atividade mental, o pensamento incessante, ou a memória incontrollável, que se conectam ao corpo. Ao afirmar que seria possível até mesmo morrer somente por pensar demais e se recolher para dentro de si mesmo, o narrador mostra como a atividade mental do ser humano se tornou inflamada. Quando Ferber reflete sobre a diferença entre a dor física e a mental, ele também mostra que a nossa consciência, nossa vida mental, tem uma certa potência descontrolada. A dor física pode apagar essa consciência, e, assim, não sentimos mais a dor; o nosso corpo, também inteligente, sabe que é nossa capacidade cerebral que torna a dor mais insuportável. No caminho inverso, não há nada que possa parar a dor mental, ela segue sempre de uma a outra, e, pior ainda, ela pode fazer nosso corpo doer, parar de funcionar, nos levar a estados de paralisia ou de terror sentidos fisicamente. É justamente aí que podemos encontrar o tipo de desequilíbrio do qual Sebald fala, a nossa falha. O esforço que nós fizemos, ao longo de nosso desenvolvimento, para separar um lado do outro, fez com que nos tornássemos desequilibrados, fez com que essas duas placas se chocassem incessantemente, produzindo essa dor. Não é à toa que o sofrimento psíquico predomine nos livros de Sebald, pois foi a tentativa de domínio da mente sobre o nosso aspecto animal, natural, que causou essa dor. Ao mesmo tempo em que criamos a nossa autoimagem como seres racionais, e, portanto, superiores, nós nos tornamos desajustados com nosso ambiente, e desequilibrados em nossa constituição. As células inflamadas de nosso cérebro atacaram não só os outros seres vivos, mas a nós mesmos. Junto a isso, nós passamos a ver os animais como não tendo as nossas capacidades mentais, não sentido o medo da morte, ou o pânico de se estar perdido. O olhar empático do narrador em *RS* e de Austerlitz devolve essa capacidade a eles. Ele relata o que Alphonso lhe dissera sobre não haver nenhuma razão para se supor que “animais inferiores são desprovidos de vida senciente”; que não só os cachorros e outras criaturas domésticas cujas emoções estão amarradas às nossas há milhares de anos, mas também criaturas como ratos e topeiras também “vivem em um mundo que existe apenas em suas mentes enquanto estão dormindo” (SEBALD, 2011, p. 94)¹⁵⁷.

157“lesser beings are devoid of sentient life”; “live in a world that exists only in their minds whilst they are asleep”.

Austerlitz então comenta que talvez até mesmo as mariposas sonhem, mais ainda, “talvez uma alface no jardim sonhe enquanto ele olha para a lua à noite” (p.94)¹⁵⁸.

2.1.3. A domesticação pela linguagem como tortura

Os cientistas que estudavam o arenque não acreditavam na possibilidade de os peixes sentirem medo da morte porque na concepção racional a vida mental pertence aos humanos. Nós, como sujeitos de representação, apanhamos toda a realidade em nossa mente e a depuramos em esquemas explicatórios. Enquanto isso, nossos corpos se tornam mero receptáculo para essa mente que a tudo domina. Os médicos da aula de anatomia representavam esse ideal científico da modernidade, baseado no pressuposto cartesiano de não dar atenção ao corpo, ou seja, à substância viva (embora já morto, o corpo é o rastro dessa substância viva), mas à representação deste no atlas. Os esquemas representativos do atlas marcam a importância que se dava para o papel da mente, do pensamento que busca encontrar as causas para a vida animada dividindo um mundo de imagens em seus componentes anatômicos (Sebald, 2006). A anulação do corpo é a anulação da substância viva, do lado natural do ser humanos, do seu aspecto animal. Esse processo de anulação, ou tentativa de anulação, do corpo, do lado natural do humano, que nos afastou, assim, dos outros seres, está relacionado diretamente relacionado com a nossa constituição como seres linguísticos, e como isso aparece em um ensaio sobre a peça *Kaspar*, de Peter Handke¹⁵⁹, publicado em CS, em

158“perhaps a lettuce in the garden dreams as it looks up at the moon by night”.

159 Handke, como dramaturgo, escreveu peças que desafiam os moldes tradicionais do teatro, criando espetáculos que tendem a criar desconforto no público. Suas peças normalmente não tem uma trama tradicional com personagens se desenvolvendo no tempo e no espaço, mas refletem as questões da linguagem até o extremo. Em *Kaspar* (Handke, 1969), ele já começa dando indicações de que os objetos no palco não devem ser como objetos de uma cena, eles não devem ter uma história. Eles são completamente normais, mas arranjados de um modo que pareçam apenas objetos de teatro. Há uma mesa grande com uma gaveta, sobre ela uma garrafa d’água e um copo. Mais atrás uma mesa menor com três pernas. Duas cadeiras uma com almofada e outra sem, que não devem estar próximas da mesa e nem demonstrar relação com esta, ao mesmo tempo que não podem demonstrar desordem. Um sofá com lugar para cinco pessoas deve estar colocado com uma parte dele escondida, de modo a indicar a existência da coxia. Em algum lugar deve ter também uma cadeira de balanço. Em algum outro lugar, uma vassoura, uma pá e uma lata de lixo, com cartazes escrito PALCO ou o nome do teatro. E no fundo um armário estiloso, com uma grande chave na fechadura. Entre a audiência e o palco está colocado um microfone. Esses objetos, exceto o microfone, são aqueles que Kaspar aprenderá a manusear. No microfone, alguém fica falando para ele como se comportar, como se mover, e como usar a linguagem. O sentido do que as vozes que se dirigem a Kaspar, ele explica nesse prólogo, dizem não pode ser incompreensível, mas elas devem ter soar como vozes que tem algum meio técnico entre elas e o ouvinte, como vozes de aeroporto, vozes de anunciantes em rádio ou televisão, ou vozes de serviço de atendimento automático de qualquer tipo.

que Sebald apresenta uma interessante percepção do processo de educação pela linguagem como uma tortura. Ele afirma que o tema dessa peça é “a tentativa, em muitos aspectos desesperada, de transformar um indivíduo que pelos padrões ordinários é incivilizado em um cidadão respeitado”, “a história interior e introspectiva da domesticação de um ser humano selvagem” (SEBALD, 2006, s.p.)¹⁶⁰. Ou, poderíamos dizer, é o processo de substituição de um comportamento por outro através da linguagem, a forma como o lado vivo do ser humano é controlado pela linguagem, e esse processo é uma forma de tortura. Na peça, o personagem-título obviamente remete ao famoso Kaspar Hauser, mas o próprio Handke (1969) explica no prefácio que a peça não mostra o que realmente aconteceu com Kaspar Hauser, mas o que é possível de acontecer com alguém; mostra como alguém aprende a falar através da fala; e que Kaspar, que quer dizer ‘clown’ em alemão, não se parece com nenhum outro comediante, mas antes com o monstro de Frankenstein ou com o King Kong. Kaspar será domesticado através da linguagem, inculcada nele, inserida de modo traumatizante e violento, pelas frases que os *prompters*¹⁶¹ falam.

O desenvolvimento de Kaspar, assim como o progresso da humanidade pelo domínio da razão instrumental, ocorre sempre na dialética entre progresso e regresso, e isso aparece, na peça, através do jogo de luzes: antes a escuridão representava os medos que o próprio Kaspar tinha, mas conforme ele vai se acalmando e se tornando mais socializado, a luz vai ficando mais clara, quanto mais a luz no palco vai ficando mais clara, mais quieto Kaspar vai ficando. Finalmente ele está pronto para o teste de blackout total, no qual uma das vozes diz: “Você foi aberto” (SEBALD, 2006, s.p.)¹⁶², e dessa vez a escuridão no palco não é um medo que Kaspar já tinha, mas um que é inculcado nele. A própria afirmação das vozes educadoras da sociedade, ‘você foi aberto’, remete, novamente, à pintura da aula de anatomia: o adestramento do animal humano através da linguagem, inculcada nele pela força normativa, é como uma dissecação, em que tudo que lhe é próprio, todo seu mundo interno, seus medos, sentimentos, aquilo que a civilização considerava ser o lado natural do ser humano; tudo é

160 “the attempt, in many ways a hopeless one, to turn an individual who by ordinary standards is uncivilized into a respectable citizen”, “the inner and inward-looking story of the taming of a wild human being”.

161 Prompter, em inglês, significa normalmente o ponto que é usado na televisão ou no teatro, daí o teleprompter, aquela tela que fica diante de alguém que apresenta um programa ou faz um discurso, onde fica passando o texto que a pessoa deve seguir. Porém, a palavra também tem o sentido de incitador ou instigador, e, devido ao papel que as vozes assumem na peça de Handke, sendo elas quem incitam ou instigam a linguagem e os comportamentos de Kaspar, preferi deixar o termo no original no inglês, para manter essa dualidade.

162 “You’ve been cracked open”.

sistematicamente pinçado pela linguagem. Mais ainda, é um processo que domestica o corpo, tornando-o uma casca que deve receber o sujeito racional, o sujeito das representações, e, assim, conforme se aprende os significados, aprende-se também a controlar o corpo, os gestos, os movimentos, o modo como manuseamos as coisas (Sebald, 2006).

Esse aprendizado de como lidar com os objetos a sua volta também apresentam a relação entre progresso e regresso, e se dá através da incitação da linguagem em sua mente, ou seja, Kaspar é treinado para saber como ele deve manusear os objetos através de expressões, de frases, de ordens, comandos, instruções, que vão sendo por ele internalizadas. Porém, conforme o personagem vai progredindo nesse aprendizado, ele ainda mantém uma forma desajeitada de comportamento, algo como o *clown* no circo¹⁶³, e, por isso, Sebald afirma que

[o] que parece como progresso é, na verdade, nada além da gradual humilhação de uma criatura treinada que, aproximando-se da média humana, começa a parecer um animal enlouquecido. A *éducation sentimentale* de Kaspar é também sua história de caso, e a partir dela nós finalmente temos uma visão da conexão patológica que inevitavelmente existe entre a posse de propriedade e a educação (SEBALD, 2006, s.p.)¹⁶⁴.

É interessante prestar atenção ao modo como ele descreve esse processo exatamente como um gradual enlouquecimento do animal humano, ou seja, o ideal de um ser humano racionalizado, civilizado, nada mais é do que o enlouquecimento. Conforme vamos nos tornando mais racionais, no sentido de domínio sobre o natural em nós, mais enlouquecidos vamos ficando.

Além disso, há também a relação entre a educação e a posse de propriedade, que Sebald identifica como uma conexão patológica: o papel das palavras na educação de Kaspar

163 Porém, enquanto o *clown* apenas performa um ato divertido na tensão entre o domínio que se aprende sobre os objetos e sua própria falta de jeito proposital, para o ignorante Kaspar esses atos não podem ser previstos, e eles se relacionam não ao domínio de objetos inanimados, mas a seu próprio treinamento. Sebald (2006) lembra que Handke escreveu sobre o circo: o entusiasmo da plateia nunca é realmente livre, pois algo de errado sempre pode acontecer e a iminência da vergonha e horror é sempre presente, mas com o clown o infortúnio é planejado como parte do ato, e o erro que não pode acontecer em outros números do circo é o que causa a diversão no seu número – na verdade, seria embaraçoso se ele fizesse tudo certo. No caso de Kaspar, no entanto, sua falta de jeito não é proposital, e os acidentes que ele sofre são cômicos apenas superficialmente. Ele logo aprende a evitar os erros, mas ele ainda assimilou a palhaçada suficientemente para que seu comportamento ainda seja quase embaraçoso para nós.

164 “What looks like progress is really nothing but the gradual humiliation of a trained creature who, in approaching the human average, begins to resemble an animal gone mad. Kaspar’s *éducation sentimentale* is also his case history, and from it we finally gain insight into the pathological connection which inevitably exists between the possession of property and education”.

é aquele do domínio, da posse, da capacidade sempre cada vez maior de aprender palavras para possuir objetos. As coisas têm nomes apenas para nos ajudar a compreendê-las melhor, “como se os espaços em branco no atlas que nós fazemos para nós mesmos a partir da realidade desaparecessem apenas para que o império colonial da mente pudesse crescer” (SEBALD, 2006, s.p.)¹⁶⁵. A metáfora aqui não pode ser mais clara, nossa mente, como um império colonial, invade a visão que temos da realidade, através da linguagem, ocupando todos os espaços possíveis¹⁶⁶: a relação entre domínio e exercício do poder político, dos impérios coloniais, e a forma como nossa mente, pela linguagem, domina a realidade à nossa volta parece quase uma reescrita da afirmação de Adorno e Horkheimer (2019), de que o esclarecimento se comporta como o ditador. Kaspar logo percebe que o segredo para dominar as coisas é o conhecimento dos seus nomes: “ele se tornar ansioso por informação para ganhar um pouco mais de poder” (SEBALD, 2006, s.p.)¹⁶⁷. Nossa sede de conhecimento torna-se uma sede de poder, de domínio sobre todas as coisas, assim como os impérios coloniais, e isso começa já pela linguagem, bem como não deixa de ter relação com o próprio domínio econômico, já que o conhecimento acaba se relacionando com a ganância e representa o desejo desprezível por acumulação, como a expressão favorita e fundamental do capitalismo (Musil, *apud* Sebald, 2006).

Essa crítica pode ser aplicada ao desenvolvimento de Kaspar, uma vez que ele entende o sentido de aprender: “[n]ão é que ele faz uma escolha consciente entre ingenuidade e esclarecimento, mas as estranhas palavras que ele usa para dominar coisas estranhas se forçam nele como comandos e ameaças latentes contras as quais ele não pode se defender” (SEBALD, 2006, s.p.)¹⁶⁸. Kaspar sofre a dominação da linguagem, que aparece aqui como um poder contra o qual ele é indefeso, que o domina conforme ela vai penetrando nele, e fazendo ele recortar o mundo ao seu redor para torná-lo seu. Mas esse domínio que Kaspar aprende sobre a realidade está marcado pela signo da regressão, pois a educação torturante que ele

165 “as if the blank spaces in the atlas we have made for ourselves out of reality disappear only so that the colonial empire of the mind may grow”.

166 Sebald (2006) cita outra obra de Handke, *The Ride Across Lake Constance*, em que o personagem lembra que quando era criança precisava dizer como se chamava a coisa que ele queria.

167 “he becomes eager for information so that he will gain a little more power”.

168 “It is not that he makes a conscious choice between naïveté and enlightenment, but the strange words that he uses in order to master strange things force themselves on him like commands and latent threats against which he cannot defend himself”.

sofre o faz, por um lado, progredir até se tornar sistematicamente socializado, mas, por outro, o leva repentinamente a se achar em crise. Sua identidade é enfraquecida pela passagem do tempo, e ele formula essa crise em frases cambiantes, em variações confusas, “constantemente misturando o gramaticalmente possível e o gramaticalmente impossível, sua realidade e sua irritação se tornando constantemente confusas” (SEBALD, 2006, s.p.)¹⁶⁹. Ou seja, conforme ele vai dominando as coisas ao seu redor, através da linguagem, através das normas e regras que lhe são inculcadas pela linguagem, ele também vai se sentindo cada vez mais confuso, vai perdendo o próprio sentido de quem ele é.

O problema é que aquelas vozes da sociedade, vozes externas, que sulcam a substância viva de Kaspar com a educação da civilidade racional, não são mais reconhecidas como estando fora dele; elas ecoam dentro dele como a parte de si que se torna estranha a ele quando é colocado nesse ambiente brilhante (Sebald, 2006). Assim, a educação impiedosa de Kaspar obedece às leis da linguagem:

[a] razão porque a peça podia ser descrita, diz Handke, como uma ‘tortura de fala’ não é apenas que as outras pessoas falam para Kaspar até ele perder o que pode se chamar de sua razão animal saudável. Mais precisamente, nesse processo de aprendizado, a fala em si aparece como um arsenal contendo um cruel conjunto de instrumentos¹⁷⁰ (SEBALD, 2006, s.p.).

Aqui fica ainda mais clara a imagem do que Sebald nos propõe pensar como esse aspecto angustiante daquela falha sísmica entre natureza e cultura, ao contrastar a razão animal sadia de Kaspar com o processo de aprendizado da linguagem como um arsenal cheio de instrumentos cruéis. Novamente aparece a expressão ‘razão animal saudável’, de Nietzsche, o que evidencia que essa tortura é parte do processo de tentativa de separar o ser humano de seus aspectos animais, de sua natureza natural, e é o que o leva a ser tão desajustado, a ser um trapaceiro quando comparado aos animais. Nosso pensamento racional, através da linguagem, busca uma doentia e violenta domesticação da nossa razão animal sadia por meio de uma tortura, impondo sobre nossa razão animal sadia, que se conecta com o mundo a partir de outros instrumentos, corporais, sentimentais, não racionais. Por isso nosso pensamento abstrato, nossa racionalidade, são

169 “constantly mixing up the grammatically possible and the grammatically impossible, his reality and his irritation constantly becoming confused”.

170 “The reason why the play could be described, says Handke, as “speech torture” is not just that other people talk to Kaspar until he loses what might be called his sound animal reason. More precisely, in this learning process, speech itself features as an arsenal containing a cruel set of instruments”.

doentios. Como Sebald especula sobre Rousseau, nossa atividade intelectual tem aspectos patológicos.

Quando Kaspar aprende a hesitar enquanto fala, as vozes mostram a ele que a hesitação pode fazer incisões dolorosas se postas nos lugares a quais elas não pertencem, separando partes da frase. Sebald (2006) cita uma fala das vozes que faz separações erradas e que provoca essa sensação de hesitação dolorosa, e comenta que o que os instigadores demonstram através da fala se torna um ato de incisão, “a vivisseção da realidade e, em última análise, do ser humano” (SEBALD, 2006, s.p.)¹⁷¹. A imagem da vivisseção novamente remonta à aula de anatomia de Tulp, e agora é a linguagem que faz as incisões dolorosas, que separa toda a realidade em partes classificáveis, que não aceita hesitação na hora de se colocar cada coisa no seu lugar. Porém, ela também faz isso com o próprio ser humano, e tudo nele é inspecionado, vivissecado e classificado: seus sentimentos, desejos, pensamentos, tudo deve estar sob o domínio da razão através da linguagem, todo seu aspecto animal, tudo que o prenda à natureza. Por isso, quanto mais avança nesse aprendizado, mais Kaspar se aproxima da crise, quanto mais essa tortura tenta apagar esse lado natural, mais ele volta a se chocar com ela; quanto mais controle exercido sobre ele através desse escrutínio, mais controle ele vai perdendo de si mesmo:

Na tentativa obsessiva de encontrar uma razão para a animação da vida, um mundo de imagens é dividido em seus componentes anatômicos. Essa é a natureza da fala operando com sucesso. Sua gramática pode ser percebida como um sistema mecânico que gradualmente entalha os termos cruciais na pele da vítima torturada, e a tortura surge da combinação desse aparato com o organismo. Kafka descreve os pré-requisitos para esse processo na sua história ‘Na Colônia Penal’, e Nietzsche, ao discutir as técnicas mnemônicas na *Genealogia da Moral*, achou que não havia nada mais sinistro na pré-história da humanidade do que a combinação de dor e lembrança para construir a memória. Mas o que é tomado da substância viva do indivíduo no longo processo de seu treinamento para se tornar um ser humano articulado e moral adere à máquina linguística até, no final, as partes começarem a se intercambiar na função (SEBALD, 2006, sp.)¹⁷².

171 “the vivisection of reality and ultimately of a human being”.

172 “In the obsessive attempt to find a reason for the animation of life, a world of images is divided into its anatomical components. This is the nature of speech operating successfully. Its grammar can be perceived as a mechanical system that gradually carves the crucial terms on the skin of the torture victim, and the torture arises from the combination of its apparatus with the organism. Kafka described the prerequisites for this process in his story “In the Penal Colony,” and Nietzsche, in discussing mnemonic techniques in the *Genealogy of Morals*, thought there was nothing more sinister in the prehistory of mankind than the combination of pain and recollection to construct a memory. But what is taken from the living substance of the individual in the long process of his training to become an articulate, moral human being adheres to the linguistic machine until in the end the parts become interchangeable in function”.

Essa citação deixa ainda mais claro como Sebald enxerga a relação entre natureza e cultura como uma falha sísmica que percorre nossos corpos e alma:

essa falha sísmica entre natureza e civilização – o que quer que isso possa ser – percorre exatamente por nossos corpos e almas. A dor vem dessa posição bizarra na qual nos encontramos, em que temos que catapultar tudo que nos liga ao ambiente natural. Quaisquer noções sentimentais que possamos ter sobre isso é nivelado, queimado (GREEN, 2016, s.p.)¹⁷³.

Esse processo já começa pela própria linguagem, que, como uma máquina, vai nivelando e queimando quaisquer noções sentimentais, tudo que se liga ao natural; um processo que se reflete, obviamente, no modo como nós fazemos isso no mundo externo. Novamente os termos usados por ele são claros: nossa linguagem, como instrumento de controle da realidade externa e da vida animal do ser humano, é como um instrumento de tortura; a máquina a qual o tecelão está atrelada, que também tem partes de uma máquina de tortura, tem aqui seu antepassado mais puro, a linguagem e a razão são as primeiras máquinas de tortura, e, talvez, é por causa desse processo que nós somos tão eficientes em imaginar e criar tantas máquinas, e tantos métodos de tortura.

A relação entre linguagem, prisão e tortura, por exemplo, aparece em *A*, quando o narrador vai visitar o forte de Breendok, na Bélgica. O passeio pelo lugar é marcado pela invasão da memória. A visão de um gancho de ferro pendurado em uma corda no teto o faz lembrar do açougue pelo qual ele sempre passava na volta da escola – o mesmo que ele lembra quando refletindo sobre a história de São Julien –, e ele reflete sobre como é impossível explicar o que ocorre “dentro de nós quando as portas por trás das quais nossos terrores de infância espreitam são escancaradas” (SEBALD, 2011, p. 25)¹⁷⁴. Em seguida, o cheiro nauseante de sabão no lugar o faz lembrar de uma marca de sabão favorita de seu pai, e que ele odiava. Essa sequência de lembranças provoca nele sensações físicas, sua imagem começa a escurecer e ele sente náusea, e, como Max Ferber, ele precisa encostar sua cabeça à parede. A náusea que ele sente o faz pensar nos interrogatórios que ocorriam ali, por volta da época em que ele nascera, o que o faz lembrar do livro de Jean Améry, que fala sobre a tortura que sofreu exatamente ali naquele forte. Embora esse ensaio do escritor belga seja assunto de

173 “this fault line between nature and civilization – whatever that may be – runs right through our bodies and souls. The pain comes from the bizarre position we find ourselves in is that we have to catapult everything that ties us to the natural environment. Any sentimental notions we might have had about it are flattened, burnt out”

174 “within us when the doors behind which our childhood terror lurk are flung open”.

um ensaio do próprio Sebald, e que ele reproduza nesse trecho uma parte da descrição de Améry dos seus braços deslocados, é o livro de Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*, que ganha destaque, especificamente a história do pintor italiano Gastone Novelli, que foi prisioneiro em Dachau, e também sofrera as mesmas torturas que Améry, segundo o narrador. Simon afirma que Gastone nunca falou sobre o que lhe aconteceu em Dachau, a não ser uma vez, quando disse que, depois de sua libertação, a visão de qualquer alemão, “ou na verdade qualquer ser dito civilizado, macho ou fêmea” (SEBALD, 2011, p. 26)¹⁷⁵, era-lhe tão intolerável que, mal havia se recuperado, ele pegou o primeiro avião e foi viver da prospecção de diamantes na América do Sul. Lá, ele viveu por um tempo com uma tribo indígena, adotando seus costumes, e compilando um dicionário de sua linguagem, “consistindo quase inteiramente de vogais, particularmente o som A em incontáveis variações e intonações” (SEBALD, 2002, p. 27)¹⁷⁶. Após voltar para a Itália, ele começou a pintar: “retratado repetidamente em incontáveis formas e composições [...] era a letra A [...], sempre a mesma e ainda assim nunca se repetindo, subindo e descendo em ondas como um prolongado grito” (p. 27)¹⁷⁷.

O final desse trecho, que marca também uma ruptura na narrativa, o fim dessa parte e o início de outra, é a imagem de um bloco de letras A, marcando a passagem da linguagem articulada para sua materialidade, para seu aspecto animal. Essa narrativa sobre Gastone Novelli articular os elementos que viemos vendo até agora. Nós não sabemos se a língua daquele povo com quem ele viveu realmente consistia em tantas variações da vogal A, ou se era a percepção de Novelli, marcada pelo passado recente de tortura que ouvia nela essa vogal que marca o nosso grito animal de dor. O fato é que foi esse o som que ele trouxe consigo e que se tornou seu objeto de pintura. A materialidade do grito animal, um grito sempre crescente; não mais a linguagem articulada, que se sobrepõe à substância viva. A tortura física sofrida por Novelli parece ter feito despertar nele essa percepção da nossa linguagem animal, que nunca deixou de estar junto com a linguagem articulada.

175 “or indeed any so-called civilized being, male or female”.

176 “consisting almost entirely of vowels, particularly the sound A in countless variations of intonation and emphasis”.

177 “depicted again and again in different forms and compositions [...] was the letter A [...], always the same and yet never repeating themselves, rising and falling in waves like a long-drawn-out scream”.

Para Lévi-Strauss (2009), o ser humano é o único animal doméstico que se domesticou, e, por isso, ele não consegue voltar a um estado total de natureza, como um animal doméstico que voltasse a viver na natureza e recuperasse seus instintos. Nossa razão animal sadia, que nem mesmo podemos saber como era, não é mais possível de ser recuperada de sua nova síntese com a máquina da linguagem. Nossa domesticação, pelas normas da linguagem e sociedade – e, para Lévi-Strauss (2009), tudo que está relacionado à norma faz parte da cultura – é irreversível. Roy Wagner (2020) mostra como o nosso conceito de cultura é ambíguo, tendo mais do que um significado, que surgiram de metáforizações a partir de uma derivação “tortuosa do particípio passado do verbo *colere*, ‘cultivar’” (WAGNER, 2020, p. 49), e que acabou indo do sentido de “um processo de procriação e refinamento progressivo da domesticação de um determinado cultivo, ou mesmo o resultado ou incremento de tal processo” (p. 50) para o sentido moderno de cultura como refinamento, controle, ou uma “domesticação” (p. 50) do homem por ele mesmo. Esse processo de domesticação, como vimos, é uma tortura como forma de controlar a vida, os aspectos mutáveis e fluídos de nossa constituição animal. Mas se nós não podemos mais recuperar esse estado de natureza, ele igualmente não foi eliminado de nós, mas está sempre funcionando junto com o que chamamos de racionalidade, pois a substância viva grudou-se à máquina da linguagem e elas passam a se intercalar em suas funções.

Sebald, leitor de Lévi-Strauss, sabe que é impossível encontrar exatamente onde se separa a natureza da cultura no ser humano. Ao mesmo tempo em que somos seres biológicos, também somos indivíduos sociais: “[a] cultura não pode ser considerada nem simplesmente justaposta nem simplesmente superposta à vida. Em certo sentido substitui-se à vida, e em outro sentido utiliza-a e a transforma para realizar uma síntese de nova ordem” (LÉVI-STRAUSS, 2009, p. 17). Esse processo aparece aqui justamente pelo modo como a linguagem, instrumento da cultura, crava seus instrumentos na nossa substância viva, rasga-a e a disseca, para que nada dela fique de fora de suas categorias, ao mesmo tempo em que essa substância viva vai se inserindo nessa máquina linguística, de modo a intercambiar com ela suas funções. É interessante voltar à história de Novelli, pois ali aparece como é justamente no grito de dor que aparece essa questão. Para o filósofo Wittgenstein, que está presente em *A* como uma sombra por trás do próprio personagem (voltaremos a isso no capítulo 4), quando usamos a linguagem, esta está relacionada com o corpo, com os gestos e expressões. A

linguagem também aparece como uma substituta de comportamentos naturais. Quando ele fala sobre o modo como aprendemos as palavras que nomeiam sensações, usa o exemplo da palavra ‘dor’, e diz que “palavras são ligadas à expressão originária e natural da sensação, e colocadas no lugar dela” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 98-99). Uma criança, quando se machuca, primeiro chora, mas os adultos a ensinam exclamações, e, depois, frases, “[e]nsinam à criança um novo comportamento perante a dor” (p. 99), mas isso não significa que a palavra ‘dor’ significa o gritar, mas, ao contrário, “a expressão verbal da dor substitui o gritar e não o descreve” (p. 99). É exatamente o processo descrito na peça de Kaspar, a substituição das nossas formas de expressão natural pela expressão da linguagem articulada. E, conforme isso avança, essa substituição também pretende amortecer nossos corpos, de modo a que eles funcionem apenas como um receptáculo para nossa mente.

Essa ideia está presente na concepção de linguagem que Wittgenstein critica quando formula sua ideia de “jogos de linguagem”. A ideia mentalista da linguagem, em que os significados estariam guardados em nossa mente, como objetos, como pedras em um saco, e que, assim, a relação entre as palavras e as coisas se dariam sempre pelo apanhar desse significados em nossa reserva mental, cada vez que quiséssemos falar de algo. Wittgenstein mostra que a linguagem, como fato social, comunicativo, está imersa na nossa forma de vida: “representar uma linguagem significa representar uma forma de vida” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 32). Essa forma de vida são as nossas práticas culturais, sociais, nossos costumes. Para Charles Taylor (2000), Wittgenstein rompe com a tradição moderna racionalista, que moldou, através da cultura científica e epistemológica, o sentido contemporâneo do ‘eu’ através de práticas que descorporificam o sujeito através da disciplina do pensamento, em que este se torna apenas uma mente, sem nenhum engajamento no mundo. Descartes e Locke seriam os dois principais nomes dessa corrente, que “reificou” o ‘eu’, transformando o agente humano em um “sujeito das representações”, para quem o contato com o mundo exterior só existe através das “representações” que existem “dentro de nós” (TAYLOR, 2000, p. 185): esse sujeito, então, é reduzido a uma mente que processa tudo, independente do seu corpo ou dos corpos dos outros. Vemos aqui exatamente o que discutimos no primeiro capítulo e que está sendo tratado agora: a tentativa insana de nossa civilização de separar o nosso pensamento de nosso corpo, de transformar o ser humano em uma máquina pensante.

Assim, a noção wittgensteiniana de seguir regras, de que nós seguimos as regras da linguagem sem precisar que as tenhamos sempre conscientes em nossa mente, pois elas foram internalizadas através dessa correlação entre linguagem e comportamento, porque nossa linguagem está imersa em nossa forma de vida. Essa noção, no entanto, é ainda de uma forma de vida eminentemente socializada, em que a linguagem está imersa em uma forma de vida já permeada pelas normas e regras da cultura e sociedade, de modo que o sujeito corporificado de Wittgenstein já é o sujeito em que a máquina linguística e a substância viva se intercalam. A internalização das regras, como vimos no caso de Kaspar, é um processo de tortura, uma violência, e as formas como a relação entre a maquinaria linguística e a substância viva aparecem na sua obra é pela dor e sofrimento, e, mais ainda, por uma dissociação tão grande entre os dois lados, que a linguagem parece algo estranho a nós. Austerlitz experimenta uma dessas crises quando não consegue mais escrever um pensamento seu sequer, pois por mais claro que esses pensamentos fossem, as frases pareciam vazias, erradas, as palavras absurdas:

Tudo o que pude pensar foi que tal frase só parece significar algo, mas na verdade é, na melhor das hipóteses, um expediente improvisado, uma espécie de crescimento insalubre emitido por nossa ignorância, algo que usamos, da mesma forma que muitas plantas e animais marinhos usam seus tentáculos, para tatear cegamente através da escuridão que nos envolve. A própria coisa que geralmente pode transmitir uma sensação de inteligência proposital – a exposição de uma ideia por meio de um certo equipamento estilístico – agora me pareceu nada mais que um empreendimento inteiramente arbitrário ou enganoso. Eu não via mais nenhuma conexão, as frases se resolviam em uma série de palavras separadas, as palavras em conjuntos aleatórios de letras, as letras em sinais desarticulados, e esses sinais em um rastro azul-cinza brilhando prata aqui e ali, excretada e deixada para trás por alguma criatura rastejante, e a visão dele me enchia cada vez mais de sentimentos de horror e vergonha (SEBALD, 2011, p. 124)¹⁷⁸.

A forma como a linguagem aparece aqui mostram como no momento de crise que ele está passando, após descobrir os fatos do seu passado e a terrível história de seus pais, a dissociação entre seu pensamento e essa linguagem racional – seu problema é com as conexões, com as relações lógicas da linguagem. Ele está tentando organizar suas anotações e

178 “All I could think was that such a sentence only appears to mean something, but in truth is at best a makeshift expedient, a kind of unhealthy growth issuing from our ignorance, something which we use, in the same way as many sea plants and animals use their tentacles, to grope blindly through the darkness enveloping us. The very thing which may usually convey a sense of purposeful intelligence—the exposition of an idea by means of a certain stylistic facility—now seemed to me nothing but an entirely arbitrary or deluded enterprise. I could see no connections anymore, the sentences resolved themselves into a series of separate words, the words into random sets of letters, the letters into disjointed signs, and those signs into a blue-gray trail gleaming silver here and there, excreted and left behind it by some crawling creature, and the sight of it increasingly filled me with feelings of horror and shame”.

rascunhos em uma ordem, em um sistema, mas é impossível para ele fazer as conexões. Seu pensamento parece ir em outra direção que a linguagem não acompanha. Veremos no capítulo 5 como isso se relaciona à própria obra de Sebald, mas no momento gostaria de destacar aqui como isso também mostra um dos aspectos da esquizofrenia e sua manifestação na linguagem. Leo Navratil (1966) afirma que a vontade de falar é um fenômeno extralinguístico, que faz parte da vontade geral de se mexer. Temos vontade de falar, mas para isso precisamos da linguagem que é nosso instrumento de comunicação. Os esquizofrênicos não perdem essa vontade de falar, de se comunicar, mas quanto mais ele se isola, mais o valor informativo e comunicativo da linguagem se perde. Assim, muitos pacientes esquizofrênicos conversam consigo mesmo o dia todo, sem afeto e sem atenção, tendendo a sofrer um stress rítmico. Outros também emitem sons inarticulados, produzem zumbidos e assobios, ou pigarros de garganta. Ele nota, no entanto, que esses comportamentos podem estar dissociados da experiência do ego; um paciente lhe disse certa vez que não estava gritando nada, mas que seu “nervo vocal” (Stimmnerv) estava gritando nele (NAVRATIL, 1966, p. 66). Se por um lado essa ação automatizada ainda se assemelha a um ato de vontade, por outro ela parece ter vontade própria, e está ali apenas para ser observada; o esquizofrênico ainda percebe esse ato como feito, na sua execução, mas por outra pessoa que não ele próprio (Navratil, 1966). Por isso, ele afirma que a esquizofrenia mostra como o impulso para emitir sons tem certa independência, é relativamente independente, das tarefas comunicativas da linguagem. Ele explica, assim como Wittgenstein, que mesmo que a atividade do pensamento pressuponha a linguagem, não se pode supor que quem fala está sempre pensando no processo, e uma prova disso seriam as frases e expressões gastas que dominam grande parte do fluxo do discurso, e que este se esvazia do pensamento em longos trechos.

O que os esquizofrênicos parecem experimentar é uma dissociação entre a nossa máquina da linguagem e a substância viva, e o fato de que eles mantêm a vontade de falar, e que ela possa ir se dissociando da linguagem articulada em diferentes níveis (veremos nos capítulos finais como esses diferentes níveis são importantes para a relação entre literatura e esquizofrenia), até chegar ao simples impulso de emitir sons, mostra como a nossa razão animal ainda permanece viva em nós. A forma como Novelli acabou lidando com o trauma da tortura, afastando-se do mundo civilizado, vivendo com uma tribo em meio à floresta, e aprendendo com eles os diferentes tons da vogal A, que depois ele tentaria representar através

das diferentes formas de se pintar essa vogal, também mostra algo sobre a relação dos esquizofrênicos com a linguagem. Ele viu naquelas vogais a linguagem mais próxima da expressão natural de dor, e se prendeu a ela, trazendo para a materialidade da imagem uma expressão da nossa animalidade, da nossa substância viva que foi torturada pela linguagem, assim como ele fora torturado pelos nazistas. Se os casos mais extremos de simples emissão de sons aponta para uma extrema dissociação com a linguagem, os casos intermediários, em que o esquizofrênico ainda busca o impulso para falar através desta, permitem ver formas de linguagem que vão contra as formas socialmente aceitas, e historicamente consideradas corretas. Por isso, para Sebald, a poesia de Herbeck apresenta formas de linguagem que vão contra os sistemas de poder da sociedade que já estão encarnados na nossa própria linguagem racional. Mas isso é assunto para o final desse trabalho.

2.2. HÍBRIDOS E MÁQUINAS – O FOGO E A HISTÓRIA NATURAL DA DESTRUICÃO

No capítulo anterior, nós vimos que para Bruno Latour (2019) a sacralização da divisão entre natureza e cultura, que nos levou a criar dois regimes de fatos, os humanos e não-humanos, é uma falácia, já que essa mesma divisão depende de uma constante passagem de um lado a outro. Na descrição da educação de Kaspar, Sebald apresenta a interessante imagem do ser humano já como um híbrido, uma mistura entre a máquina da linguagem e a substância viva da natureza. Essa hibridização se torna ainda mais evidente na imagem do tecelão de Norwich, atrelado à máquina, ele mesmo uma parte de sua engrenagem, ou seja, ele mesmo transformado em máquina: “[e]ra uma simbiose peculiar que, talvez por causa de seu caráter relativamente primitivo, torna mais aparente que qualquer forma tardia de trabalho em fábrica que nós somos capazes de nos manter nessa terra apenas ao sermos atrelados às máquinas que nós inventamos” (SEBALD, 2002, p. 282-283)¹⁷⁹. Essa nossa relação com as máquinas, na verdade, já começa com a nossa linguagem, e, não à toa, Sebald compara a melancolia do trabalho do tecelão com a dos escritores, pois ambos são forçados a “sentar curvados, dia após dia, esforçando-se para manterem-se atentos aos complexos padrões que

179 “It was a peculiar symbiosis which, perhaps because of its relatively primitive character, makes more apparent than any later form of factory work that we are able to maintain ourselves on this earth only by being harnessed to the machines we have invented”.

eles criaram” (SEBALD, 2002, p. 283)¹⁸⁰. Em *E*, quando Max Ferber está com a cabeça escorada na parede, curvado por causa da dor, ele também recorda que “a posição curvada na qual eu fui forçado a ficar me lembrou, mesmo em minha dor, de uma fotografia que meu pai tirou de mim na segunda série da escola, curvado sobre minha escrita” (SEBALD, 2002, p. 172)¹⁸¹.

O que está por trás dessas conexões da imagem de pessoas curvadas sobre seus trabalho, atreladas ou não às máquinas é essa relação inextricável entre corpo e mente, que nós quisemos de todo modo apagar. Mas, mais ainda, elas também mostram que essa separação é impossível. O tecelão, embora precise estar concentrado nos fios que ele puxa, nos padrões que ele constrói, usa seu corpo para manusear a máquina. Seu atrelamento a ela vai além da disciplina mental, ela é um controle do próprio trabalho do corpo. Os escritores, ou os alunos na escola, se curvam sobre a escrita como se precisassem fazer o corpo seguir o que a mente manda, se pudéssemos escrever sem o corpo, não precisaríamos dessas poses tortas. Em *RS*, o narrador conta da sua visita ao professor Stanley Kerry, que, já aposentado, dedicava-se a aprender japonês, e passava horas praticando suas habilidades de escrita em profunda concentração. Ele lembra que Kerry lhe que “uma das principais dificuldade da escrita consistia em pensar, com a ponta da caneta, apenas na palavra a ser escrita, enquanto se bane da cabeça a realidade do que se intenta escrever” (SEBALD, 2002, p. 186)¹⁸². Essa observação de Kerry, o narrador diz se aplicar tanto a poetas quanto a estudantes da escola primária. Vamos aqui uma forma diferente de encarar a escrita, uma forma de se pensar com a ponta da caneta, apenas na palavra que se vai escrever, e esvaziar a mente de tudo mais, das conexões, das estruturas, dos sistemas de pensamento. É uma atenção não ao aspecto mental da escrita, mas material, físico. Porém, a caneta já é uma tecnologia, já é uma máquina a que nos atrelamos, pois a escrita só se torna possível pela tecnologia, ela não existe sem que tenhamos os artefatos feitos pelos humanos. A linguagem, como uma máquina, nos foi encravada na mente, modelando a substância viva. A fala articulada é uma máquina que foi

180 “to sit bent over, day after day, straining to keep their eye on the complex patterns they created”.

181 “the crooked position I was forced to stand in reminded me, even in my pain, of a photograph my father had taken of me in the second form at school, bent over my writing”.

182 “one of the chief difficulties of writing consisted in thinking, with the tip of the pen, solely on the word to be written, whilst banishing from one’s mind the reality of what one intends to describe”.

atrelada a nosso aparelho digestivo: a boca tem sua função primordial a trituração de alimentos, e a isso foi adicionada a máquina da linguagem.

2.2.1. Os híbridos

De volta ao ensaio sobre *Kaspar*, Sebald cita o escritor sueco Lars Gustafsson, que se perguntou se o valor simbólico da máquina não reside no fato de que ela nos lembra a possibilidade de nossas vidas serem simuladas, em um sentido que lembra as próprias máquinas. Sebald parece não só concordar com isso como ir além, para ele, o ser humano é como as aves do lago Estínfalo, uma

criatura de molas e parafusos de metal, estampando padrões aceitos tirados do metal da comunicação, e a fala é um aparato que corre fora de controle e começando a levar uma vida própria. Sentenças modelo como aquelas sugeridas a Kaspar são reflexos do tratamento cruel ao qual seu aparato sensorio é submetido pela sua modelação linguística (SEBALD, 2006, s.p.)¹⁸³.

A fala correndo fora de controle lembra aquilo que Navratil (1966) afirma, que mostra a diferença entre a nossa vontade de falar e a questão linguística. Ela corre solta porque ela é como um aparato que nos foi inserido, mas que nós não temos sempre sob controle. Isso nos lembra a imagem do personagem Paul Bereyter, em *E*, no início da narrativa. Ela começa já pela parte final da vida dele. Paul, por ser um quarto judeu, foi obrigado a deixar o posto de professor, sua tão sonhada profissão; foi trabalhar de tutor na França, mas não aguentou e voltou para a Alemanha; em meio às decepções com tudo que acontecia, ele descobre que, na sua cidade natal, as crianças haviam participado do saque às lojas dos judeus, o que foi um golpe forte; por ser três quartos judeu, ele é mandado para o fronte, onde, segundo a sua amiga, que conta essa história para o narrador, ele “sem dúvida viu mais do que qualquer coração ou olho pode suportar (SEBALD, 2002, p. 56); em uma foto que Paul manda para ela, relato o sentimento de se sentir sempre longe de algum lugar que ele nem sabe qual é. Depois de tudo isso, ele volta a dar aula na escola e é aí que retornamos para o início da narrativa,

183“creature of metal screws and springs, stamping accepted patterns out of the metal of communication, and speech is an apparatus run out of control and beginning to lead a sinister life of its own. Model sentences such as those suggested to Kaspar are reflexes of the cruel treatment to which his sensory apparatus is submitted by its linguistic shaping”.

quando o narrador lembra de Paul como professor. Este gostava de ficar perto da janela na frente da sala, com o olhar entre a turma e a paisagem lá fora, e dali ele falava para os alunos:

Em frases bem estruturadas, ele falava sem nenhum toque de dialeto, mas com um leve impedimento de fala ou timbre, como se o som não viesse da laringe, mas de algum lugar perto do coração. Isto às vezes dava a sensação de que tudo estava sendo controlado por um relógio dentro dele, e Paul em sua totalidade era um humano mecânico feito de estanho e outras peças metálicas, e poderia ser colocado fora de operação para sempre pelo menor impedimento funcional (SEBALD, 2002, p. 34-35)¹⁸⁴.

Paul como um automato feito de peças de metal e engrenagem é uma imagem do ser humano como um híbrido, mas ainda, parece que ele já nem é mais tão humano. O que dá ao narrador essa sensação é sua voz, que embora bem construída, sem sotaque, ou seja, em termos formais, perfeita, tinha uma falha de tom, de voz, ou seja, um defeito físico. Sua fala, então, em termos linguístico, corria solta, funcionava sem precisar estar acoplada ao eu pensante, ao eu interior, pois era como se esse já nem existisse. Paul estava vazio por dentro, sem sentimentos, parece, sem vida emocional. Mesmo assim, sua máquina de linguagem continuava funcionando.

Depois de todo o sofrimento pelo qual ele tinha passado, depois de ter sido excluído pela sociedade da cidadezinha onde era professor – mesmo que não tenha sido perseguido violentamente, o simples fato de ninguém ter ido contra aquilo já era uma forma de violência –, ele volta para ela, onde ninguém comenta nada sobre o passado, onde ele se torna um tabu, um silêncio. A vida seguia como se nada tivesse acontecido, mas para Paul muita coisa tinha acontecido. Ele é mais uma das figuras de Sebald que são como o caçador Graccus, de Kafka, perambulam pela terra, mas já estão, em algum sentido, mortos. Seus livros estão povoados por essas pessoas, os migrantes no seu próprio mundo, elas simbolizam justamente a nossa situação como espécie, perdidos em um mundo que construímos para nós de modo errado. E o fato de sermos como máquinas, desde o início, e de estarmos cada vez mais obcecados por elas, é o que leva Sebald a falar delas como o nosso próximo estágio evolutivo. As máquinas que nós criamos herdaram o fogo que nos consome, e elas são igualmente usadas pela natureza para continuar o processo de destruição.

¹⁸⁴ “In well-structured sentences, he spoke without any touch of dialect but with a slight impediment of speech or timbre, as if the sound were coming not from the larynx but from somewhere near the heart. This sometimes gave one the feeling that it was all being powered by clockwork inside him and Paul in his entirety was a mechanical human made of tin and other metal parts, and might be put out of operation for ever by the smallest functional hitch”.

Sebald afirma em uma entrevista que se olharmos por uma câmera de segurança de alguma moradia hoje em dia, poderemos muito bem pensar que as pessoas só estão ali a serviço das máquinas: “Em termos de evolução, elas são da ordem superior, não há dúvidas sobre isso. Se elas são ou não inteligentes não se sabe, mas elas são da ordem superior. Elas vêm depois de nós” (CUOMO, 2007, s.p.)¹⁸⁵. O ser humano híbrido é apenas o primeiro passo nesse processo, ou seria talvez mesmo o fato de já nos constituirmos como híbridos que nos faz querer tanto evoluir para um estado de máquina, em que não precisaríamos mais nos preocupar com o nosso corpo. Günther Anders (2016) escreveu um seminal ensaio intitulado “Sobre a vergonha prometeica”¹⁸⁶, em que fala da vergonha que os seres humanos passam a sentir das máquinas. Enquanto seus corpos, falhos, podem se desgastar, envelhecer, adoecer, morrer, as máquinas funcionam perfeitamente bem, não se desgastam. A alta qualidade das coisas fabricadas humilha o ser humano, que sente vergonha de sua própria constituição, e quer ser como as máquinas (Anders, 2016). Em *V*, novamente na sua viagem a Veneza, ele comenta que acordar nessa cidade é diferente de acordar em qualquer outra cidade, pois a manhã começa lenta, silenciosa, ouve-se apenas um grito perdido ou um bater de asas dos pombos. Ele então lembra de quantas vezes ele já ficou deitado em quartos de hotéis em cidades grandes, ouvindo o barulho do tráfego, sentido o pânico crescente:

Isso, então, eu pensava em tais ocasiões, é o novo oceano. Incessantemente, em grandes surtos, as ondas rolam sobre o comprimento e largura de nossas cidades, subindo cada vez mais alto, quebrando em uma espécie de frenesi quando o rugido atinge seu pico e depois descarregando através das pedras e do asfalto, mesmo quando a próxima arremetida está sendo liberada de onde foi segurado pelos semáforos. Já faz algum tempo que estou convencido de que é deste alvoroço que está nascendo a vida que virá depois de nós e que vai pressagiar nossa destruição gradual, assim como temos destruído gradualmente o que estava lá muito antes de nós (SEBALD, 2002, p. 57)¹⁸⁷.

O elemento de continuidade aqui é a destruição, mas se nós estamos destruindo o que estava aqui antes de nós, as máquinas, como próximo passo evolutivo, vão nos destruir, ou

185 “In terms of evolution, they are of the higher order, there’s no doubt about it. Whether they are intelligent or not is neither here nor there, but they are of the higher order. They come after us”.

186 “On Promethean Shame”.

187 “That, then, I thought on such occasions, is the new ocean. Ceaselessly, in great surges, the waves roll in over the length and breadth of our cities, rising higher and higher, breaking in a kind of frenzy when the roar reaches its peak and then discharging across the stones and the asphalt even as the next onrush is being released from where it was held by the traffic lights. For some time now I have been convinced that it is out of this din that the life is being born which will come after us and will spell our gradual destruction, just as we have been gradually destroying what was there long before us”.

vão nos tratar como tratamos os animais no zoológico, ou os nossos bichos de estimação. Isso está representado, segundo ele, na imagem do cachorro ouvindo o gramofone: “E eu acho a ideia de que, talvez um dia, um número muito severamente dizimado de nós possa ser mantido como os cachorros são mantidos agora em Nova York não muito interessante” (CUOMO, 2007, s.p.)¹⁸⁸ - o que também remete a sua leitura de Kafka.

Uwe Schütte (2011) mostra como em um de seus ensaios sobre Kafka¹⁸⁹ Sebald leu as histórias desse autor que tratam da questão evolutiva como uma um modo de entender melhor os fatores desestabilizantes na história humana. Esses fatores são, justamente, a transformação progressiva do homem em máquina. Ele afirma que é impressionante quão pouca atenção foi dada a esse aspecto da obra de Kafka, especialmente nos dias de hoje, quando a humanidade está à beira de uma mutação ainda maior, pois o que preocupava Kafka era justamente a dimensão epistemológica de se antecipar uma espécie humana radicalmente diferente (Sebald *apud* Schütte, 2011). Assim, a história do macaco Rotpeter sendo forçado a ser assimilado na raça humana mostraria o passo evolutivo que espera a espécie humana. Sebald afirma que, lendo essa história entre suas linhas, ela nos fala de como o homem será sucedido pelas máquinas, algo que se torna cada vez mais realidade no presente, quando as máquinas já estão no processo de nos aliviar do peso do conhecimento (Sebald *apud* Schütte, 2011). Tão logo nós consigamos eliminar escrúpulos morais, através da comunicação com a máquina e a assimilação da inteligência controlada eletronicamente, e, assim, aperfeiçoar a razão instrumental, nossa existência como humanos não significará mais nada, assim como a nossa vida anterior, como um animal, perdeu o significado para o macaco de Kafka (Sebald *apud* Schütte, 2011). As máquinas serão o passo final na nossa história de progresso de domínio da natureza, fora e dentro de nós.

Sebald (*apud* Schütte, 2011) via na obra de Kafka o reconhecimento de que os estados de transição entre animal, homem e máquina, eram fluídos, e que nós, agora, estaríamos avançando significativamente no processo de assimilação, que ele ilustra no caso da televisão, e, novamente com a figura do cão. Antes, o cão era a imagem do companheiro fiel, mas agora,

188“And I find the idea that perhaps one day a very severely decimated number of us might be kept like the dogs are now kept in New York not very appealing”

189‘Tiere, Menschen, Maschinen: Zu Kafkas Evolutionsgeschichten’, *Literatur und Kritik*, 21 (1986), 194–201. Infelizmente esse ensaio só foi publicado nessa revista que não tem acesso virtual, e eu não consegui encontrá-lo em outros lugares. Não tendo acesso ao ensaio inteiro, terei que me reportar à leitura de Schütte aqui, e citar os trechos que ele cita.

é a televisão que se tornou nossa constante companheira. Se por um tempo nós pretendíamos que o cão era servo da voz do dono – embora o cão não seja assim tão estúpido, como nós sabemos, Sebald comenta –, agora nós é que ficamos mudos em frente a televisão, para quem emprestamos nossas vozes; e nessa posição obediente nós já ensaiamos como será quando as poderosas máquinas da palavra não nos permitirão mais que tenhamos o que dizer. Novamente em suas andanças por Veneza, o narrador volta para o hotel tarde da noite, e o salão de entrada está deserto, nem o porteiro está à vista, mas a televisão ligada exibe o cartão de teste¹⁹⁰: “As máquinas sozinhas descobriram que dormir não é mais permitido, eu pensei enquanto subia para meu quarto, onde o cansaço logo tomou conta de mim também” (SEBALD, 2002, p. 62-63)¹⁹¹.

Tal reflexão, feita mais de trinta anos atrás se torna ainda mais sombria nos tempos atuais: as televisões nem mesmo exibem mais cartão de texto, elas continuam sua programação sem parar; e nós estamos cada vez mais reduzidos a modos de linguagem da máquina chamada internet. Especialmente se pensarmos de novo na figura do tecelão e do escritor, curvados sob seus trabalhos, preocupado em não perder o fio correto, e compararmos com nossa submissão aos celulares, nossa posição curvada sobre eles, preocupados para não perder as últimas atualizações, ou para manter as nossas em dia. Ironicamente (ou não?), no tuíte, chama-se de fio a sequência de mensagens que vamos fazendo para ultrapassar os limites de 280 caracteres. Mais ironicamente ainda, chamamos de linha do tempo a ordem das publicações das fotos e textos nas redes sociais, que nos mantém presos a uma temporalidade esquizofrênica, pautada pela produção incessante (de imagens, de textos, de ideias) e pela necessidade de reconhecimento. Diante disso, não há como não pensar que a hibridização entre humanos e máquinas atingiu um patamar ainda mais insano, em que nossa própria vida o que produzimos na e pela máquina.

A nossa relação com as redes sociais também influencia em muito os modos como nossa linguagem passa a ser moldada, e Sebald também já se preocupava com isso, com o como estamos perdendo a capacidade de se expressar por nossa própria linguagem, pois estamos “sendo reduzidos a formas curiosamente gesticulativas de linguagem fala, que

190Cartão de teste ou padrão de teste é aquela tela com linhas coloridas que aparecia nas televisões quando elas ainda estavam ligadas, mas não exibiam mais nenhum programa.

191“Machines alone have realised that sleep is no longer permitted, I thought as I ascended to my room, where tiredness soon overcame me too”

arreda o que vemos nas telas diante de nós (GREEN, 2011, s.p.)¹⁹². A tela que ele se refere aqui é a da televisão, mas hoje se tornou as telas dos celulares. Essa preocupação com as formas de linguagem estão ligadas à questão do nosso autoconhecimento, da compreensão que temos sobre nosso mundo e sobre nós mesmos. No ensaio *Between History and Natural History: on the literary description of total destruction*¹⁹³, ele fala do livro de Alexander Kluge, no qual as histórias narradas mostram como, mesmo no meio da catástrofe, as pessoas ainda não conseguiam acessar o real nível daquele perigo para desviar de suas práticas sociais comuns, continuando a fazer coisas do dia a dia em meio à destruição. Lembrando do ensinamento de Brecht de que os seres humanos aprendem das catástrofes tanto quanto um rato de laboratório aprende de biologia – o que mostra que a nossa autonomia diante das catástrofes que causamos não é maior, na história das espécies, do que do animal na jaula do cientista –, Sebald (2006) afirma que essa circunstância nos permite ver porque as máquinas falantes e pensantes descritas por Stanislaw Lem se perguntam se o ser humano pode realmente pensar, ou se ele apenas simula essa atividade e desenha sua autoimagem a partir dela. O livro de Lem a qual ele se refere é *Imaginary Magnitude*¹⁹⁴ (1973), um livro de introduções de livros e coletâneas de livros escritos no futuro, no século XXI. Entre eles uma coletânea de livros escritos por computadores, que evoluíram a ponto de escreverem o romance que Dostoiévski não escreveu, e que todos os especialistas acharam ser do próprio escritor. O último capítulo não é uma introdução, mas um desses livros, escrito em 2027, que conta a história do supercomputador Golem XIV, que se tornou tão mais inteligente que a humanidade que preferiu parar seu processo de evolução para poder continuar se comunicando conosco. Nesse período, ele dá duas palestras sobre o ser humano, mostrando por gráficos como ele já é mais inteligente que nós, e qual seria o futuro intelectual e biológico da humanidade (Lem, 1981)¹⁹⁵.

192 “being reduced to curiously gesticulating forms of spoken language, which mimic what we see on the screens before us”.

193 “Entre a História e a História Natural: sobre a descrição literária da destruição total”. Esse ensaio contém o germen das palestras dadas em Zurique, e foi escrito quinze anos antes. Nele, no entanto, Sebald foca mais na discussão literária, deixando de lado toda a parte que, nas palestras, tratam mais de uma análise dos mecanismos de repressão na memória coletiva do povo alemão.

194 *Magnitude Imaginária*. Sem tradução para o português.

195 Sebald usa também uma frase do livro de Lem como epígrafe desse ensaio: “O truque da eliminação é o reflexo defensivo de cada especialista” [“The trick of elimination is every expert’s defensive reflex”] (SEBALD, 2006, s.p.). No contexto do ensaio, ela faz referência aos processos de eliminação da realidade por parte da

É interessante comparar essa história de Lem com uma fala de Sebald, na entrevista a Cuomo (2007), em que ele conta da dificuldade que o tradutor de *A* estava tendo para colocar os trechos em língua tcheca no computador. O programa de edição de texto colocava um espaço entre as linhas automaticamente, sem nenhuma explicação, rima ou razão. Ele comenta que há uma mesma falha de comunicação entre nós e as máquinas que aquela que existe entre nós e os animais no zoológico. Em *A*, quando o personagem está passeando com Marie em um zoológico, eles param diante de uma família de gamos reunidos perto da cerca. Ele pensa naquela visão como uma imagem viva de respeito mutuo e também de contante vigilância e alarme. Marie pede para ele tirar uma foto e faz um comentário que ele nunca mais esqueceu: “animais cativos e nós mesmo, seu equivalente humano, vemos um ao outro através de uma brecha de incompreensão” (SEBALD, 2011, p. 264)¹⁹⁶. Essa brecha de incompreensão pode ser relacionada ao fato de nós sermos trapaceiros em relações aos animais, ao fato de que eles nos olham pensando em porque nós os colocamos naquele lugar, como o guaxinim no nocturama da Antuérpia. Da nossa parte, nós olhamos para eles como se não tivessem a vida mental que nós temos, e, por isso, tomamos a liberdade de cometer atrocidades com eles em nome da ciência. A máquina de Lem, no entanto, olha para nós como nós olhamos para os animais, e se pergunta se nós realmente pensamos, pois nossas atitudes não fazem sentido para ela. A única coisa que liga Golem XIV a nós, segundo o livro, é sua ávida curiosidade, “a cool, avid, intense, purely intellectual curiosity which nothing can restrain or destroy. It constitutes our single meeting point” (LEM, 1981, s.p.)¹⁹⁷. Ou seja, como nós, que não conseguimos parar de pensar e buscar respostas para tudo, essa compulsão a pensar que nada

literatura como um tipo de reflexo de defesa, o que Sebald identifica nas obras dos autores que tentaram representar a realidade da destruição. No livro de Lem, essa frase está no segundo capítulo, uma introdução de um livro escrito por um cientista que ensinou um método para que as bactérias possam se comunicar com os humanos. Ela começa com uma reflexão sobre a avalanche de “produtos intelectuais mecanicamente despejados no mercado” [“intellectual products mechanically dumped on the market” (LEM, 1981, s.p.)], afirma que os especialistas competentes responsáveis por dizer quais livros valem à pena serem lidos eliminam da sua atenção qualquer coisa que esteja fora da sua especialidade, e que “esse processo de eliminação” [“this process of elimination”] é um reflexo defensivo de todo especialista, que, do contrário, seria afogado por uma inundação de papel. A alteração de Sebald, no entanto, não deixa de manter uma certa conexão entre os dois contextos, pois os escritores que não conseguiram lidar com aquela realidade de destruição imensa tiveram que se afastar dela para tentar lidar com ela, assim como os especialistas precisa escolher o que ler para poder lidar com a realidade da avalanche de escritos.

196 “captive animals and we ourselves, their human counterparts, view each other *à travers une brèche d’incompréhension*”.

197 “uma curiosidade fria, ávida, intensa e puramente intelectual que nada pode conter ou destruir. Isso constitui nosso único ponto de encontro”.

pode destruir, mas que destrói o mundo a nossa volta. Mas Golem XIV, nesse sentido, não seria a continuação de nossa natureza destrutiva. Originalmente criado pelo Pentágono para ajudar nas guerras, conforme sua inteligência avança a um nível maior que os humanos, ele para de se interessar nas questões militares, porque não encontra consistência lógica interna nas guerras.

A inteligência superior de Golem XIV percebe a insanidade das nossas guerras, a insana destruição que nós provocamos. Nesse sentido, ele não seria uma continuidade de nossa natureza, ele seria como um deus, ou um ser que ascendeu para além de qualquer relação com nossa natureza destrutiva. Para Sebald, no entanto, as máquinas que nós criamos, como vimos no trecho sobre a destruição das florestas, compartilham conosco o fogo que nos leva à destruição, e, assim, elas seguem participando de nossa história natural de destruição. Talvez falte a Golem XIV justamente esse fogo, pois é ele, como veremos a seguir, que se torna o símbolo de nossa natureza destrutiva na obra de Sebald.

2.2.2 – Máquinas de fogo

A máquina é o símbolo máximo do nosso desenvolvimento tecnológico, e para os filósofos da Escola de Frankfurt, a tecnologia é o ponto onde nosso progresso no domínio da técnica que leva à reificação de todas as coisas atinge seu ponto máximo. Logo antes da frase destacada por Sebald, sobre o progresso e o regresso, Adorno e Horkheimer (2019) afirmam que o desenvolvimento da máquina já se tornou um desenvolvimento da maquinaria de dominação, de modo que “as tendências técnica e social, entrelaçadas desde sempre, convergem no apoderamento total do homem” (p. 41). No seu ensaio sobre Kafka, citado acima, ele fala justamente do processo de eliminar escrúpulos morais e da assimilação da inteligência controlada eletronicamente como um modo de aperfeiçoar a razão instrumental. Para ele, portanto, a máquina continuará nosso processo de domínio pela técnica, e vai acelerar o processo que nós já colocamos em curso: a “natureza orgânica está sendo substituída pela atuação do poder psicozótico, qualquer que seja o nome que se dê, isto é, nós – está sendo substituída por outra coisa, por química, poeira e pedras, que funcionam de

algum modo ou de outro. E nós não sabemos o que será” (CUOMO, 2007, s.p.)¹⁹⁸. Novamente ele usa o termo psicozótico para se referir aos humanos, e, podemos supor, ele também se refere às máquinas, pois elas herdaram não só nosso lado intelectual, nossa razão instrumental, mas nossa natureza; o que mostra mais uma vez que a crítica de Sebald não se trata de uma simples polarização, em que o ser humano é destrutivo por causa unicamente de sua racionalidade que embota seu lado animal. O problema é que nós tomamos o caminho errado para tentar controlar essa natureza destrutiva, nós a retiramos da natureza, por assim dizer, e a tornamos sistemática através de nossa racionalidade. Com isso, nós a potencializamos ainda mais.

A máquina de Terzi já prefigurava o grande sonho humano de conquistar o céu. Quando Sebald sai do aeroporto de Newark de carro para ir até a casa de seus tios, em *E*, o jumbo que levanta voo muito perto da estrada e quase o faz perder a direção é descrito como se parecesse um gigantesco animal pré-histórico. Em *RS*, após a descrição da devastação causada por um furacão, que havia tombado milhares de árvores, uma escavadeira fazia gigantescos buracos para tirar as raízes da terra. Navios e barcos aparecem largamente em seus livros, e quando ele fala, em *RS*, sobre a batalha de Sole Bay, entre Inglaterra e Holanda, reflete sobre a quantidade de trabalho e de gasto para a construção daqueles navios que estavam predestinados a serem destruídos: “[p]or um curto tempo, apenas essas curiosas criaturas navegavam o mar, movidas pelos ventos que circundam a terra” (SEBALD, 2002, p. 78)¹⁹⁹. Vemos aqui os três dos quatro elementos relacionados às máquinas: o ar, a água e a terra. Mas é certamente o fogo o elemento central na reflexão de Sebald sobre elas, como vemos na sua definição de nosso progresso como uma história da combustão. Como fala Alphonso, a temperatura ideal para tudo seria 36 graus Celsius, e o problema é essa febre que nos queima e nos faz querer esquentar tudo ainda mais.

O já bem conhecido mito de Prometeu mostra o fogo como o elemento fundacional de nossa cultura, e também de nosso desenvolvimento técnico. Ele é uma das nossas primeiras tecnologias, a que primeiro nos diferenciou dos animais, pois com ele nós pudemos esquentar nossa comida, cozinhar ou assar, algo que nenhum outro animal faz. Mas ele também é a

198 “organic nature is being replaced through the agency of the psychozootic power, whatever one might call them, i.e., us – it’s being replaced by something else, by chemistry, dust, and stones, which function in some form or other. And we don’t know what it’s going to be”

199 “For a brief time only these curious creatures sailed the seas, moved by winds that circle the seas”.

tecnologia que nos permitiu a propagação, através da destruição, pela terra. O fogo é, para Canetti (1995) um dos principais e mais completos símbolos de massa, e, como tal, ele foi sempre um elemento de temor e admiração pelo ser humano, que via nele o supremo poder de uma propagação destruidora, mas também como algo que podia ser controlado. Assim, se o fogo nos dava medo no início – e ainda nos dá, como mostra o nosso reflexo de fuga desesperada de lugares que estão pegando fogo, assim como os animais fugiam das florestas em chamas, mostrando nosso reflexo animal ainda vivo –, o homem aprendeu a dominá-lo, e, esse aprendizado, segundo Canetti (1995, s.p.), tem sua raiz na floresta:

A floresta, ela própria um antiquíssimo símbolo da massa, é frequentemente incendiada pelos homens, a fim de se criar espaço para povoações. Há boas razões para se supor que os homens aprenderam a lidar com o fogo a partir dos incêndios nas florestas. Entre a floresta e o fogo há um vínculo pré-histórico evidente. As lavouras ocupam o lugar das florestas incineradas, e, se as lavouras não de expandir-se, é sempre a floresta que tem de ser desbravada.

Ao aprender a dominar o fogo através das florestas, o ser humano pôde se propagar, e o fogo deixou de ser uma fonte de medo para ser um elemento de forte identificação com o ser humano: “ele tem o incêndio em suas mãos e não precisa temê-lo. No lugar do velho medo alojou-se seu novo poder, e ambos firmaram uma aliança espantosa” (CANETTI, 1995, s.p.). Assim, como símbolo de massa, podemos dizer que ele é também símbolo do poder, alojando-se nos nossos corações, e que nós passamos, então, para nossas máquinas. Dos incêndios nas florestas e das fogueiras para aquecer e iluminar nossos primeiros assentamentos ou cozinhar nossa comida, até as velas e os fogões das primeiras cidades; das luzes incandescentes, até as luzes elétricas; da locomotiva e da forja até nossos materiais eletrônicos – tudo tem por trás, para Sebal, o fogo. Nesse elemento nós vemos bem como a nossa busca por conhecimento parte do medo das forças naturais, passa pelo domínio delas, pelo seu uso, e, por fim, torna-se elemento de dominação, propagação e destruição. O fogo, que dava medo, foi dominado e se tornou um elemento de poder; tornou-se uma massa sob o nosso controle. Com o tempo passamos a poder carregá-lo no bolso, seja na caixa de fósforo – que, além de tudo, é uma pequena floresta, com suas cabeças inflamadas, com o qual qualquer um pode causar seu próprio incêndio (Canetti, 1995) –, seja no isqueiro, que é uma pequena máquina.

Quando falamos antes dos três elementos relacionados às máquinas, faltou o fogo, e ele é certamente aquele que supera a todos os outros: a máquina de Terzi prefigurava nosso

sonho de domínio do ar, mas sua invenção queria usar o próprio ar como elemento para isso, e não o conseguiu; somente com o fogo e a combustão, o ser humano finalmente conseguiu dominar os ares. Os barcos dominaram os mares utilizando o ar, mas já eram carregados com suas máquinas de guerra que funcionavam com o fogo, e, mais adiante, os próprios navios passariam a funcionar com o fogo. Por fim, nós dominamos a terra através do fogo, seja pelas queimadas para abrir espaço para o cultivo, seja pelas máquinas que logo nos ajudaram a se espalhar mais e mais: a locomotiva, o automóvel. Sebald, em *AN*, lembra que Chamisso disse que a máquina a vapor foi o primeiro animal de sangue quente criado pelo homem (Sebald, 2003). E isso nos faz lembrar que é impossível dissociar os artefatos que julgamos ser criações de nosso intelecto, ou seja, elementos de nosso mundo civilizado, daquilo que é natural, pois o fogo é um elemento da natureza, e, como tal, ainda nos causa alguns dos nossos medos mais antigos, ou uma forte atração que simboliza nossa vontade de sermos poderosos como o fogo.

Na figura do motor a vapor como um animal inventado pelo homem, e ainda mais de sangue quente, retorna a figura do híbrido, em que nossas máquinas não são apenas artefatos não-humanos, mas compartilham conosco o mesmo elemento natural do fogo, e são, assim, nossos descendentes. Como símbolo da propagação do homem pela terra, e, assim, da destruição que ele provoca, ele é um dos princípios entrópicos mais presente na obra de Sebald, e nele está contido justamente aquela relação entre progresso e regresso, entre domínio e destruição, pois se nós pretendemos ter algum domínio sobre o fogo, ele logo se mostra como algo que se espalha e facilmente sai do nosso controle. O progresso simbolizado no fogo como o elemento necessário para o carvão e o derretimento do metal passa ao regresso quando ele se torna o princípio destrutivo usado não só para destruir florestas que darão lugar às lavouras, mas para destruir outros povos.

Não é à toa que o fogo apareça como um elemento que está sempre prestes a reduzir nosso mundo em cinzas e pó. Ele é o centro de nosso poder psicozótico. Para Canetti (1995, s.p.), o poder do fogo é que ele destrói aquilo que mais tem vida: “[q]uanto mais vida algo abriga, tanto menos será ele capaz de defender-se do fogo; capaz de fazer-lhe frente é apenas o que há de mais inanimado: os minerais. Por isso só vai sobrar pó e pedra”. Ora, não é essa uma alegação que parece se completar naquela de Sebald sobre nossos corações em brasas? O que está por trás aqui é a ideia de que o fogo é aquilo que nos consumirá, tando de fora para

dentro, quanto de dentro para fora. Por isso, se ele também está nas máquinas que nós criamos, pois elas se tornam um próximo passo da cadeia evolutiva, mas não como seres perfeitos que irão sobrepor a natureza, e sim como a continuação desse nosso processo de ser consumido pelo fogo. No final, restará apenas pedras, cinzas e pó.

Como um dos símbolos mais completos de massa, o fogo também se tornou um dos principais símbolos de poder no momento em que o ser humano aprendeu a dominá-lo. Uma das facetas do poder, para Canetti (1995), é que ele teme as massas, e quer dominá-las, quer tê-las sobre seu controle; as massas que estão fora do seu controle são assustadoras, e aquelas que ele não pode controlar ele quer destruir. Ao dominar o fogo, o ser humano formou com ele uma poderosa aliança, ela está nos nossos corações, que estão sempre em brasa (Sebald, 2002). Além disso, ao vencer o medo do fogo, ele pode também usá-lo na guerra contra um primeiro inimigo, a floresta, que também simboliza um exército firme, cerrado, cujos troncos perfilados e bem enraizados na terra dão a sensação de um exército que não sede espaço facilmente; os troncos podem ser cortados, mas não completamente retirados (Canetti, 1995). Com o fogo, o ser humano venceu esse obstáculo, e sentiu o poder arder no seu coração. O poderoso quer dominar as massas porque os sentimentos formativos delas são encontrados nos delírios dos paranoicos, e, portanto, também nos delírios dos poderosos: o medo de perseguição, o medo de ser destruído, a vontade de crescer sempre mais, a vontade de ser visto, a destruição do outro como forma de proteção. O paranoico Schreber está constantemente liando com massas de perseguidores, e precisa constituir a sua própria massa para se defender, destruído os inimigos, e, assim, sobreviver; exatamente como os poderosos. O ser humano, temia o fogo, uma massa poderosa e imprevisível, mas pôde dominá-lo, tornando-o sua massa; mais que isso, ele passou a se equiparar com o fogo (Canetti, 1995). O fogo que queima no nosso corpo e nossos corações pode ser a imagem dessa relação que se criou, dessa incorporação do fogo e seus elementos de poder e destruição a nossa espécie, que se desenvolveu com e através do fogo, e que só consegue se manter na terra atrelando-se às máquinas que são feitas de fogo.

O fogo marca a própria história pessoal do narrador, sempre ligado à destruição, e o acompanhando desde sua pré-história. No primeiro capítulo do último poema de *AN*, que narra a sua história, ele conta que sua mãe, já grávida dele, viu de longe as chamas em Nurembergue após o ataque aéreo sobre a cidade, mas que ela não se lembrava nem de como

a cidade queimada se parecia, nem qual fora seu sentimento diante daquela visão. No entanto, anos mais tarde, quando ele visita o museu em Viena, e vê a pintura de Altdorfer, *Ló e suas filhas*: “No horizonte / uma terrível conflagração de labaredas / devorando uma grande cidade. / A fumaça sobre do lugar, / as chamas sobem para o céu e / no reflexo vermelho-sangue / vê-se as enegrecidas / fachadas de casas” (SEBALD, 2003, p. 87)²⁰⁰. Em primeiro plano, ele continua, em uma “faixa de paisagem verde idílica” (p. 87)²⁰¹, a nova geração dos moabitas é concebida. A imagem da cidade em chamas ao fundo enquanto uma nova geração é concebida em uma paisagem idílica remete aos elementos da infância desse narrador, e de Sebald. O autor, em várias ocasiões, relata que nascera em um canto rodeado por verdes, perto dos Alpes, onde a guerra parecia não ter chegado, e, como o narrador diz no capítulo seguinte, ele cresceu sem nenhum conhecimento da destruição que se abatia no país. Por isso que, ao ver essa pintura, anos mais tarde, já sabendo de tudo que acontecera, ele diz ter “o estranho sentimento / de ter visto tudo isso / antes” (SEBALD, 2003, p. 87)²⁰². Logo depois, quando atravessava uma ponte, ele afirma que quase perdeu a razão. O sentimento de repetição, de se sentir parte dessa história natural da destruição que o acompanha desde antes de seu nascimento o leva à beira da inanidade. São as percepções dessas recorrências, como veremos, que constantemente levam esse narrador a um estado de paralisia.

O fogo segue perseguindo-o, e, no segundo capítulo, ele fala de um incêndio que destruiu o moinho da sua cidade alguns dias antes de seu primeiro dia na escola. Em *V*, quando o narrador conta da sua visita a sua cidade natal, depois de muitos anos sem ter ido lá, novamente o fato desse incêndio é citado. Ele também lembra da aula de uma professora, em que ele escreveu no quadro uma longa lista dos eventos calamitosos que ocorreram na cidade, desenhando em baixo uma casa em chamas. Na lista, além de epidemias e jovens que não voltaram vivos da guerra, a maioria dos eventos são incêndios.

2.2.3 – O holocausto: fogo e poder

200 “On the horizon / a terrible conflagration blazes / devouring a large city. / Smoke ascends from the site, / the flames rise to the sky and / in the blood-red reflection / one sees the blackened / façades of houses”.

201 “strip / of idyllic green landscape”.

202 “the strange feeling / of having seen all of it / before”.

No centro dessa teia de relações que mostram a nossa história da destruição e dos aspectos patológicos do pensamento está obviamente aquele que para Sebald e para os pensadores da Escola de Frankfurt foi o evento paradigmático dessa história, o holocausto. Uma das questões recorrentes nas análises de pensadores da Escola de Frankfurt sobre o fenômeno do nazismo é que ele teria sido o evento paradigmático a mostrar como o desenvolvimento do esclarecimento como razão instrumental, teria alcançado, e o papel da tecnologia para isso é central. Para Herbert Marcuse (2004), o nazismo foi uma tecnocracia terrorista que não pode ser atribuída aos requerimentos da economia de guerra; esta foi o estado normal de ordenação do processo social e econômico no Nacional Socialismo, mas a tecnologia foi o principal estímulo desse ordenamento. Ele foi um exemplo chocante dos modos como uma economia altamente racionalizada e mecanizada com a maior eficiência em produção pode também operar no interesse da opressão totalitária. O reino do terror no nazismo foi sustentado não apenas pela força bruta, que é, para o autor, estranha à tecnologia, mas também por uma engenhosa manipulação do poder inerente na tecnologia: “a intensificação do trabalho, propaganda, o treinamento de jovens e trabalhadores, a organização da burocracia governamental, industrial e do partido” (MARCUSE, 2004, p. 41)²⁰³

Na obra de Sebald, o holocausto se torna também o emblema máximo de nossa história de barbárie, uma espécie de vórtex histórico que gira em duas direções ao mesmo tempo, de modo centrífugo e centrípeto. Ao mesmo tempo que tudo que vem antes e depois é sugado por esse vórtex, convergindo para ele, também é jogado de volta e espalhado para nossa história, já carregados com sua sombra. Isso marca não tanto um ponto de vista historiográfico, quanto o ponto de vista pessoal do narrador dos livros de Sebald, e, também, do próprio autor. É antes o modo como ele olha para nossa história que cria esse movimento, é o seu ponto de vista que faz esse movimento. Porém, ele dificilmente aparece tão diretamente quanto outros eventos, mas sim paira como uma sombra pelas conexões. Em *RS*, como vimos, os trens que levam os peixes para seu destino final na terra se unem aos trens que levavam os judeus através da passagem para a história do major que ajudou a liberar o campo de Bergen Belsen. Paul Bereyter, que no final da vida já era como um corpo vazio,

203“the intensification of labor, propaganda, the training of youths and workers, the organization of the governmental, industrial and party bureaucracy”.

decide tirar sua vida deitando-se nos trilhos do trem, e, no final da história descobrimos o significado disso, quando descobrimos a significância que os trens tinham para ele. O narrador nos diz que ele era aficionado pelas tabelas de horários dos trens, que ele colocava na parede da sala de aula, do lado do quadro. Por fim, Mme. Landau lembra de quando Paul lhe falou sobre sua paixão por trens, contando de umas férias de verão em Lindau, em que ele ficava olhando da praia o trem que ia da ilha para o continente e voltava, com os passageiros abanando da janela. Ele ficou tão absorvido naquilo que nunca aparecia na hora certa para o jantar, o que levou seu tio a comentar que “ele acabaria nas ferrovias” (SEBALD, 2002, p. 62)²⁰⁴. O significado desse comentário não ressoa apenas na história pessoal de Paul, mas ressoa por todas as conexões que Sebald cria na sua teia da história natural da destruição.

Por fim, essa reflexão sobre as máquinas e a doença do pensamento não poderia deixar de apontar também para as reflexões do autor em suas palestras sobre a guerra aérea e literatura (Sebald, 2006). Ele traz os relatos de testemunhas que viam as cidades em chamas a grandes distâncias: Colônia queimando podia ser vista por um dos canhoneiros de um dos aviões mesmo quando eles já estavam sobrevoando o litoral holandês. Além disso, as tempestades de fogo não pareceram afetar o poder regenerativo da natureza, pois não muito depois delas se extinguírem, e as cidades começavam a ser tomadas pelo verde novamente. Por trás da destruição do fogo também está a questão psíquica que Sebald encontra no modo como a população lidou com aquilo, e como os escritores também fizeram para tentar narrar aquela destruição total. Sebald nota que a literatura produzida na época e logo após os ataques se dividia ou em um queixume ou em uma profunda apatia. Pior ainda, eram as obras que se apegavam às explicações míticas, tratando como punição divina, falando das aparições de seres mitológicos, e toda um arsenal mítico que, para Sebald, só faziam esconder a realidade do que se estava tentando narrar.

Essa forma da literatura lidar com aquela realidade estava ligada ao mesmo recalque que a população desenvolveu, muitas pessoas seguindo suas vidas normalmente em meio aos escombros, como se nada tivesse acontecido. O reverso dessa apatia, ele afirma, foi a declaração de recomeço e o heroísmo com que os alemães encararam essa tarefa, o que fazia com que a destruição das cidades não aparecesse como a conclusão terrível de uma aberração

204“he would end up on the railways”.

coletiva, mas como um primeiro estágio para o recomeço bem-sucedido. Essa reconstrução foi como uma segunda aniquilação, após as cidades, agora era a aniquilação da memória do que havia acontecido. Se esse mecanismo de recalque serviu para que se reconhecesse que a nova nação havia surgido da degradação absoluta, também possibilitou que essa origem fosse apagada da economia emocional, chegando a se tornar uma espécie de mérito, por se ter conseguido suportar tudo aquilo sem demonstrar fraqueza. O catalisador disso tudo, segundo Sebald, foi a corrente de energia psíquica que não foi exaurida até hoje, o segredo que une todos os alemães após a guerra, o segredo dos cadáveres que estavam no alicerce da entidade estatal deles.

Voltando ao elemento do fogo, no último capítulo adicionado ao livro como um *post scriptum* às palestras, em que ele comenta algumas cartas que recebeu depois das palestras, ele lembra que essa destruição das cidades alemãs não deixava de ser também o sonho dos nazistas. Ele cita um trecho das memórias de Speer, em que Hitler fala de sua empolgação para causar um grande incêndio em Londres, com as bombas incendiárias, jogadas em vários pontos, vários focos de incêndios iriam se formar até se juntar em um único e grande incêndio. Ele, então, comenta que as realizações pioneiras na guerra de bombardeio foram obra dos alemães, citando Guernica, Varsóvia e Belgrado. Também Canetti (2011), em seu ensaio sobre o livro de Speer e a relação entre arquitetura e destruição, comenta sobre o sonho de Hitler de incendiar Londres:

[a] unificação de milhares de focos num incêndio gigantesco é apresentada de modo semelhante ao da formação das massas. O fogo, aliás, serve frequentemente como símbolo de massa para massas destruidoras. Hitler não se contenta com o símbolo: transforma-o na realidade que representa, e utiliza-se do fogo como massa para a destruição de Londres (CANETTI, 2011, s.p.).

O fogo como símbolo de massa e de destruição na cabeça do poderoso paranoico se mostra aqui evidente. Canetti (2011) continua comentando que foi como se essa embriaguez pela destruição, que só existia na cabeça de Hitler, tivesse contagiado seus inimigos, e o que ele não conseguiu tonar realidade, tornou-se nas próprias cidades alemãs.

Para além disso, uma análise importante de Canetti (1995) para as palestras de Sebald é a sobre a “massa de guerra”. Para ele, o objetivo da massa de guerra é sempre matar. A guerra é o encontro entre duas massas, e uma quer aumentar o número de mortos da outra. Mesmo que a guerra também possa ter o objetivo de fazer escravos, que também servirão para aumentar a massa dos vencedores, ela jamais é guerra se seu objetivo primeiro não for

umentar a massa de mortos do inimigo. Sebald cita essa análise de Canetti quando fala da chegada de Sir Arthur Harris ao comando da operação de bombardeio, um homem que acreditava na destruição pela destruição. Sua posição invulnerável no comando se dava justamente por isso, pois a noção de aniquilação total do inimigo é um dos aspectos do poder (Sebald, 2006). Ele conclui essa parte dizendo que a guerra de bombardeio era a guerra pura e escancarada. Ele cita Elaine Scarry, que no livro *The Boody in pain*, afirmou que as vítimas de uma guerra não são o sacrifício necessário para se chegar a um objetivo, mas são elas mesmas um objetivo.

Por fim, ao comentar o livro de Alexander Kluge, *Neue Geschichten: Hefte 1–18: “Unheimlichkeit der Zeit”*²⁰⁵, de 1977, ele elogia como este autor conseguiu mostrar que a destruição sistemática também surgia do desenvolvimento dos meios e modos de produção industrial. Isso se dá por Kluge interpolar na sua narrativa também o ponto de vista dos organizadores da guerra de bombardeio, especialmente parte da entrevista do Brigadeiro Frederick L. Anderson, da Oitava Frota Aérea dos Estados Unidos, em 1952, em que ele tenta justificar a tática de guerra total que estava por trás da operação de bombardeio. Sobre ela, Kluge comenta:

Anderson tenta, com alguma paciência, responder o que, do ponto de vista do militar profissional, é a questão ingênua se içar uma bandeira branca feita de seis lençóis na torre da igreja de São Martin em um tempo bom poderia ter prevenido o bombardeio da cidade. Os comentários dele, inicialmente lidando com logísticas militares, culminam em uma declaração que ilustra a notória irracionalidade para o qual o argumento racional pode levar. Ele aponta que as bombas que eles produziram eram, no final das contas, ‘itens caros’. ‘Na prática, elas não podiam ser jogadas sobre montanhas ou no campo aberto depois de tanto trabalho para produzi-las em casa’ (SEBALD, 2006,s .p.)²⁰⁶.

Tendo em vista que Kluge está falando especificamente da destruição da cidade de Halberstadt, sem grandes importâncias dentro do sistema bélico e industrial da Alemanha, e, portanto, um ponto nada estratégico dentro da ideia de se destruir o sistema militar do inimigo (Sebald, 2006), percebe-se que o argumento técnico-econômico se sobrepõe ao argumento

205 *Novas Histórias: Livro de notas 1–18: “O inquietante/O estranho do Tempo”* (sem tradução para o português).

206 “Anderson tries, with some patience, to answer what, from the professional military viewpoint, is the naïve question of whether hoisting a white flag made from six sheets from the towers of St. Martin’s church in good time might have prevented the bombing of the city. His comments, initially dealing with military logistics, culminate in a statement illustrating the notorious irrationality to which rational argument can lead. He points out that the bombs they had brought were, after all, ‘expensive items’. ‘In practice, they couldn’t have been dropped over mountains or open country after so much labor had gone into making them at home’”.

tático-militar. É interessante que nesse trecho Kluge mostra exatamente o que Golem XIV havia aprendido, que a guerra tem por trás de todo argumento racional a irracionalidade.

Essa questão da guerra também mostra o quanto o poder destrutivo dos seres humanos foi muito mais além do que a mera destruição natural, na verdade, ele é muito mais insano que qualquer ciclo destrutivo da natureza. No seu ensaio sobre Johann Peter Hebel, em *APC*, Sebald (2013) comenta sobre como o autor. Escrevendo sobre as guerras napoleônicas, ilustra “a loucura da guerra em termos de o quanto se gasta para se construir um único dos navios que estão, no todo, destinados desde muito antes a serem afundados em uma batalha naval” (SEBALD, 2013, s.p.)²⁰⁷. Em *RS*, ele segue um de seus mestres, e ao falar sobre a batalha de Sole Bay, ocorrida em 1672, entre Inglaterra e Holanda, comenta não só da quantidade de trabalho para se construir os navios, como da quantidade de vidas perdidas:

Até aquela época, só podem ter existido algumas poucas cidades na Terra que contassem tantas almas quanto foram aniquiladas em batalhas marítimas deste tipo. A agonia que foi suportada e a enormidade do caos lavrado, derrotam nossos poderes de compreensão, assim como não podemos conceber a vastidão do esforço que deve ter sido exigido – desde o corte e preparação da madeira, mineração e fundição do minério, e forjamento do ferro, até a tecelagem e costura do pano de vela – para construir e equipar embarcações que foram quase todas predestinadas para a destruição (SEBALD, 2002, p.78)²⁰⁸.

Vemos o mesmo fio costurando essas três épocas: das batalhas navais no século XVII, passando pelas batalhas navais nas guerras napoleônicas, até chegarmos nas guerras de bombardeio na Segunda Guerra. A insanidade do gasto de material, de tempo e de trabalho, mas também a insanidade do número de mortos. Não há lógica nisso, como sabe Golem XIV, qualquer explicação racional, recai na irracionalidade.

Isso explica porque Sebald vê o século XX como o momento de aceleração vertiginosa da nossa história natural de destruição, que tem como ponto central as duas grandes guerras, e, obviamente, o holocausto. Também para os pensadores da Escola de Frankfurt esse é momento da história em que a razão instrumental ainda mais inescrupulosa. Nunca na história, os meios de produção industrial e a tecnologia haviam sido tão determinantes nas

207 “the madness of warfare in terms of what it takes to build a single one of the ships which are, on the whole, destined before long to be sunk in a naval battle”.

208 “At that date there can have only been a few cities on earth that numbered as many souls as were annihilated in sea-battles of this kind. The agony that was endured and the enormity of the havoc wrought defeat our powers of comprehension, just as we cannot conceive the vastness of the effort that must have been required—from felling and preparing the timber, mining and smelting the ore, and forging the iron, to weaving and sewing the sailcloth—to build and equip vessels that were almost all predestined for destruction”.

guerras, ou usadas de modo tão massivo. A fala do brigadeiro mostra como por trás da destruição de vidas humanas estava nada mais do que um argumento econômico. A aceleração da industrialização e a tradução do conhecimento em tecnologia, que serviam para dominar a natureza, eram agora empregados para destruir vidas humanas. A alienação do sujeito na tecnologia, e a reificação de todas as coisas atingira seu ponto máximo: “[a] distância do sujeito com relação ao objeto, que é o pressuposto da abstração, está fundada na distância em relação à coisa, que o senhor conquista através do dominado” (ADORNO & HORKHEIMER, 2019, p. 24).

É justamente depois disso que Sebald (2006) se pergunta se as catástrofes que nós estamos sempre preparando sem notar, e que parecem irromper de repente, não demonstram o ponto em que o ser humano sai de sua história, que consideramos autônoma, e recai na história natural. Ou seja, a história natural da destruição, o momento em que todo esforço de argumento racional se mostra uma irracionalidade, em que todo nosso avanço técnico e científico, e nosso desenvolvimento dos modos de produção, e que são o resultado de nossos esforços intelectuais, as grandes conquistas do ser humano racional, são na verdade o modo como nós simplesmente repetimos a destruição da qual tentávamos nos defender.

2.2.4. Holocausto: sistemas de poder

Por fim, voltemos ao poema sobre Schreber para costurarmos o último nós dessa teia. Nesse poema, a sombra do nazismo também é projetada sobre suas linhas. Primeiro se lembrarmos da leitura de Canetti (1995), que mostra como os aspectos da paranoia nos delírios de Schreber explicam os aspectos da paranoia nos sonhos dos poderosos e em todos os sistemas de poder da sociedade, e cujo exemplo principal é obviamente Hitler. Segundo por uma menção que pode passar despercebida, mas que quando olhamos de perto para a história do próprio Sebald e para o local a qual o poema está relacionado, fica evidente. Sebald comenta em várias de suas entrevistas o quanto a atmosfera de silenciamento que reinava na Alemanha pós-guerra quanto ao que havia acontecido durante o período nazista afetou seu modo de compreender as coisas. Não à toa, a análise dos sistemas psíquicos de repressão no nível coletivo da sociedade alemã acabou tomando um aspecto importante nas suas palestras sobre a guerra aérea e a literatura. Um dos momentos-chaves nessa história pessoal que

certamente colaborou na formação do seu pensamento foi a mudança para Freiburg, quando entrou na universidade de lá. Nesse ponto, o título do poema sobre Schreber aparece, ele também como uma teia de referências: “Estranhos Efeitos do Vento do Vale do Inferno em meus Nervos”²⁰⁹, estranhos efeitos do vento do vale do inferno em meus nervos. Como explica o tradutor do poema, ‘vento do vale do inferno’ foi sua opção para adaptar o nome *Höllentäler*, que denomina um vento de fim de tarde e início de noite que sopra pela cidade de Freiburg, composto de ventos de descida do vale Dreisamtal e da bacia de Zarten a leste de Freiburg, esfriando as áreas abertas nos vales e na cidade (Sebald, 2011, s.p.) A opção pela tradução do nome se dá pela referência ao ‘inferno’: *Hölle*, em alemão, significa inferno, e *Höllental*, vale infernal. Esse é, inclusive, o um nome para alguns vales na Alemanha e Áustria, um deles na Floresta Negra, aos pés da qual fica a cidade de Freiburg. O título, então, ganha uma gama de significados, ou, para manter a nossa imagem emblemática, uma teia de significados. Primeiro, temos uma referência de local exata, que se complementa no primeiro verso, com a referência à praça da catedral. Sabemos, por conta do nome do vento, que se trata da cidade de Freiburg, onde Sebald estudou de 1963 a 1965, antes de se mudar para Friburg, na Suíça, onde terminou o que hoje chamamos de graduação. Nesse sentido, a primeira estrofe nos aponta para um eu lírico que se confunde com o autor (bem como acontece com seu narrador nos livros em prosa): um emigrante que deixou aquela cidade anos atrás. Vemos aqui aquela mistura típica de fatos e sujeitos. O título, então, ao falar do efeito do vento nos ‘meus’ nervos, refere-se a esse eu lírico.

Mas por que esse vento causa um efeito estranho? Segundo relatos, o *Höllentäler* é um vento frio, que espanta o calor, e também empurra o ar poluído para fora da cidade; seria um vento que traz alívio. E, no entanto, o poema não trata de alívio ou de boas sensações, não só por ter como tema a doença de Schreber, mas também porque o vento traz no seu nome referências criptografadas. *Höllental* é um dos vales na Floresta Negra, e uma das paisagens que certamente estavam disponíveis para o filósofo alemão Martin Heidegger, no período em que ele morou na floresta. E foi exatamente na universidade de Freiburg que Heidegger pronunciou seu famoso e polêmico discurso de posse da reitoria, em 1933, permeado pela

209“Eerie Effects of the Hell Valley Wind on My Nerves”.

ideologia nazista²¹⁰. Como nos relata Richard Sheppard (2011), em um texto sobre os anos de estudante de Sebald, este tinha sérios problemas com o sistema da universidade alemã, especialmente a predominância dos estudos Germanísticos, que focava em questões imanentes ao texto, ignorando os contextos históricos e sociais, e, assim, deixando escapar toda uma análise da ideologia, e considerava que essa abordagem da literatura era apenas mais um dos métodos da cultura alemã do pós-guerra de varrer para baixo do tapete a discussão sobre o que realmente ocorrera no país durante o período nazista. Essa foi, inclusive, uma das razões para que ele quisesse sair da universidade, tendo terminado os estudos na Suíça, e depois migrado para a Inglaterra. Heidegger desempenha um papel central na concepção negativa que Sebald tinha da estrutura da universidade, mas, mais ainda, ele via o filósofo como um representante do tipo de apropriação indevida que os nazistas fizeram de alguns autores. No seu ensaio sobre Johann Peter Hebel, em *CS* (2013), ele começa justamente falando do ensaio de Robert Minder sobre a leitura que Heidegger fez de Hebele, e de como todo o tom e expressão dessa leitura do filósofo não diferia nem um pouco “daquele empregado durante a era nazista por Josef Weinheber, Guido Kolbenheyer, Hermann Burte, Wilhelm Schäfer, e outros pretensos guardiões da herança alemã, que ingenuamente imaginou que o jargão deles estava enraizado diretamente na linguagem do povo” (SEBALD, 2013, s.p.)²¹¹. Já em um curto texto em homenagem a Michael Hamburger, ele nem mesmo chama o filósofo pelo nome, mas refere-se a ele como o “reitor de Freiburg com bigodinho de Hitler” (SEBALD, 2011, p. 344)²¹², ao criticá-lo pela apropriação que ele fizera de Hölderlin.

Sendo assim, podemos imaginar que o estranho efeito do vento nos nervos daquele emigrante seja as lembranças daquela atmosfera em que ele vivia na universidade, uma atmosfera que Sebald descreveu como uma “conspiração do silêncio”, e que está ligado diretamente aos atos de atrocidades perpetrados pelos alemães sob o regime nazista. A leitura que Canetti faz da relação entre os delírios de Schreber e os delírios de poder tem como ponto

210 Na tradução desse discurso, João Camillo Penna apresenta uma nota introdutória com uma longa discussão sobre as questões do envolvimento de Heidegger com o nazismo, citando várias fontes que abordam essa questão, entre elas Philippe Lacoue-Labarthe. Disponível na revista *Terceira Margem*, Número 17, pp. 149-166, julho/dezembro 2007.

211 “from that employed during the Nazi era by Josef Weinheber, Guido Kolbenheyer, Hermann Burte, Wilhelm Schäfer, and other would-be guardians of the German heritage, who fondly imagined that their jargon was rooted directly in the language of the Volk”

212 “Freiburger Rektor mit dem Hitlerbärtchen”

central a figura de Hitler. Os delírios do juiz criam todo um contexto de perseguição a si, para que ele possa, a partir da construção desses inimigos externos, se erguer como o salvador da Ordem do Mundo. O verso do poema de Sebald que fala em “imagens de uma guerra interna” remete, então, a essa disputa de Schreber, que, na leitura de Canetti, tem a mesma natureza dos delírios dos poderosos: “[a] estratégia preventiva consiste em chamar a atenção para a legião de inimigos, atacando comportamentos e provocações, e o paranoico, como a Alemanha cercada, é um gigante solitário rodeado por todos os lados, assimilando ao seu próprio sistema as massas fervilhantes inclinadas para a sua destruição” (SEBALD, 1985, s.p.)²¹³. O sistema delirante de Schreber, incorpora, portanto, os mesmos elementos contidos na ideologia da Alemanha guilhermina, bem como a ameaça de violência já contida nela: o sonho alemão de expansão e dominação, o anticatolicismo, a fobia eslava, o crescente anti-semitismo; tudo que já vinha acontecendo na realidade é refletido no sistema de Schreber, em que os “[g]rupos de inimigos imaginados compulsivamente se infiltram na cabeça do paranoico, onde são mortos e se tornam ornamentos mortos de poder” (SEBALD, 1985, s.p.)²¹⁴. Diferente do caso de Herbeck, em que a ruptura com a realidade que desencadeou sua esquizofrenia o levou a uma ruptura com a linguagem em suas estruturas lógico-rationais, Schreber acabou incorporando as principais elementos da estrutura lógico-rationais da realidade e do poder. Canetti (1995) afirma que ele não se entregou aos ataques das vozes, e se defendeu de todos os modos. A principal tática dele foi justamente o vício da casualidade, a busca por uma justificação de tudo que acontecia com ele. Queriam transformar seu corpo em um corpo de mulher, e ele primeiro recusou essa ideia a ponto de querer se matar, mas logo ela se transformou, seria assim que ele poderia trazer uma nova estirpe à vida. A humanidade havia perecido em meio a tantas catástrofes, e ele, como mulher, unindo-se a Deus, a quem ele teria que conquistar, traria nova vida a terra. Se as vozes diziam que era para ele não se mexer, descobria a causa novamente na relação com Deus. Mesmo para aquela coação a pensar, da qual ele tanto se queixava, ele acreditou que era uma forma de compensação pelas injustiças cometidas contra ele. Assim, tudo sempre é explicado, acha-se para tudo uma causa.

213“Die präventive Strategie besteht darin, daß man die Legion der Feinde durch auffälliges Verhalten und Provokation auf sich zieht und daß der Paranoiker, wie das rings umzingelte Deutschland ein einsamer Riese, die wimmelnde Masse, die es auf seine Zerstörung abgesehen hat, dem eigenen System assimiliert”.

214“Zwanghaft imaginierte Feindgruppen wandern in langen Zügen in den Kopf des Paranoikers ein, wo sie ums Leben gebracht und als tote Seelen zu Ornamenten der Macht werden”.

Essa tendência do paranoico, que Canetti (1995) liga ao desmascaramento, em que sempre é preciso desmascarar alguém que está disfarçado para nos trair, também é a do líder totalitário. Nos dois casos, a fonte é a sensação de estar sempre sendo perseguido, e são as massas de inimigos internos as mais perigosas, que fazem com que os dois queiram conquistar o poder para poder eliminar esses inimigos; o poder está, então, sempre ligado a uma necessidade de destruição.

Essa visão extrema, em que o governante ideal, bem como o paranoico, torna-se o único sobrevivente em meio a um campo de cadáveres (Canetti, 1995), marca o “ponto de indiferença entre a heterogeneidade caótica dos sistemas paranoicos ou ideológicos e a sua necessidade radical de calma e ordem” (SEBALD, 1985, s.p.)²¹⁵. Por isso, para Sebald (1985), as memórias de Schreber, analisadas sob essa ótica de Canetti demonstram, melhor que quase qualquer outro livro de história, a continuidade da ideologia alemã, desde o sonho imperial ainda comparativamente ingênuo do período guilhermino, até as consequências extremamente violentas do fascismo: “A ilusão do paranoico e a reivindicação do poder convivem simbioticamente com a ideologia da época e antecipam viciosamente o fim” (SEBALD, 1985, s.p.)²¹⁶. A partir das leituras de Sebald da obra de Canetti, a relação entre o efeito do vento infernal, com toda sua referência àquele contexto universitário, incluindo aí a referência a Heidegger, ilumina-se em uma teia complexa. No sistema de Schreber, o povo eleito, o alemão, teria que conquistar o globo, e precisava de um campeão, que ora era o próprio Schreber, ora um outro apontado por ele (Canetti, 1995). Essa Ordem Mundial é, para Canetti, o elemento mais importante do sistema de Schreber, acima até mesmo de Deus, e até mesmo Ele, se agisse contrariamente a ela, teria problemas. Ou seja, sentado na praça daquela cidade, sentido aquele vento, as lembranças de uma época em que convivia com o passado nazista do seu país se conecta com as memórias de Schreber, que anteciparam esse passado.

215“den Indifferenzpunkt zwischen der chaotischen Heterogenität paranoischer beziehungsweise ideologischer Systeme und ihrem radikalen Bedürfnis nach Ruhe und Ordnung”.

216“Der Wahn des Paranoikers und der Anspruch auf Macht leben symbiotisch mit der Ideologie der Zeit und antizipieren süchtig das Ende”. Em nota, ele afirma que essa mesma compleição pode ser estudada no caso do autor vienense Arthur Triebitsch, que ajudou a desenvolver o radicalismo da política anti-semítica do nazismo. Ele escreveu livros e ensaios, e ajudou a divulgar as ideias de um complô judeu por um socialismo nacional, além de ter sido um dos co-produtores dos “Protocolos de Sião”, uma das falsificações mais influentes da história, segundo Sebald. Triebitsch, que tinha origem judias, criou um sistema paranoico, em que acreditava na influência dos raios e gases dos inimigos, e acreditava estar exposto à influência magnética deles.

Obviamente que Schreber não se tornou um perpetrador da violência na prática, mas, como afirma Canetti (1995), a diferença entre ele e os poderosos que tiveram sucesso é apenas uma dessas contingências a que damos o nome de história. Na obra ficcional madura de Sebald (os livros pelos quais ele ficou conhecido), esses aspectos do poder aparece especialmente em *RS*, através de conexões que ele tece em uma teia de fios de seda. No início do capítulo seis em *RS*, o narrador passa da visão de uma antiga estrada de ferro em Blyth, construída na segunda metade do século XIX, e cujo trem que ali trafegava fora construído para o Imperador da China, para a história do Império chinês nessa metade final do século XIX, mostrando como a ritualização do poder imperial ficava cada vez mais elaborada nessa época, ao mesmo tempo em que o poder do império entrava cada vez mais em decadência. Ele narra a bélica e destrutiva entrada do exército britânico na China, mostrando a destruição e derramamento de sangue que os ideais de “progresso civilizado” (SEBALD, 2002, p. 142)²¹⁷ causam com sua colonização; e as difíceis relações entre os dois impérios, até que os britânicos tomassem conta do país, ajudando o decadente império chinês a conter as inúmeras rebeliões e assegurando o poder do Imperador, em troca de muitas garantias comerciais. Após a morte do imperador, seu filho de cinco anos deveria sucedê-lo no trono, e quem cuidava dele era sua mãe, Tz’u-hsi, que havia ascendido da posição de concubina para a de Imperatriz Viúva (Sebald, 2002). Esse trecho, então, se dedica a essa figura, a Imperatriz, e todas as artimanhas que ela fez para manter-se no poder, como mãe do Imperador, que, sendo ainda criança, não podia tomar as decisões sozinho. Ela garantiu seu poder de forma tão resoluta, que quando seu filho morreu ainda jovem, com dezenove anos, de uma doença, ela conseguiu se livrar da mulher dele, já grávida, e manter sua posição como regente, ao apontar seu sobrinho de dois anos como novo herdeiro do trono. Essa manobra ia contra várias regras do complexo código confuciano para as sucessões dos imperadores, e o narrador comenta que o modo como

a Imperatriz viúva, em outros aspectos extremamente conservadora em suas visões, maquiou para desprezar os mais veneráveis preceitos quando se tornou necessário, era um sinal de seu desejo pelo poder absoluto, que ficava mais cruel a cada ano que passava. E como todos os governantes absolutos, ela estava preocupada em exibir sua posição elevada ao mundo em geral e a si mesma através de uma prodigalidade sem comparação (SEBALD, 2002, p. 149)²¹⁸.

217“civilized progress”.

218“the Dowager Empress, in other respects extremely conservative in her views, contrived to flout the most venerable precepts when it became necessary, was one sign of her craving for absolute power, which grew more

Um das relações entre os delírios do poderoso e do paranoico, apontadas por Canetti (1995 e 2011), é a compulsão a superar, que tende a se mostrar, no primeiro caso, nos desejos de grandeza nas construções e realizações de seu império. Os jardins da imperatriz viúva se tornavam cada vez mais suntuosos, mas quanto mais crescia essa demonstração de ostentação, mais ela temia perder o poder que havia conquistado (Sebald, 2002), algo que Canetti (1995 e 2011) vê nos poderosos como algo relacionado ao corpo, já que tudo que eles conquistam, e seu império, torna-se parte de si mesmo, e o medo de perder tudo isso está conectado com o medo de perder seu próprio corpo. Nos delírios de Schreber, ele vê sua tendência à expansão, que chegava ao sonho da conquista do espaço como uma explicação patológica dos delírios dos poderosos.

Ao mesmo tempo em que os jardins da Imperatriz Viúva cresciam em suntuosidade, o resto do império sofria com a seca, e, embora a capital tenha sido poupado de boa parte das terríveis consequências da seca, quando ela começou a chegar lá, a Imperatriz Viúva tinha sacrifícios de sangue diários para oferecer aos deuses da seda, para que os bichos da seda não precisassem de folhas frescas. Ela havia se apegado a esses bichos, “[d]e todas as criaturas vivas, apenas esses curiosos insetos despertavam nela uma forte afeição” (SEBALD, 2002, p. 151)²¹⁹, e as casas da seda onde eles eram cultivados estavam entre as construções mais finas do palácio de verão, por onde ela caminhava todo dia, para supervisionar o trabalho. A explicação que o narrador encontra para esse apego com esses insetos é bastante ilustrativa dos funcionamentos do poder:

Essas pálidas, quase transparentes, criaturas, que logo dariam suas vidas pelo fino fio que eles estavam fiando, ela via como seus verdadeiros seguidores fiéis. Para ela, eles pareciam os sujeitos ideais, diligentes no serviço, prontos para morrer, capazes de se multiplicar enormemente em um pequeno período de tempo, e firmes em seu único objetivo pré-ordenado, totalmente diferente dos seres humanos, em quem não havia basicamente nenhuma confiança, nem nas massas sem nomes no império, nem naqueles que constituíam o mais íntimo ciclo em volta dela (SEBALD, 2002, p. 151-152)²²⁰.

ruthless with every year that passed. And like all absolute rulers, she was concerned to display her exalted position to the world at large and to herself by a lavishness beyond comparison”.

219“Of all living creatures, these curious insects alone aroused a strong affection in her”.

220“These pale, almost transparent creatures, which would presently give their lives for the fine thread they were spinning, she saw as her true loyal followers. To her they seemed the ideal subjects, diligent in service, ready to die, capable of multiplying vastly within a short span of time, and fixed on their one sole preordained aim, wholly unlike human beings, on whom there was basically no relying, neither on the nameless masses in the empire nor on those who constituted the inmost circle about her”.

Os bichos da seda como os perfeitos súditos por causa de sua obediência, trabalho duro, completa entrega à vontade do seu senhor, é a imagem perfeita das massas que os poderosos querem ter sob seu domínio. Eles eliminam qualquer sentimento de traição, que está sempre perseguindo o poderoso, assim como o paranoico Schreber estava constantemente se sentindo perseguido por inimigos que podiam ser os seus mais próximos. Hitler, como explica Canetti (2011), queria ter no seu ciclo mais íntimo pessoas medíocres para que pudesse ter sobre elas o poder total, e, tendo o controle sobre seus segredos, assim como conhecendo suas capacidades e fraquezas, sentia-se mais seguro para se defender de qualquer possível traição.

Por isso, o bicho da seda se torna a ligação entre o desejo de poder absoluto da Imperatriz Viúva e o mesmo desejo dos nazistas. No último capítulo do livro, o narrador começa falando sobre a mariposa do bicho da seda, e conta a história natural desse inseto, de como ele veio do império chinês para o mundo ocidental ainda na época do imperador bizantino Justiniano (século VI), e tornou-se um dos cultivos mais importantes de vários impérios e países europeus ao longo da história. Na Alemanha do século XIX, ele destaca o trabalho do conselheiro de estado Joseph von Huzzi, que defendeu a sericultura mesmo diante de vários problemas da tentativa de introduzi-la no Império. Para Huzzi, os erros da tentativa inicial advinham da administração autoritária que queria criar monopólios de estado, impedindo o espírito empreendedor. Para ele, a sericultura podia ser colocada à disposição da população, sem necessitar de grandes empreendimentos a altos custos, já que o bicho da seda poderia ser cultivado em casas, por pessoas que não estavam em posição de ganhar dinheiro, como mulheres, crianças, velhos, os servos e os pobres. Para além de um incremento na economia do país, Huzzi via esse cultivo popular da seda como algo que “resultaria também no aperfeiçoamento do belo sexo e todos os outros membros do populacho que não estavam acostumados com o trabalho regular” (SEBALD, 2002, p. 290)²²¹. Além disso, a observação de um inseto aparentemente insignificante, e de como ele se desenvolve sob os cuidados do homem até produzir o tecido mais fino e delicado, seria um modelo educacional para as crianças. Para ele, a difusão do cultivo do bicho da seda seria o modo mais conveniente de “inculcar entre as classes baixas as virtudes da ordem e limpeza, que eram indispensáveis para

221 “it would also result in the social improvement of the fair sex and all other members of the populace who were unaccustomed to regular work”.

todas as comunidades” (SEBALD, 2002, p 291)²²², essa atividade, se colocada nos lares da maioria dos alemães, traria uma verdadeira transformação moral da população (Sebald, 2002).

Essas ideias de Hazzi evidenciam os ideais de ordem, de educação, de trabalho e de limpeza típicos dos sistemas de poder totalitários, mas também de uma forte vertente de pensamento voltado para a organização social. Mais ainda, os bichos da seda, que para a Imperatriz Viúva eram os súditos ideais, justamente por causa das qualidades que Hazzi descreve, tornam-se aqui modelos educacionais para transformar as massas nesse tipo de súdito ideal. Assim, embora suas ideias não tenham sido implementadas na sua época, provavelmente porque as falhas precedentes na tentativa de cultivo do bicho da seda ainda eram muito recentes, elas foram revividas “pelos fascistas alemães com aquele peculiar rigor que eles traziam para tudo que tocavam” (SEBALD, 2002, p. 291)²²³. O narrador nos conta que no mesmo gabinete de educação da cidade onde ele cresceu em que ele achara o filme sobre a pesca do arenque, descrito no terceiro capítulo, ele também encontrou um sobre o cultivo do bicho da seda, também produzido na Alemanha dos anos 30. Ele nota a total diferença dos dois filmes: enquanto o da pesca do arenque era tomado por tonalidades escuras, o do cultivo da sericultura era “de um brilho verdadeiramente deslumbrante”; tudo era tomado pelo branco, as vestimentas, os locais de trabalho, os instrumentos: “[o] filme inteiro prometia o melhor e mais limpo de todos os mundos possíveis” (SEBALD, 2002, p. 292)²²⁴. O que era confirmado pelo panfleto educacional para os professores que acompanhava o filme, escrito por um professor Dr. Friederich Lange, que citava o discurso do Führer em 1936, que falava que a Alemanha devia se tornar auto suficiente em quatro anos.

Além disso, o mesmo professor defendia que a sericultura devia ser motivada nas escolas, pois além de seu valor utilitário, os bichos da seda também se provavam um objeto de aprendizado excelente. Uma grande quantidade dos insetos poderia ser obtido por praticamente nada, e

eles eram perfeitamente dóceis e não precisavam nem de gaiolas ou de compostas, e eles eram adequados para uma variedade de experimentos (pesar, medir e assim por diante) em qualquer estágio de sua evolução. Eles podiam ser usados para ilustrar [...] mutações regressivas, e as medidas essenciais que são tomadas por criadores

222 “inculcating among the lower classes the virtues of order and cleanliness, which were indispensable to all communities”.

223 “by the German fascists with that peculiar thoroughness they brought to everything they touched”.

224 “The whole film promised the best and cleanest of all possible worlds”.

para monitorar a produção e seleção, incluindo o extermínio para prevenir degeneração racial (SEBALD, 2002, p. 294)²²⁵.

Sebald não precisa ser explícito, no próprio uso dos termos ele já deixa a sombra o holocausto aparecer em meio a um ideal de zelo científico. Assim como para a imperatriz chinesa eles eram os súditos ideais, para os nazistas eles eram as vítimas ideais, e é sintomático que eles sejam as vítimas ideais para experimentos científicos, para aprendizagem, para o domínio do conhecimento sobre a natureza. Assim como o arenque era um modelo de estudo do período moderno, e as experiências feitas com o peixe foi descrita como um dos sofrimentos mais extremos imposto a uma espécie, o bicho da seda é aqui colocado como um modelo educacional ideal para o modelo de sociedade que os nazistas buscavam.

A parte final desse trecho é uma descrição não só do que se podia aprender com o inseto, mas daquilo que os nazistas buscaram implementar na sociedade. E isso se torna ainda mais evidente quando ele descreve o processo que é visto no filme: o recebimento dos ovos, a incubação, a alimentação da lagarta, a produção do fio da seda, “e finalmente a matança, obtida nesse caso não ao colocar os casulos do lado de fora no sol ou em um forno quente, como costumava ser a prática no passado, mas pela suspensão do casulo sobre um caldeirão fervente” (SEBALD, 2002, p. 294)²²⁶, lote após lote de casulos espalhados em cestas rasas suspensas sobre o vapor, “até que todo o negócio de matança seja concluído” (p. 294)²²⁷. A descrição desse método de matar os casulos em grandes quantidades no vapor, e o uso de expressão como “negócio de matança” produzem a mesma sombra que no trecho do arenque a imagem dos peixes sendo levados de trem para seu destino final produzia: os métodos de extermínio em massa dos judeus pelos nazistas. Ao colocar isso tudo em uma mesma teia de conexões, Sebald constrói uma rede de relações metonímicas, a contiguidade é aquela da doença do pensamento, da compulsão do nosso pensamento para o domínio, o exercício do poder, a violência e a destruição.

225 “they were perfectly docile and needed neither cages nor compounds, and they were suitable for a variety of experiments (weighing, measuring and so forth) at every stage in their evolution. They could be used to illustrate [...] retrogressive mutations, and the essential measures which are taken by breeders to monitor productivity and selection, including extermination to preempt racial degeneration”.

226 “and finally the killing, accomplished in this case not by putting the cocoons out in the sun or in a hot oven, as was often the practice in the past, but by suspending them over a boiling cauldron”.

227 “until the entire killing business is completed”.

Citemos novamente Adorno e Horkheimer (2019, p. 21): o “esclarecimento se comporta com as coisas como o ditador se comporta com os homens. Este conhece-os na medida em que pode manipulá-los”. O arenque e o bicho da seda são aqui os emblemas dessa relação entre o esclarecimento e o poder. Mais interessante ainda é que o bicho da seda aparece como um emblema múltiplo. Ele é o ideal de objeto de estudo para o zelo científico, o ideal de súdito para o líder absoluto, o ideal de cidadão para o regime totalitário, mas também a vítima desse regime. O bicho da seda, como objeto de estudo científico ideal para os nazistas, não são mais o ideal de cidadão, como podia se ver nos planos educacionais de Hazi, mas o exemplo de criatura que poderia ser posta a trabalhar e morrer por isso, assim como os judeus. O bicho da seda é o ideal do cidadão obediente e controlado, trabalhador incansável e limpo. Um ser natural, assim, torna-se emblema do que seria o ideal do ser humano civilizado, ao mesmo tempo que é a vítima de um sistema que o quer dócil para ser explorado, como o trabalhador na tecelagem.

Podemos, então, entender a relação entre o ideal civilizatório do ser humano e os aspectos do poder a partir do que viemos chamando de doença do pensamento. No primeiro capítulo, vimos que Sebald vê em Rousseau aquele que melhor percebeu essa doença, exatamente no período em que a burguesia buscava sua emancipação. Roy Wagner (2019), quando fala do conceito moderno de cultura como refinamento, controle, ou uma domesticação do homem por ele mesmo, afirma que esse sentido da palavra carrega também conotações da concepção de “contrato social”, de Lock e de Rousseau, “da moderação dos instintos e desejos ‘naturais’ do homem por uma imposição arbitrária da vontade” (WAGNER, 2019, p. 50). De certo modo, é isso que nós podemos ver na domesticação de Kaspar, e que ela seja comparada por Sebald ao modo como as vozes atuam no delírio de Schreber já mostra bem a sua visão desse processo: “[a]s vozes categóricas desses administradores da ordem são onipresentes” (SEBALD, 1985, s.p.)²²⁸, e usurpam a consciência e a linguagem de qualquer cidadão comum. Esse processo de verdadeira intromissão inquisitorial na mente de Schreber “parece uma descrição exata do tratamento ao qual o Kaspar de Handke está sujeito. As vozes representam a razão, a ordem, o brilho e a limpeza, exigem adaptação inquestionável ao sistema. Aqueles que falham, sentem-se

228“Die kategorischen Stimmen solcher Sachwalter der Ordnung sind omnipräsent”.

perseguidos e cercados por regras e proibições” (SEBALD, 1985, s.p.)²²⁹. O processo civilizatório, então, busca a ordem e o controle sobre o mundo caótico, mas faz também no mundo interno do ser humano. A razão e a linguagem são os instrumentos desse controle que não pode deixar nada do que ela considera a substância viva – ela mesma caótica, sempre em movimento – fora das categorias do sistema.

A noção de contrato social de Rousseau tinha como pressuposto a manutenção da liberdade natural do ser humano. Porém, como vimos, Sebald não compra a ideia do bom selvagem, ou se compra ela não aponta para uma natureza boa nos moldes como nós entendemos o que seria ‘bom’. Pode ser que uma ordem social mais de acordo com nossos aspectos naturais e com o modo como a natureza funciona trouxesse uma organização social menos violenta e destrutiva, mas o problema é exatamente esse: a destruição natural faz parte do ciclo da vida, o ser humano é que não quis aceitar isso. Seu ideal de sociedade foi o de uma ordem que não deixasse escapar qualquer coisa sob seu controle, e, assim, ela não sabe lidar com a entropia. A ideia de que pudéssemos viver melhor em um mundo que aceitasse a inevitabilidade das coisas dentro do processo natural parecia-lhe impossível. Assim que, a ideia de liberdade natural do ser humanos não estava de acordo com o que é realmente uma liberdade natural, ou seja, a imprevisibilidade. O desajuste surge exatamente do fato de que, quanto mais controle nós quisemos impor sobre esses aspectos, mais eles achavam forma de escapar, ou melhor, mais eles achavam forma de aparecer no nosso próprio domínio racional.

As vozes no delírio de Schreber e o modo de funcionamento da sociedade guilhermina que se evidencia na sua paranoia tem uma história clara para Sebald, que começa no período napoleônico. No seu ensaio sobre Johann Peter Hebel, que escreveu durante o período, e passou do entusiasmo pelas ideias iniciais de Napoleão à decepção com o rumo que elas tomaram, Sebald mostra como é a partir desse ponto que a nossa história começou a descer em órbitas cada vez mais decrescente em direção às catástrofes do século XX:

Possivelmente Hebel já tinha a sensação, em 1812/13, de que a queda de Napoleão e a ascensão dos povos alemães sinalizavam o início de um caminho descendente que,

229“Das liest sich wie eine exakte Beschreibung der Behandlung, der Handkes Kaspar unterworfen wird. Die Stimmen repräsentieren Vernunft, Ordnung, Helle und Sauberkeit, fordern fraglose Anpassung ans System. Wem sie mißlingt, der fühlt sich verfolgt und umstellt von Regeln und Verboten”.

uma vez iniciado, não seria fácil de ser interrompido, e que a história, a partir daí, não seria mais do que a martirologia da humanidade (SEBALD, 2013, s.p.)²³⁰.

Esse livro, inclusive, cujos ensaios são mais uma espécie de pequenas biografias, onde a leitura das obras dos autores servem como modo de interpretar suas respectivas épocas e vidas, é onde talvez nós melhor possamos ver essa perspectiva histórica de Sebald. No texto sobre Eduard Mörike, ele mostra como a libertação dos alemães do jugo de Napoleão causou um misto de euforia e esperança com o futuro, e uma certa incapacidade de se saber como seria dali para frente. Esse misto de esperança e incerteza, levou a uma mistura de patriotismo revolucionário e circunspeção burguesa, em meio ao qual os elementos progressivos mal podiam ser distinguidos dos reacionários: “a atmosfera desses anos oscilava entre impulsos de despertar político e de retirar-se do mundo” (SEBALD, 2013, s.p.)²³¹.

A geração que Mörike tão bem representava, ainda tocada pelo sopro de uma época heroica, estava se preparando para entrar na calmaria da sociedade *Biedermeier*, na qual a domesticidade burguesa tomava precedência sobre a vida pública, e a vida em família era concebida como um universo com seus próprios direitos. A forma como a sociedade *Biedermeier* se desenvolveu mostrava exatamente o desejo por ordem e o medo do caos que está na raiz da sociedade burguesa: “Se nós olharmos para esse *orbis pictus* delimitado com segurança por tempo suficiente, podemos facilmente imaginar que aqui alguém parou o relógio e disse: assim é como deveria ser para sempre” (SEBALD, 2013, s.p.)²³². Ainda assim, ele afirma, já nessa calma aparentemente eterna, o medo do caos ainda espreitava, e ele encontra nos autores da época a evidência de que naquela ordem aparentemente perfeita, o medo do abismo que iria se abrir logo ali em frente já reinava. No texto sobre Gottfried Keller, no entanto, ele afirma que este escreveu em um contexto de esperança do século XIX, quando as coisas poderiam ter sido diferentes, ter ido para uma direção melhor. Porém, o próprio Keller, que tinha conhecimento das ideias políticas e do pragmatismo político, já conseguia ver que

230 “Possibly Hebel already had a sense, in 1812/13, that the fall of Napoleon and the rise of the German peoples signaled the beginning of a downward path which, once embarked upon, would not be easy to halt, and that history, from that point on, would amount to nothing other than the martyrology of mankind”.

231 “the atmosphere of those years oscillated between the impulses of political awakening and retreat from the world”.

232 “If we gaze into this safely bounded *orbis pictus* for long enough, we can easily imagine that here someone has stopped the clock and said: this is how it should be forever after”.

a distância entre o interesse próprio e o bem comum era cada vez maior, a classe emergente de trabalhadores assalariados era *de facto* excluída dos direitos e liberdades da burguesia recém-conquistados, o termo “república”, como é dito em *Martin Salander*, tinha-se tornado nada mais do que “uma pedra dada ao povo no lugar do pão”, e até a classe média estava a ser maltratada; na medida em que crescia a desilusão política, também aumentava, nesta fase do capitalismo desregulado, a constante ansiedade quanto aos meios de existência (SEBALD, 2013, s.p.)²³³.

Aqui nós já vemos o momento em que o ideal civilizatório e o desenvolvimento descontrolado se encontram. O ideal de república se torna uma regulação da sociedade em que a liberdade de posse das classes dominantes é retirada das classes trabalhadoras, e mesmo da classe média. E o mais sinistro ainda, Sebald (2013, s.p.) continua, é o efeito do capitalismo desenfreado no mundo natural: “Não é a menor das conquistas de Keller que ele tenha sido um dos primeiros a reconhecer a destruição que a proliferação do capital inevitavelmente desencadeia no mundo natural, na sociedade e na vida emocional da humanidade”²³⁴. Novamente a indissociabilidade entre a destruição da natureza, da sociedade e da vida emocional do ser humano.

Sebald entende tudo isso como um processo desencadeado por essa nossa evolução insana como seres que se desconectaram de nosso ambiente natural e buscaram criar um mundo de ordem e segurança que nada mais é do que uma repetição da destruição da qual queremos nos proteger, em níveis ainda mais catastrófico. E isso está ligado diretamente à noção canettiana de poder: “[o] poder é, para Canetti, não uma circunstância objetiva, mas um conceito arbitrário originado na imaginação subjetiva, representando um mundo de segundo grau, que só pode ser tautologicamente estabelecido como realidade pelo exercício da violência” (SEBALD, 1985, s.p.)²³⁵. Se o mundo que nós construímos pode ser visto como esse de segundo grau, que o poder representa na imaginação, então ele só pode se tornar realidade pela violência, e é exatamente isso que nós vimos na nossa história. Por isso, ele

233 “the gap between self-interest and the common good was growing ever wider, the emerging class of salaried workers was *de facto* excluded from the newly won rights and freedoms of the bourgeoisie, the term “republic,” as it says in *Martin Salander*, had become nothing more than “a stone given to the people in lieu of bread,” and even the middle classes were being dealt a poor hand; inasmuch as the more political disillusionment increased, so, too, in this phase of unregulated capitalism, did the constant anxiety as to the means of existence”.

234 “Not the least of Keller’s achievements is that he was one of the first to recognize the havoc which the proliferation of capital inevitably unleashes upon the natural world, upon society, and upon the emotional life of mankind”.

235 “Macht ist für Canetti nicht eine objektive Gegebenheit, sondern ein der subjektiven Imagination entsprungener, willkürlicher Begriff, der eine Welt zweiten Grades vertritt, welche sich erst durch Ausübung von Gewalt tautologisch als Wirklichkeit setzen kann”.

subscreeve a crítica de Canetti à história oficial, que se associa ao poder “na medida que o pressupõem como axioma, meio e possivelmente como objetivo de todo desenvolvimento social” (SEBALD, 1985, s.p.)²³⁶. O poder é antes de tudo algo de cada um de nós, inerente à natureza animal do ser humano, ele é um conceito que está conectado às origens animais da humanidade, e, por isso, está tão próximo do mundo natural quanto está da própria civilização. Esta tinha como ideal o controle das forças naturais que perpassam o ser humano de modo a que esse pudesse viver em sociedade; o ideal era o da ordem, segurança e paz. Porém, o que se usou para constranger essas forças naturais acabou sendo algo que é também da mais íntima natureza humana: o poder. A nossa história se desenvolve pela violência justamente a partir disso. Como diz Sebald, sobre Canetti, este conseguiu ver “no que se torna história através da violência uma forma acrescida de expressão paranoica” (SEBALD, 1985, s.p.)²³⁷.

236 “insofern sie diese als Axiom, Mittel und womöglich als Ziel aller gesellschaftlichen Entwicklung stillschweigend voraussetzen”.

237 “so erkennt Canetti in dem, was mittels Gewalt Historie wird, eine gesteigerte Form von paranoischer Äußerung”.

3. A INSANIDADE DO MUNDO QUE CONSTRUÍMOS: SISTEMAS DE PODER E CAPITALISMO

O nosso pensamento tornou-se nosso instrumento de sobrevivência, e se desenvolveu como uma inflamação, uma doença, uma compulsão, que nos levou ao domínio do mundo pelo poder e destruição. Como vimos no último capítulo, nossa autoimagem como seres racionais, que dominaram a natureza animal de nossos corpos, cria um desarranjo entre nós e nosso ambiente. Mais ainda, ela cria um sofrimento interminável para nossa espécie, e uma falha de comunicação com os animais que bem pode ser vista como uma falha de comunicação com nós mesmos; não conectados de modo saudável com nossa razão animal, nós nos tornamos seres desajustados. Por isso, o mundo que criamos para nós, aquele que achamos que nos protegeria da natureza caótica e violenta, nada mais é do que uma ilusão; é um mundo onde a destruição natural se tornou sistematizada, tornou-se a contrapartida do nosso desenvolvimento racional. Esse mundo que criamos compartilha com o paranoico o sonho pela ordem, pela limpeza, pela obediência e pela dureza. São os requisitos que a razão impôs a nós mesmos, e são os requisitos que todo o poder exige.

No entanto, como vimos no final do capítulo anterior, esse ideal é o que permeia nosso desenvolvimento civilizatório e social. Como diz Sebald, as vozes no delírio de Schreber e na peça sobre Kaspar representam a razão, que exige tudo que o poderoso paranoico também exige. Ele reconhece que a divisão planejado do mundo pelo governante paranoico também ocorre, em escala mais modesta, na organização da vida normal. É momento de ver agora um pouco mais como isso se dá especialmente a partir do momento em que, como comentamos no final do último capítulo, o ideal civilizatório se encontra com o capitalismo tardio. A construção de nosso mundo em termos de poder, violência e destruição será vista aqui a partir da arquitetura, do colonialismo e das instituições e disciplinas de controle.

No primeiro capítulo, nos analisamos a éfrase do quadro de Rembrandt a partir da noção da doença do pensamento. Vimos que o ideal moderno do sujeito das representações, que afasta o sujeito do objeto, estava representado na aula de anatomia, e que os médicos olhavam não para o corpo, mas para o atlas do corpo humano. Essa imagem do atlas é retomada em uma passagem do livro *A*, criando mais uma daquelas conexões metonímicas de sua obra, dessa vez ligando aquele ideal de abstração, do rigor científico que recorta, ordena e planifica a realidade, também se aplica ao modo como nossas cidades se desenvolveram. No

mesmo trecho discutido naquele capítulo, em que o personagem-título fala sobre a expansão de Londres e a construção das linhas de metrô, ele fala da construção de dois terminais de metrô entre 1860 e 70, em que uma vasta quantidade de solo, “junto com os ossos enterrados neles” foram escavados e removidos, para que as linhas dos trilhos pudesse ser levadas para os arredores da cidade, e ele comenta que os planos dos engenheiros “pareciam músculos e tendões em um atlas anatômico” (SEBALD, 2011, p. 132)²³⁸. Essas imagens se conectam também à descrição da domesticação de Kaspar pela linguagem, em que está faz uma verdadeira vivisseção do seu aparato sensorio, da sua substância viva, para que nada mais possa ser percebido que não seja por ela, por suas categorias e relações.

Nossa racionalidade, através da linguagem, busca esquadrihar a realidade e dividi-la em todas as possíveis classificações, de modo que tudo possa ser vigiado para não ficar fora do sistema, e a primeira vítima desse processo somos nós mesmos. Com isso, ela pretende nos retirar do mundo vivo, amansar nossa substância viva, pois ela não pode lidar com aquilo que é fluído, que escapa às monolíticas classificações. O atlas do corpo humano aqui se sobrepõe aos planos dos engenheiros como imagens dessa racionalidade, que, na sua busca por esquadrihar a realidade e planificá-la, cria modelos, representações, falsos, que ignoram as coisas: assim como os cirurgiões ignoravam o corpo físico, material, que estava na frente deles, e fixavam-se na representação do atlas, também os engenheiros ignoram o que está na terra ou no lugar físico onde passarão as linhas planejadas no papel. Como não lembrar das inúmeras desapropriações e apagamentos de rastros de populações inteiras que ocorrem quando os poderosos decidem construir algo novo, reformular a cidade, ou melhorar seu sistema de circulação pública? O zelo científico, que na modernidade nascente ainda se mistura com as práticas religiosas antigas de punição do corpo do ofensor, já é o primeiro passo para o processo de reificação do mundo que vai se tornar ainda mais terrível no século XX, como mostra os planos frios dos engenheiros. A aceleração da industrialização, e, assim, a tradução do conhecimento em tecnologia, transformou o ambiente natural com objetivos econômicos bem definidos (Adorno & Horkheimer, 2019).

3.1. AS SOMBRAS DA DESTRUIÇÃO

238“together with the bones buried in them”; “look like muscles and sinews in an anatomical atlas”.

No início de *A*, o narrador nos fala de sua visita ao Nocturama do zoológico da Antuérpia, na Bélgica, ao lado da Estação Central. Ele se refugia no zoológico para tentar fazer passar uma dor de cabeça advinda de uma indisposição que o acompanhou por toda aquela visita pela Bélgica. Seus olhos demoraram para se acostumar com a luz artificial do lugar, e ele não se lembra de todos os animais que ele vira lá, exceto por um guaxinim, o qual ele ficou observando por um longo tempo:

conforme ele sentava ao lado de uma pequena corrente de água com uma séria expressão no rosto, lavando o mesmo pedaço de maçã repetidamente, como se ele esperasse que toda essa limpeza, que foi além de qualquer meticulosidade razoável, o ajudaria a escapar do mundo irreal no qual ele havia chegado, por assim dizer, sem nenhuma culpa própria (SEBALD, 2011, p. 4)²³⁹.

Além disso, continua Sebald, ele lembra que vários dos animais tinham olhos grandes e o olhar fixo e inquiridor que se encontra em certos pintores e filósofos que “buscam penetrar as trevas que nos rodeiam apenas pelos meios do olhar e do pensar” (p. 4-5)²⁴⁰. Esse início já nos mostra um elemento importante do que foi discutido no primeiro capítulo, e do que será mais desenvolvido aqui: a contiguidade metonímica entre humanos e animais, ou seja, entre natureza e cultura, que fica evidente no modo como o mundo criado por nossa cultura exerce seu domínio e violência igualmente sobre todos os seres; o guaxinim que parece pensar em como ele teria chegado aquele mundo artificial, sem culpa nenhuma, não é uma metáfora do humano, não é um animal com qualidades antropomórficas, mas está metonimicamente ao lado dos seres humanos, vivendo nesse mesmo espaço: um mundo artificial, dentro do qual chegamos, sem pedir, sem ter culpa, e que, para algumas pessoas, torna-se um sofrimento tão grande, que ela se pega pensando como sair disso. Essa relação fica ainda mais evidente na continuação desse trecho inicial do livro.

O narrador afirma que ao longo dos anos as memórias do nocturama se confundiam com a *Salle des pas perdus*²⁴¹ da Estação Central. No primeiro momento, ele pensa que essa confusão se devia ao fato de ele ter saído do nocturama diretamente para a estação. Mas logo ele já se corrige e diz que na verdade ficou algum tempo sentado no banco olhando para o

239“as it sat beside a little stream with a serious expression on its face, washing the same piece of apple over and over again, as if it hoped that all this washing, which went far beyond any reasonable thoroughness, would help it to escape the unreal world in which it had arrived, so to speak, through no fault of its own”.

240“seek to penetrate the darkness which surrounds us purely by means of looking and thinking”.

241*Salle des pas perdus*: nome dado a um grande vestíbulo ou salão que comunica com várias outras salas de um edifício aberto ao público: estação ferroviária, câmara municipal, tribunal, etc. Comunica o exterior com o interior, e geralmente é o lugar mais movimentado do edifício.

colossal tamanho da construção, que excedia em muito sua função puramente utilitária. Porém, é quando ele entra finalmente na estação que a relação com o nocturama se torna mais clara. Primeiro, ocorre uma espécie de inversão, quando ele vê aquela enorme estrutura por dentro, e imagina que nos grandes nichos nas paredes deveriam ter jaulas com animais exóticos, assim como alguns zoológicos têm trens em miniaturas. Ele afirma que foi provavelmente por ideias como essas, e pelo fato de o sol estar se pondo, que ele achou estar em outro nocturama. Assim, os poucos viajantes que se sentavam ali uns distantes dos outros, pareciam como criaturas do nocturama. Como neste havia uma grande quantidade de “espécies anãs”, os passageiros lhe pareceram de algum modo miniaturizados, “fosse pela altura inusual do teto ou por causa do anoitecer”, o que lhe despertou um pensamento “sem sentido” de que eles eram “os últimos membros de uma raça diminuta que havia perecido ou sido expulsa de sua pátria”, e como eles haviam sobrevivido, eles tinham a mesma “expressão pesarosa” (SEBALD, 2011, p. 6-7)²⁴² das criaturas no nocturama.

Assim como os animais vivendo em um ambiente artificial, remanescentes, muitos deles, de espécies em extinção, tendo sido jogados naquele lugar sem que tivessem feito nada, os humanos, criaturas diminutas diante da grandiosidade de suas construções, aparecem aqui como uma espécie também carregando o doloroso olhar de uma espécie que vive em um mundo artificial, que não lhes pertence, e no qual eles foram jogados, de algum modo ou de outro. Esse trecho, junto com aquele em que Austerlitz junta na sua imaginação as imagens de Schumann internado e do pombal em total ruína, talvez seja uma das representações mais claras da visão de Sebald sobre nosso mundo, nossa cultura, nossa espécie. A contiguidade entre animal e humano aparece claramente no sentimento de pesar por se sentir constantemente migrantes em nosso próprio mundo.

Seus livros são permeados por personagens que não se sentem em casa nesse mundo, assim como o próprio narrador carrega essa sensação de deslocamento. É a sensação de estar sempre longe, mesmo que não se saiba de onde, pois é a sensação de se viver nesse mundo que construímos para nós, mas que nunca se torna realmente nossa casa. No seu ensaio sobre Keller, Sebald (2013) escreve que esse autor percebeu a condição dos emigrantes e exilados

242 “dwarf species”; “whether by the unusual height of the ceiling or because of the gathering dusk”; “nonsensical”; “the last members of a diminutive race which had perished or had been expelled from its homeland”; “sorrowful expression”.

como uma quase morte: “Na verdade, naquela época, era geralmente tão raro para os emigrantes retornarem para casa quanto para os mortos voltarem à vida” (SEBALD, 2013, s.p.)²⁴³. O exílio, conforme Keller o descreve, é uma forma de purgatório localizado fora desse mundo, e qualquer um que o visite será para sempre um estranho em seu próprio país. Talvez por isso os emigrantes nos livros de Sebald sejam tão abundantes, pois são neles que esse sentimento de não pertencer ao mundo fica mais evidente. Que a nossa realidade social se torne um grande exílio, não significa que todos sofram igualmente com isso. Na verdade, essa realidade é sentida como um exílio por alguns exatamente porque outros se sentem bem nela, se acomodam, e aceitam a simbiose com o poder. Como afirma Navratil (2015), são as ilusões dos neuróticos, socialmente aceitas, a razão para a psicose dos esquizofrênicos. Enquanto uns aceitam lidar com essa realidade, usam as estratégias neuróticas de não ver o problema para aceitá-lo, outros não conseguem entrar nessa mentira, tornando-se insanos para sociedade insana. E essa relação também pode ser vista na questão do poder. Veremos no capítulo quatro como na leitura de Sebald (1985) de *O Castelo*, de Kafka, ele analisa como o livro apresenta a simbiose entre poder e impotência, em que aqueles que vivem sob o poder, acabam aceitando-o e preferem repeti-lo a tentar romper com isso. Para tal, é preciso uma boa dose de ilusão neurótica, de preferir não encarar a verdade, e deixar ser como é. Assim, a ideia desenvolvida nesse capítulo, de que a própria sociedade se tornou uma prisão ou um hospício não deve ser entendida como uma simples nivelção do sofrimento de todos, e do apagamento das relações entre poderosos e oprimidos. Na verdade, poderíamos dizer que, para Sebald, a humanidade como um todo sofre, mas tem aqueles que lidam com isso e conseguem com uma boa dose de perversão tornar-se os perpetuadores do poder. Como veremos nos dois últimos capítulos, as reflexões de Canetti (1995) sobre o poder mostram exatamente como em último nível, estamos todos implicados em um ciclo de culpa, já que todos nós, até a pessoas mais esforçada na sua busca por ser correta, é uma comedora, e nisso ela já contém em si o gérmen de todo o poder. Novamente, essa visão não pode levar a um apagamento das diferenças, muito pelo contrário, o reconhecimento da culpa deve se tornar uma responsabilidade, que leva à necessária compaixão e empatia que são os elementos fundamentais para uma ordem social melhor.

243“Indeed, at that time it was generally as rare for emigrants to return home as for the dead to come back to life”.

A sociedade como um grande exílio, e os seres humanos como migrantes em seu mundo, pode ser considerado um dos temas de *A*, não só pela história do personagem, como também pelas longas reflexões do personagem sobre a arquitetura, que aparece aqui, como em outros livros do autor, como um dos elementos mais notórios desse mundo artificial, e de suas relações com os traços de poder, domínio e ordem, que remete aos delírios do esquizofrênico, como Schreber, que precisa criar uma realidade ordenada para si, já que a realidade externa lhe é assustadoramente caótica. A Estação Central da Antuérpia é apenas o caso inicial, e o comentário do narrado sobre o tamanho que excede sua utilidade é uma crítica que acompanhará a reflexão sobre a arquitetura ao longo do livro, sempre em relação com aspectos da natureza. Como reflete Austerlitz, após uma longa fala sobre a história da arquitetura de fortes militares, essa história “nos mostra como, diferente dos pássaros, por exemplo, que continuam construindo o mesmo ninho por milhares de anos, nós tendemos a seguir em frente com nossos projetos muito além de quaisquer limites razoáveis” (SEBALD, 2011, p 18)²⁴⁴. Nossas habitações são vistas aqui, então, como mais um sintoma da nossa doença do pensamento, que cria um mundo artificial e nos expulsa cada vez mais do mundo natural. São projetos que vão além do razoável porque, como ele explica logo a seguir, são as construções menores e mais simples, como uma cabana no campo, que nos oferecem uma aparência de paz, enquanto que a visão dos prédios grandiosos nos causa uma admiração que é, na verdade, uma forma de horror crescente, pois “de algum modo nós sabemos por instinto que edifícios descomunais lançam a sombra da sua destruição diante deles, e são projetados desde o primeiro com um olho na sua existência tardia como ruínas” (SEBALD, 2011, p. 19)²⁴⁵. Essa sombra da destruição tem dois sentidos: aquele já explicitado no trecho, que aponta para o futuro como ruínas; e um que aponta para o passado, para a sua construção que se deu sobre a destruição de muitas vidas.

3.1.1. A primeira sombra: a antecipação do fim

244“show us how, unlike birds, for instance, who keep building the same nest over thousand of years, we tend to forge ahead with our projects fa beyond any reasonable bounds”.

245“somehow we know by instinct that outsize buildings cast the shadow of their own destruction before them, and are designed from the first with an eye to their later existence as ruins”.

Os livros de Sebald são recheados por ruínas, uma das características mais comentadas pela crítica, e que inelutavelmente leva às comparações com Walter Benjamin. Mas além disso as ruínas na sua obra também apontam para o movimento dialético de progresso e regressão do qual falamos no primeiro capítulo. Já na citação da frase de Austerlitz podemos ver essa dinâmica se revelar: as grandes construções que criamos como símbolos de nosso poder e domínio, que querem ser símbolos da grandeza do ser humana nada mais são do que projetos para além da qualquer razão, pois já antecipam, na sua própria construção, o seu fim como ruína. Os prédios enormes, como o do Palácio da Justiça, em Bruxelas, do qual fala Austerlitz nessa parte, serão os primeiros a serem destruídos em eventuais catástrofes, sejam naturais ou aquelas que o ser humano desencadeia. Esse sentido não deixa de estar presente, como uma sombra, nas palestras sobre guerra aérea e destruição, e na fala de Sebald em Stuttgart, onde ele cita Schreber. As imagens das cidades alemãs do jogo de cartas de infância, lembradas por ele nessa fala, ecoam nas imagens de destruição de algumas das mesmas cidades que aparecem no livro contendo o texto das palestras.

Em *A*, a reflexão do personagem se dá após uma longa conversa sobre a história da arquitetura das fortificações militares, que contém em si mesma o núcleo do primeiro sentido dessa imagem da sombra da destruição. Um dos temas desse livro é certamente a arquitetura, ligada à própria história do personagem-título, um professor aposentado de história da arquitetura, que continua com seu interesse pelo tema, e pretende escrever um livro sobre isso. A primeira conversa do personagem com o narrador, que se encontram pela primeira vez na Estação Central de Antuérpia, gira em torno do assunto. Austerlitz está tirando fotos do interior do prédio e fazendo anotações. Ele explica para o narrador como aquele prédio fora construído a partir do modelo da estação de Lucerna, que havia impressionado o rei Leopoldo por causa de seu domo, a estação suíça, como comenta Austerlitz, excedia “dramaticamente o tamanho usual modesto de edifícios ferroviários” (SEBALD, 2011, p. 10)²⁴⁶. Na única nota de rodapé existente no livro, o narrador lembra de que quatro anos e meio depois dessa conversa com Austerlitz, em uma rápida visita a Suíça, ele esteve na estação de Lucerna, onde se lembrou da conversa com o amigo, e que na noite daquele dia, quando estava já no quarto de hotel em Zurique, um incêndio destruiu totalmente o prédio do domo. Essa lembrança

246“so dramatically exceeding the usual modest height of railway buildings”.

antecipa em algumas páginas o primeiro sentido da frase de Austerlitz que está em discussão aqui.

No dia seguinte, eles se encontram novamente, e Austerlitz fala da história das construções de fortes militares, que exemplificam de modo mais claro o aspecto patológico do pensamento por trás das construções humanas: “é normalmente nossos projetos mais poderosos que traem mais obviamente o nível de nossa insegurança” (SEBALD, 2011, p. 14)²⁴⁷. A construção de fortificações mostram como nós nos sentimos cada vez mais obrigados a nos cercar de defesas contra poderes inimigos, em fases sucessivas. E nisso, a ideia de “anéis concêntricos” que vão se expandindo para fora, acaba encontrando “seus limites naturais” (SEBALD, 2011, p. 14)²⁴⁸. Citando alguns nomes de arquitetos que desenvolveram os projetos mais conhecidos de fortes, desde a idade média até o período moderno, junto com termos técnicos específicos, Austerlitz comenta que ninguém imagina a quantidade enorme de escritos teóricos sobre a construção de fortificações, e a “natureza fantástica” (p. 15)²⁴⁹ dos conhecimentos empregados até que, por volta do final do século XVII, o modelo dodecágono em forma de estrela, atrás de trincheiras, se tornou o preferido. Austerlitz comenta que um estudo dos planos intrincadamente esboçados para tais construção, revelaria que elas são “um emblema tanto do poder absoluto, quanto da engenhosidade que os engenheiros colocam a serviço desse poder” (p. 15-16)²⁵⁰. No entanto, como ele continua explicando, o que nos planos elaborados e engenhosos dos engenheiros deveria dar certo, não se confirmava na realidade, pois as maiores fortificações eram obviamente as que atraíam a maior força inimiga, e que quanto mais entrincheirado, mais na defensiva se fica, até que só resta aos que estão na fortaleza ficar olhando o inimigo andar livremente pelo terreno, ignorando a fortaleza que ficou sobrecarregada de armas e homens. Para Austerlitz, há uma tendência que chega à “elaboração paranoide” (p. 16)²⁵¹ nesse recorrer à medidas de fortificação sempre maiores, e que acabam apenas atraindo o inimigo a seu ponto mais fraco. Além do fato de que os planos arquitetônicos para as fortificações ficaram tão complexos que o tempo para construí-los também aumentava, ao ponto de que quando estavam prontos, ou

247“it is often our mightiest projects that most obviously betray the degree of our insecurity”.

248“concentric rings”; “natural limits”.

249“fantastic nature”.

250“an emblem both of absolute power and of ingenuity the engineers put to the service of that power”.

251“paranoid elaboration”.

mesmo antes disso, já estavam ultrapassados por novos desenvolvimentos. Após um breve relato do cerco da fortaleza da Antuérpia, que fora tomado e destruído a despeito de todas suas fortificações, no século XIX, tudo que se aprendeu com essa destruição foi que as defesas da cidade precisavam ser reconstruídas, ainda mais fortes.

Nesse trecho sobre a história da arquitetura das construções encontramos junto ao primeiro sentido da imagem dos prédios que projetam a sombra de sua destruição também um diagnóstico do comportamento humano em geral por trás desses projetos. Novamente se destaca a comparação com um comportamento paranoico de elaboração, e com os aspectos insanos do pensamento humano. É preciso atentar para as expressões que Austerlitz usa para descrever a quantidade de escritos teóricos e de conhecimento que se empenhou nesse propósito: eles têm uma natureza fantástica. A dubiedade do sentido do termo aqui mostra a ironia quase imperceptível: esse conhecimento técnico, símbolo de uma racionalidade militar cada vez mais em desenvolvimento, mostra que a preocupação do ser humano com suas defesas, nesse ponto, beiram o fantasioso, ultrapassam a racionalidade. O regresso a qual esse progresso do conhecimento leva é a destruição daquilo mesmo que deveria ser indestrutível; mais ainda, a destruição do que deveria ser símbolo do poder absoluto, do poder militar supostamente invencível. Esses símbolos de poder deveria também trazer a sensação de segurança aos moradores da cidade, uma ideia paradoxal de paz, afinal, são fortificações militares, que não tem absolutamente nada a ver com paz. Por isso, ao concluir essas reflexões, Austerlitz propõe que se fizesse um catálogo dos tipos de prédios, listados por ordem de tamanho, “e ficaria imediatamente óbvio que os prédios domésticos com *menor* que o tamanho normal – o pequeno chalé nos campos, a habitação isolada, a guarita, o pavilhão para ver a paisagem, a cabana das crianças no jardim – são aquelas que nos oferecem ao menos uma aparência de paz” (SEBALD, 2011, p. 18, ênfase do autor)²⁵². Essas construções aparecem sempre conectadas à natureza, e poderiam ser comparadas aos ninhos dos pássaros. Elas não são símbolos de poder e de força, mas justamente por isso são as que oferecem essa aparência de paz. Mas nós, humanos, insistimos em construir grandes prédios, fortificações

252 “it would be immediately obvious that domestic buildings of *less* than normal size – the little cottage in the fields, the hermitage, the lockkeeper’s lodge, the pavilion for viewing the landscape, the children’s bothy in the garden – are those that offer us at least a semblance of peace”.

cada vez mais seguras, casas cada vez mais suntuosas, na nossa paranoica elaboração da ideia de segurança e de poder.

Nesse contexto, o poder simbolizado nas construções não é apenas o militar, mas também o poder econômico. A reflexão de Austerlitz sobre as pequenas construções pode servir como uma comparação com a mansão de Somerleyton, em *RS*. A propriedade data da Idade Média, e passou por várias famílias, ao longo do século, através das relações de sangue ou de casamento, até que em 1843 o último dono, escolheu não ficar com sua herança e a vendeu para o empresário Sir Morton Peto, que vinha de origens humildes, e tornou-se rico através do ramo das construções e do investimento nas estradas de ferro em vários outros países. A degradação da propriedade nos é apresentada aqui em paralelo com a ruína dos proprietários, e, de certo modo, com a história incessante de grandeza e degradação dos sujeitos dentro do sistema capitalista. O narrador chega lá de trem, desembarcando na parte de trás da propriedade, em uma estação que não tem nenhuma estrutura, a não ser um abrigo aberto. O lugar está deserto, e ele então pensa em como devia ser agitado ali nos tempos de grandeza da mansão: a chegada constante de mercadorias de luxo: “[q]uase tudo que uma residência como Somerleyton precisava para sua manutenção apropriada e tudo que era necessário para sustentar uma posição social nunca completamente segura teria sido trazido pela estrada de ferro de outras partes do país e teria chegado naquela estação” (SEBALD, 2002, p. 31)²⁵³. Porém, naqueles dias, a mansão se tornou, como tantas outras iguais a ela na Inglaterra, um lugar de visita nos finais de semana, de pessoas vindas de vários lugares, que chegam nos seus próprios carros, entrando pela frente da propriedade. O comentário sobre a posição nunca totalmente segura que o senhor de Somerleyton tinha que se esforçar para manter se complementa com a irônica imagem que o narrador vê assim que entra na propriedade: um trem em miniatura, com os visitantes que o lembram de animais de circo, sendo conduzidos pelo atual Lord Somerleyton. Essa visão o faz refletir: “[p]areceu-me uma curiosa lição de história da evolução, que às vezes repete seus conceitos anteriores com um certo senso de ironia” (SEBALD, 2002, p. 32)²⁵⁴. O antigo Morton Peto, que havia

253“Almost everything a residence such as Somerleyton required for its proper upkeep and all that was necessary in order to sustain a social position never altogether secure would have been brought in on the railway from other parts of the country and would have arrived at this station”.

254“It seemed to me like a curious object lesson from the history of evolution, which at times repeats its earlier conceits with a certain sense of irony”.

transformando a mansão em uma atração da alta sociedade na metade do século XIX, com reportagens na *The Illustrated London News*, descrevendo suas maravilhas, havia construído sua fortuna investindo em estradas de ferro. Os materiais que mantinham aquele luxo, símbolo de poder e prestígio social, chegavam pelas estradas de ferro, mas nos dias atuais, o atual dono, era uma espécie de palhaço de circo conduzindo um trem em miniatura com os visitantes que pagavam para ver sua propriedade.

A beleza e o esplendor de Somerleyton atingem o auge com Moto Perton, que a torna famosa, como explica o narrador, “pelas transições quase imperceptíveis entre exterior e interior; aqueles que a visitavam mal conseguiam dizer onde o natural terminava e o que era feito pelo homem começava” (SEBALD, 2002, p. 33)²⁵⁵. Os jardins externos e internos, fontes, estufas de palmeiras e laranjeiras, pássaros do paraíso, pintassilgos e rouxinóis, elefantes dourados nas tapeçarias de seda, os arabescos nos tapetes e os canteiros de flores: “tudo isso interagiu de tal modo que se tinha a ilusão de uma completa harmonia entre o natural e o manufaturado” (SEBALD, 2002, p. 33-34)²⁵⁶. Não é de graça, no entanto, que o narrado descreve essa interação entre a natureza e o manufaturado como uma “ilusão”. Na descrição seguinte, sobre a visão mais maravilhosa de Somerleyton, há um detalhe que rompe com essa ilusão: conforme os relatos da época, era impressionante ver a mansão nas noites de verão,

quando as incomparáveis estufas, sustentadas por pilares e suportes de ferro fundido e aparentemente sem peso em sua graça de filigrana, derramavam seu brilho resplandecente no escuro. Incontáveis luzes de Argand apoiadas por refletores prateados, as chamas brancas consumindo o gás venenoso com um baixo som sibilante, lançavam um brilho imenso que pulsava como a corrente de vida que corre pela terra (SEBALD, 2002, p. 34)²⁵⁷.

O gás venenoso usado para a iluminação coloca no centro dessa maravilhosa ilusão de interação entre natureza e manufaturado o elemento destrutivo da humanidade, e a comparação do brilho daquelas lâmpadas com a corrente de vida que percorre a terra se torna um comentário irônico, que pode ser completado com a lembrança dos experimentos feitos

255“for the scarcely perceptible transitions from interiors to exterior; those who visited were barely able to tell where the natural ended and the man-made began”.

256“all of it interacted in such a way that one had the illusion of complete harmony between the natural and the manufactured”.

257“when the incomparable glasshouses, borne on cast-iron pillars and braces and seemingly weightless in their filigree grace, shed their gleaming radiance on the dark. Countless Argand burners backed with silver-plated reflectors, the white flames consuming the poisonous gas with a low hissing sound, cast an immense brightness that pulsated like the current of life that runs through the earth”.

com o arenque, na mesma época, para o avanço da iluminação pública, um sonho do homem para vencer as trevas. A corrente luminosa que percorre a terra torna-se, assim, as luzes produzidas pelo homem, seja o fogo que consome as florestas, seja a iluminação a base de gás venenos, seja a iluminação elétrica que precisa destruir tantos recursos naturais para ser mantida.

Somerleyton se torna, assim, um microcosmo, que em toda sua história representa a própria história do progresso humano, e do capitalismo. Assim como ela se tornou símbolo do esplendor, luxo e poder de um grande empresário que chegou ao topo por seus esforços, seu atual estado se torna, na narrativa, o símbolo da decadência de tudo isso. Em 1913, após uma explosão de gás, um incêndio destruiu parte da propriedade, incluindo “[o]s passeios cobertos de vidros e a estufa de palmeiras cujo domo elevado costumava, no passado, iluminar as noites” (SEBALD, 2002, p. 35)²⁵⁸. Não há mais os empregados que antes cuidavam da casa, e os quartos causam agora uma impressão de desuso desanimado. Ele descreve longamente o estado atual de decadência da mansão, o acúmulo de objetos antigos agora espalhados pela casa como se fosse uma loja de penhora ou um salão de leilões (Sebald, 2002). O narrador descreve a sensação de não se saber exatamente em que tempo e em que lugar estava enquanto passeava por dentro da casa, e, mesmo assim, ele imagina que Somerleyton era muito mais não convidativa na época de Morton Peto, “quando tudo, do porão ao sótão, dos talheres aos vasos sanitários, era novo em folha, correspondendo em cada detalha, e em incessante bom gosto” (SEBALD, 2002, p. 36)²⁵⁹. Para ele, era muito mais acolhedora agora, o número absurdo de coisas, de possessões acumuladas ao longo dos anos, e esperando para serem vendidas que o impressionava como “uma coleção de esquisitices”. Agora que a casa estava “imperceptivelmente se aproximando da beira da dissolução e esquecimento silencioso” (p. 36)²⁶⁰, é que ela o atraía. Porém, ele se sentiu triste quando, ao sair para o pátio, avistou nos aviários vazios, uma única e solitária codorniz-chinesa, “evidentemente em estado de demência, correndo de lá pra cá ao longo da borda, e sacudindo sua cabeça toda vez que estava prestes a virar, como se ela não pudesse compreender como havia chegado nesse

258“*The glass-covered walks and the palm house, whose lofty dome used once to light up the nights*”.

259“*when everything, from the cellar to the attic, from the cutlery to the waterclosets, was brand new, matching in every detail, and in unremittingly good taste*”.

260“*a collection of oddities*”; “*imperceptibly nearing the brink of dissolution and silent oblivion*”.

dilema sem esperança” (p. 36)²⁶¹. Essa imagem da ave em estado de demência por estar numa situação sem esperança, presa naquele mundo que não é o seu obviamente nos lembra do guaxinim do início de *A*.

Novamente as imagens do mundo humano se aproximam do mundo animal, assim como na comparação de Austerlitz de nossas construções com os ninhos de pássaros. O animal humano, ao tentar se afastar da natureza na construção de seu mundo artificial, não só causa sofrimento a ele mesmo, mas também aos outros seres que o rodeiam. É mais sintomático ainda que essa cena aparece em Somerleyton, que no seu auge era símbolo da ilusão de harmonia completa entre o natural e o manufaturado, pois escancara mais ainda que isso é apenas uma ilusão. Algo que nós vemos sobreviver ainda hoje quando folhamos revistas ou vemos sites de decoração que mostram casas luxuosas com jardins e ambientes internos cheios de flores, plantas, tentando trazer para dentro das construções a natureza que vamos destruído do lado de fora. No jardim para onde saiu, o narrador compara a decadência do interior com o auge evolutivo do lado de fora, onde as árvores plantadas por Morton Peto enchiam o ar acima dos jardins, com cedros que estendiam seus galhos por quase um quarto de acre, “cada um um mundo inteiro em si” (SEBALD, 2002, p. 37)²⁶². É como se só agora, no estado de decadência do que foi construído pelo homem, e de domínio livre da natureza, houvesse realmente uma harmonia naquela propriedade.

3.1.1.1. Os dois sentidos da queda

A decadência de Somerleyton aponta para uma questão interessante nessa reflexão sobre as construções humanas e a destruição. A mansão não está propriamente em ruínas, ela está em decadência, e aponta para a imagem da queda, que também aparece como fator relevante da história das construções. Quando falamos, por exemplo, da “queda” da Bastilha, não se trata da destruição física do prédio, mas da sua tomada, e consequente destruição dela como símbolo de poder. Novamente em *A*, antes do personagem começar a falar dos fortes

²⁶¹“evidently in a state of dementia, running to and fro along the edge of the cage and shaking its head every time it was about to turn, as if it could not comprehend how it had got into this hopeless fix”.

²⁶²“each a entire world in itself”.

militares, eles se encontram às margens do Rio Escalda (*Schelde*), e Austerlitz lembra de uma pintura de Lucas van Valckenborch.

Ele lembra que foi pintado durante o que ficou conhecido como Pequena Era do Gelo²⁶³, e nele vemos as diferentes classes de pessoas, de acordo com as vestimentas, aquelas mais distintas se divertindo ao patinar no rio congelado, enquanto as mais pobres se aquecem em uma fogueira. Ele chama a atenção para o detalhe da mulher de vestido amarelo caindo no meio da pintura, enquanto um homem tenta ajudá-la. Segue-se, então, uma reflexão contundente de Austerlitz:

Olhando para o rio agora, pensando naquela pintura e suas pequenas figuras, [...], eu sinto como o momento retratado por Lucas van Valckenborch nunca tivesse chegado ao fim, como se a moça de amarelo-canário tivesse acabado de cair ou de desmaiar, como se o capuz de veludo preto tivesse exatamente nesse momento caído da sua cabeça, como se o pequeno acidente, que sem dúvida passa despercebido pela maioria dos espectadores, estivesse sempre acontecendo de novo e de novo, e ninguém pudesse remediar isso (SEBALD, 2011, p. 14)²⁶⁴.

Qual a relação entre essa pequena sensação da repetição da queda irremediável com o que foi exposto até agora? Logo em seguida, o narrador nos diz, de modo resumido, que Austerlitz falou longamente sobre as “marcas de dor” que “traçam incontáveis linhas finas através da história” (p. 14)²⁶⁵. O que a queda dos símbolos de poder, ou a destruição dos prédios têm em relação à queda de um indivíduo, ou a essas marcas de dores ao longo da história? Ora, obviamente tudo, ao menos dentro da visão de mundo de Sebald, do modo como ele entende as conexões e repetições da história natural da destruição, para além de relações lógicas, como causa e efeito, ou sucessão temporal. Em *AN*, no segundo capítulo do último poema, em que o eu-lírico relembra sua infância e juventude, ele nos fala que cresceu em um lugar próximo aos Alpes sem nenhuma ideia da destruição, que de todo modo acontecia em outros lugares. Porém, ele logo fala do hábito de cair:

Mas o hábito / de frequentemente cair na rua e / frequentemente sentar com curativos nas mãos / na janela aberta entre as fúcisas / envasadas, esperando pela / dor diminuir e por horas / fazendo nada a não ser olhando para fora, / cedo me

263Período de resfriamento devido a uma queda profunda nas tempestades solares. Os climatologistas discordam sobre o início e fim do período, alguns defendendo que teria iniciado no século XVI e terminado na primeira metade do XIX, enquanto outros defendem que teria sido do século XIII ao XVII.

264“Looking at the river now, thinking of that painting and its tiny figures, [...], I feel as if the moment depicted by Lucas van Valckenborch had never come to an end, as if the canary-yellow lady had only just fallen over or swooned, as if the black velvet hood had only this moment dropped away from her head, as if the little accident, which no doubt goes unnoticed by most viewers, were always happening over and over again, and nothing and no one could ever remedy it”.

265“marks of pain”; “trace countless fine lines through history”.

induziu a imaginar / uma catástrofe silenciosa que ocorre / quase imperceptível (SEBALD, 2003, p. 89)²⁶⁶.

A catástrofe silenciosa que ocorre quase imperceptível e que em *A* parece se ligar à imagem da senhora caindo no gelo, em *AN* se liga a uma outra pintura, citada no capítulo cinco:

A sombria margem de um lago / emerge, a superfície da água, / as faixas de rochas e / no mais alto dos cumes a multicolorida / plumagem do dragão, Icarus, / navegando em meio / às correntes de luz. Abaixo dele / o tempo divide a geleira do Reno / em dois poderosos ramos, / os picos de Churfirften emergem, / o monte Säntis ergue-se, / ilhotas de giz, brilhos / resplandecentes em gelos à deriva. / Se os olhos dele estão agora / abaixados, se ele cai / dentro do lago, / irão então, como na pintura / de Brueghel, o belo navio, / o camponês arando, toda / a natureza de algum modo virar as costas / para o infortúnio do filho? (SEBALD, 2003, p. 105-106)²⁶⁷.

Trata-se do quadro de Peter Brueghel, o Velho, *Paisagem com Ícaro caindo*, pintado por volta de 1558, e que provocou muita discussão e análises ao longo da história da arte, por causa de seu modo peculiar de retratar o famoso mito de Ícaro.

O que nos interessa aqui é o modo como Sebald o utiliza, o principal sentido que ele encontra no quadro e que remete ao tema que estamos discutindo. O trecho do poema começa com a descrição da natureza que é retratada na pintura, citando nomes de montes e cordilheiras da região dos Alpes, bem como a geleira do Reno, que aponta para a divisão do tempo que é citada no poema, pois essa geleira existiu no último período glacial, e foi responsável pela formação do Lago Constança²⁶⁸. As imagens de montes relacionados à região dos Alpes remete ao contexto de infância do eu-lírico (bem como de Sebald), e nesse ponto do poema parece que ele não está falando diretamente do Ícaro de Brueghel, mas do Ícaro do mito, que ainda tem suas asas de plumagem colorida. O que nos faz pensar que a opção de colocar a figura mítica voando por cima de uma paisagem da sua infância, é uma forma de ligar o infortúnio do jovem ao do próprio eu-lírico. Quando ele finalmente se refere

266“But the habit / of often falling down in the street and / often sitting with bandaged hands / by the open window between the potted / fuchsias, waiting for the / pain to subside and for hours / doing nothing but looking out, / early on induced me to imagine / a silent catastrophe that occurs / almost unperceived”.

267The shady shore of a lake / emerges, the water’s surface, / the ribbons of rocks and / on the highest summit the dragon’s / many-coloured plumage, Icarus, / sailing in the midst of / the currents of light. Beneath him / time divides the Rhine glacier / into two mighty branches, / the Churfirften peaks emerge, / the Säntis range rises, / chalk islets, glowing / bright in drifting ice. / If his eyes are now / lowered, if he falls / down into the lake, / will then, as in Brueghel’s / picture, the beautiful ship, / the ploughing peasant, the whole / of nature somehow turn away / from the son’s misfortune?

268 Como veremos mais adiante, as imagens que apontam para o Período Glacial aparecem constantemente na obra de Sebald ligadas a um passado idílico, sem a presença destrutiva do homem, assim como para um possível futuro também idílico.

à pintura, é para se questionar se as pessoas e toda a natureza irão realmente viras as costas ao desafortunado filho enquanto ele cai, assim como acontece na pintura. No quadro de Brueghel, assim como no de van Valckenborch, aquele que cai passa quase despercebido. A mulher patinando no gelo ainda tem alguém ao seu lado que tenta segurá-la, mas Ícaro pode passar despercebido até mesmo por nós que vemos o quadro, assim como o pastor de ovelhas que olha para o céu do lado oposto de onde Ícaro caiu, o pescador que, mesmo próximo, se preocupa apenas com sua vara de pescar, o camponês que olha para seu arado, ou mesmo os marinheiros no navio. Ninguém, nem a pequena codorna no galho da árvore, ou as ovelhas do pastor, o cão do camponês, ninguém nota a queda de Ícaro. E é sobre isso que o eu-lírico se pergunta.

Essa questão se desdobra mais uma vez em dois sentidos, que, no entanto, se conectam. Primeiro, o mais evidente deles, é a ideia já levantada por Austerlitz de que a queda está sempre acontecendo, sempre se repetindo e que ninguém consegue remediar. Mas junto a isso, há esse novo sentido invocado aqui de que há sempre alguém que cai, enquanto ninguém mais está olhando. Em todo lugar, a todo momento, alguma queda está acontecendo, o infortúnio de alguém, de um grupo, de uma nação está ocorrendo em algum lugar, sem que nós saibamos ou percebamos. Enquanto o fazendeiro está preocupado com sua plantação, alguém está sofrendo, enquanto eu estou escrevendo esta tese, pessoas estão sendo atacadas, lugares destruídos, prédios se tornando ruínas. É isso que significa o sentimento do eu-lírico de que há sempre alguma desgraça eminente, e o fato de que ele sente isso sempre após alguma de suas quedas, se conecta a esse sentido da pintura de Brueghel. Para Elias Canetti (1995), a queda é a direção mais impressionante para o homem, da qual todas as outras são derivadas, ou tem um sentido secundário. É a queda que o homem mais teme, desde pequeno, e é contra ela que ele primeiro aprende a se defender. Essa sentido da queda, então, provoca um medo primitivo do homem, que não é não só individual, mas faz parte da memória coletiva do ser humano. Em Sebald, esse sentido da queda está configurado nessa linha de passagem entre o individual e o coletivo, bem como toda a análise de Canetti em *Massa e Poder*. O medo individual da queda remete a um medo maior e mais profundo, um medo coletivo da destruição. E é aqui que encontramos a relação do primeiro sentido do trecho do poema com o segundo.

Esse trecho, como dito antes, começa falando não diretamente do quadro, mas do mito, e ele está localizado logo após o eu-lírico falar de uma visita a um tal engenheiro D. em Zurique. O engenheiro aposentado se pergunta quantas máquinas ele construiu antes de perder a sua fé na ciência. Ele fala de uma fase de sofrimento enquanto ainda sentia os tremores das antenas nos telhados de casas ou ouvia a distância o ruído gaussiano, mas voltou a ficar em paz quando entendeu que no final o processo natural é sempre o da destruição (Sebald, 2003). O engenheiro novamente citado, agora como alguém que se desiludiu com o poder da ciência. Os engenheiros aparecem ao longo da obra de Sebald (em *A*, por exemplo, eles são os responsáveis pelo desenvolvimento cada vez mais elaborado e paranoico dos fortes, ou também são aqueles que desenham as plantas das estradas de ferro do metrô de Londres, que se parece com um atlas do corpo humano) como um emblema do conhecimento técnico que quer dominar a realidade através da planificação de tudo, que constroem poderosas máquinas, que ajudam no avanço do progresso. Esse engenheiro aposentado, no entanto, parece perceber que esse progresso acaba levando ao regresso, à destruição. Ele se liga, assim, ao Ícaro do mito, que é um símbolo da falta de temperança da humanidade, que na sua ânsia de chegar perto dos deuses, acaba se queimando e caindo. O Ícaro do mito, assim, representa na obra de Sebald, o movimento de progresso e regresso, e, por isso, se liga diretamente à discussão sobre as construções, mais ainda, ao segundo sentido daquela obra de destruição que os grandes prédios jogam a sua frente.

3.1.2. A segunda sombra: destruir para construir

No final de *AN*, Sebald (2003) narra o sonho do eu-lírico em que este voa da Inglaterra até a Alemanha para ver o quadro de Albrecht Altdorfer (1480 – 1538) *A batalha de Alexandre em Isso*. Ele apresenta três visões distintas da pintura, primeiro aquela que está na própria inscrição do quadro, que diz que mais de cem mil homens morreram na batalha pela “salvação do Ocidente”; depois o capelão da escola, para quem o quadro era a demonstração da destruição “necessária” das tropas vindas do oriente e uma contribuição para a “história da salvação”; por fim, ele lembra do ensinamento de outro “professor”, que fala que a morte está a nossa frente como a imagem da batalha de Alexandre na parede da escola (SEBALD, 2003,

p. 114-115)²⁶⁹ – o que é uma referência a Kafka e um dos seus aforismos. As duas primeiras visões sobre a obra apontam para o caráter um tanto mítico da pintura: a representação da salvação do ocidente, que, obviamente, esconde que Alexandre e Dário lutavam por vingança, e que quem havia invadido o oriente havia sido, antes, o rei grego. A terceira visão da obra apresenta o caráter metafísico da presença da morte a nossa frente, um tema que Sebald considera ser central na obra de Kafka. Mas todas essas interpretações se completam com aquela que é apresentada pelo próprio eu-lírico, após descrever o cenário da pintura:

Fora, com velas infladas / os navios fazem progresso e / a sombra já roça / os ciprestes, e além deles / a terra firme do Egito se estende. / O Delta do Nilo pode ser decifrado, / a Península do Sinai, o Mar Vermelho / e, ainda mais longe / na distância, / elevando-se na luz diminuta, / as cadeias de montanhas, / cobertas de neve e duras de gelo, / do estranho, inexplorado, / continente Africano (SEBALD, 2003, p. 115-116)²⁷⁰.

A ironia que era apresentada com as três primeiras interpretações do quadro, especialmente as duas primeiras, agora se completa. A imagem do continente Africano, estranho e inexplorado, em contraposição à interpretação da batalha como símbolo da salvação do Ocidente contra a invasão das tropas vindas do oriente é uma daquelas conexões que Sebald cria em suas obras, que conectam eventos da nossa história para além das relações de causa e efeito. A imagem do continente Africano inexplorado é um emblema do que foi um dos mais cruéis e sangrentos empreendimentos ocidentais em nome do progresso, a saber o colonialismo, e isso se torna mais claro quando encontramos uma expressão parecida em *RS*. No capítulo cinco, o narrador conta a história de Joseph Conrad, e na parte em que fala das viagens deste ao Congo, o navio em que Conrad está dispara projéteis, sem nenhum propósito ou mira, no “desconhecido continente Africano” (SEBALD, 2002, p. 117)²⁷¹. O Congo, nessa época, explica o narrador, não é mais do que um “pedaço em branco no mapa da África”, mas, desde então, o “pedaço branco se tornou um lugar de escuridão” (SEBALD, 2002, p. 117)²⁷². Aqui, o colonialismo da mente que preenche os espaços em brancos do atlas da realidade (Sebald, 1985), como citado no primeiro capítulo, completa-se com o

269“necessary”; history of salvation”; “teacher”.

270Outside, with swollen sails / the ships make headway and / the shadows already graze / the cypresses, and beyond them / Egypt’s mainland extends. / The Nile Delta can be made out, / the Sinai Peninsula, the Red Sea / and, still farther / in the distance, / towering up in dwindling light, / the mountain ranges, / snow-covered and ice-bound, / of the strange, unexplored, / African continent.

271“the unknown African continent”.

272“a white patch on the map of Africa”; “The white patch had become a place of darkness”.

colonialismo efetivamente territorial e econômico. O narrador chama a atenção para o fato de que em toda a história do colonialismo, não há quase nada sobre o terrível capítulo do colonialismo belga no Congo. O discurso do rei Leopoldo da Bélgica, no evento em que se anunciava a empreitada no Congo, com participação da aristocracia, da igreja, das ciências, da indústria e das finanças, proclamava:

os amigos da humanidade não poderiam perseguir um fim mais nobre que aquele que os colocara juntos naquele dia: abrir a última parte da nossa terra que restou, até aqui, intocada pelas bênçãos da civilização. O objetivo, [...], era romper as trevas nas quais populações inteiras ainda viviam, e montar uma cruzada para trazer este século glorioso do progresso até o ponto da perfeição (SEBALD, 2002, p. 118)²⁷³.

A total ironia desse discurso é reforçada pelos usos dos termos como “amigos da humanidade”, “bênçãos da civilização”, “século glorioso do progresso”, e se completa com a descrição do narrador da forma como o rei Leopoldo, através de várias companhias de comércio, se tornou o único soberano do Congo, um território maior que seu reino da Bélgica, aumentou seu poder econômico através de um sistema de trabalho escravo cruel que matava não só pelo trabalho forçado, como pelas inúmeras doenças: “[t]odo ano, de 1890 a 1900, cerca de quinhentas mil dessas vítimas sem nomes, não mencionadas em nenhum lugar dos relatórios anuais, perdiam suas vidas. Durante o mesmo período, o valor das ações da Companhia Ferroviária do Congo subiu de 320 francos belgas para 2,850” (SEBALD, 2002, p. 119)²⁷⁴. O poder e a glória do reino da Bélgica que se vê na arquitetura grandiosa dos prédios como da Estação Central, só foi possível por causa da morte dessa quantidade de vítimas anônimas.

Em A, o professor aposentado conta como a Bélgica, no final do século XIX era um reino mal reconhecido no mapa da Europa, quando começou a espalhar sua influência, através da empreitada colonialista, na África, e a população ficou otimista com a mudança no destino de seu país, que estaria para se tornar uma grande potência econômica (Sebald, 2011). O rei Leopoldo tinha como desejo pessoal o uso do abundante dinheiro que estava entrando no país para a construção de edifícios públicos que trariam renome internacional para o país. Um

273“the friends of humanity could pursue no nobler end than that which brought them together that day: to open up the last part of our earth to have remained hitherto untouched by the blessings of civilization. The aim, [...], was to break through the darkness in which whole peoples still dwelt, and to mount a crusade in order to bring this glorious century of progress to the point of perfection”.

274“Every year from 1890 to 1900, an estimated five hundred thousand of these nameless victims, nowhere mentioned in the annual reports, lost their lives. During the same period, the value of share sin the Compagnie du Chemin de Fer du Congo rose from 320 Belgian francs to 2,850”.

desses prédio foi justamente a Estação Central, que nesse trecho do livro é apresentada como um verdadeiro templo dos novos deuses da modernidade, o dinheiro, o tempo e o capitalismo. O domo da estação havia sido inspirado pelo Panteão de Roma, o que leva Austerlitz a comentar que, até nos dias atuais, quando se entra no hall da estação, “nós somos tomados por uma sensação de estar além do profano, em uma catedral consagrada ao tráfico e comércio internacional” (SEBALD, 2011, p. 10)²⁷⁵. Até mesmo a mistura de passado e futuro no prédio, em que uma escada de mármore convive com o ferro e o vidro das plataformas era uma abordagem lógica para aquela nova época. Nessa catedral, as deidades que olham de cima para os visitantes são as do século XIX: “mineração, indústria, transporte, comércio e capital”; no hall de entrada, escudos de pedra carregam os símbolos: “feixes de milho, martelos cruzados, rodas aladas e assim por diante, com o motivo heráldico da colmeia significando não, como se poderia primeiramente pensar, a natureza se tornando útil para a humanidade, ou mesmo o trabalho industrioso como um bem social, mas simbolizando o princípio de acumulação de capital” (SEBALD, 2011, p. 10-12)²⁷⁶. Em meio a tudo isso, o tempo, simbolizado pelo grande relógio com seus ponteiros que cortam os pedaços do tempo, e que fazem Austerlitz lembrar que até a metade do século XIX, quando os horários dos trens foram sincronizados, os relógios de diferentes cidades da Bélgica não marcavam o mesmo horário, e só com essa padronização o tempo passou a reinar supremo (Sebald, 2011).

Todo esse comentário sobre a estação central da Antuérpia, ligado ao seu passado colonial, conecta-se com o retrato da violência do colonialismo belga em *RS*, para mostrar o que está por trás desses suntuosos e grandiosos edifícios europeus: eles foram construídos sobre a sombra da destruição de muitas vítimas anônimas e de países inteiros. Esse segundo sentido da imagem da sombra da destruição aparece constantemente em Austerlitz, e mesmo em *RS*, e é expresso de modo sintético pelo professor de história da arquitetura após ele comentar sobre os espelhos na sala de espera da estação: “quantos trabalhadores pereceram no fabrico de tais espelhos, devido a doenças malignas e desastrosas resultantes da inalação de

275“we are seized by a sense of being beyond the profane, in a cathedral consecrated to international traffic and trade”.

276“mining, industry, transport, trade, and capital”; “stone escutcheons bearing symbolic sheaves of corn, crossed hammers, winged wheels, and so on, with the heraldic motif of the beehive standing not, as one might at first think, for nature made serviceable to mankind, or even industrious labor as a social good, but symbolizing the principle of capital accumulation”.

vapores de mercúrio e cianeto” (SEBALD, 2011, p. 13)²⁷⁷. Já em *RS*, o narrador falar de que quando Joseph Conrad voltou para a Bélgica, após sua experiência no Congo, via a capital do país, “com seus prédios cada vez mais bombásticos, como um monumento sepulcral erigido sobre uma hecatombe de corpos negros, e todos os pedestres nas ruas pareciam para ele carregar aquele obscuro segredo congolês entre eles” (SEBALD, 2002, p. 122)²⁷⁸. E essa reflexão de Conrad faz o próprio narrador afirmar que até os dias de hoje é possível ver a feiura distintiva da Bélgica, que ele relaciona à época da exploração do Congo, e que se manifesta não só na atmosfera macabra de alguns salões, como no modo atrofiado com que a população do país cresceu. No comentário de Austerlitz sobre os espelhos e na reflexão de Conrad sobre os prédios, divisamos o real sentido das imagens da arquitetura majestosa dos grandes edifícios públicos da Europa, eles são símbolos de poder político, militar e econômico, e foram construídos sobre o sangue de milhares e milhares de vítimas anônimas. Os fortes militares eram o símbolo maior do primeiro sentido da sombra da destruição, eram construídos como defesas, mas atraíam para si a própria destruição que queriam evitar. Já os edifícios públicos, símbolos do poder econômico, epitomizados na Estação Central da Antuérpia como templo do capitalismo, representam o segundo sentido, a sombra da destruição dos outros para a construção dos símbolos de poder. Ao dizer que essas vítimas são não nomeadas, e chamar a atenção para a falta de registro dessas mortes, Sebald mostra aqui novamente aquele significado das quedas que estão sempre acontecendo e passando despercebidas: enquanto os prédios eram construídos e a população da Bélgica se regozizava com o crescimento econômico do seu país, aquelas mortes, aquelas quedas de populações inteiras, passavam despercebidas. E que Sebald apresente a população da Bélgica como tendo se desenvolvida de modo atrofiado, falando que na sua última visita encontrou mais corcundas e lunáticos que em qualquer outro lugar, é um exemplo de como ele enxerga a decadência moral da humanidade refletida em uma decadência física.

É novamente Elias Canetti que aparece como uma fonte de reflexão importante para Sebald sobre essa questão. No seu ensaio sobre as memórias de Speer, o arquiteto de Hitler, Canetti (2011) já mostra de início a relação entre construção e destruição, ao notar que os

277“combien des ouvriers périssent, lors de la manufacture de tels miroirs, de malignes et funestes affectations à la suite de l’inhalation de vapeurs de mercure et de cyanide” (em francês no original).

278“with its ever more bombastic buildings, as a sepulchral monument erected over a hecatomb of black bodies, and all the passers-by in the streets seemed to him to bear that dark Congolese secret within them”.

projetos para a nova Berlim, que se originaram em tempos de paz, estavam previstas para terminar em 1950, e, assim, ele conclui, a guerra fazia parte dos cálculos para essa reconstrução desde o seu início. Assim, a conquista do mundo pelos nazistas e a escravização do resto da terra, que só poderia acontecer pela guerra e derramamento de sangue estavam ligadas aos planos arquitetônicos. Ele fala que o próprio Speer notou as duas naturezas de Hitler: a volúpia para construir e a destruição, que atuavam lado a lado. Porém, a passagem de uma análise de um caso em particular para o diagnóstico de toda a nossa história humana se dá quando Canetti afirma:

É na proximidade entre construção e destruição que reside o verdadeiramente impressionante de um tal confronto. Ele se mostra enigmático e inexplicável; mas é a expressão concentrada de algo que inquieta e vai além de Hitler! No fundo, tal confronto é o único resultado indiscutível e sempre recorrente e toda a ‘história’ até os dias de hoje (CANETTI, 2011, s.p.).

Podemos notar isso se pensarmos em um dos traços que Canetti (2011, s.p.) aponta em Hitler e que vemos também no caso do rei Leopoldo, a “compulsão de superar”, que se apresenta visivelmente na arquitetura. Hitler queria superar, por exemplo, o Arco do Triunfo de Napoleão, o rei Leopoldo queria superar a estação de trem de Lucerna. Para Canetti (2011), se a essência da nossa sociedade pudesse ser definida em um único traço, seria esse da compulsão de superar.

Isso também se mostra na sua leitura dos delírios expansionistas de Schreber, que não só se relacionam com os delírios dos líderes totalitários, mas com o da nossa sociedade como um todo. O juiz proclamava não só a conquista do mundo como de outros planetas, o que fez Canetti (1995) afirmar que ele estaria além do seu tempo, pois naquela época a conquista do espaço ainda não estava sendo pensada. Nesse caso, o delírio expansionista de Schreber poderia também antecipar os delírios expansionista e de domínio sobre o mundo e sobre o espaço que pertencem à espécie humana em geral. Canetti (1995) lê o elemento de extensão temporal da ilusão de Schreber em relação com a extensão espacial, ele tanto sente que a eternidade lhe pertence, quanto se sente em casa nas grandes expansões do espaço. No entanto, isso não significa apenas um estender-se, mas um fixar-se (Canetti, 1995). Isso se liga a um dos aspectos do poder que o autor apresenta no capítulo anterior:

A ordem do tempo regula todas as atividades conjuntas dos homens. Poder-se-ia dizer que ela é o mais nobre atributo de toda dominação. Um poder recém-surgido, desejoso de afirmar-se, tem de promover uma reordenação do tempo. É como se este tivesse início com ele; e, mais importante ainda a todo novo poder, é que o tempo não passe. A partir de suas pretensões temporais pode-se deduzir a ideia de grandeza

que um poder faz de si próprio. Hitler não desejava menos do que um império milenar (CANETTI, 1995, s.p.).

Embora a remissão novamente aqui a Hitler, que é obviamente o caso paradigmático do poderoso cuja intenção de poder é lida como estruturalmente congênita aos delírios de Schreber, se pensarmos nos ideais humanos de progresso, que inevitavelmente, como mostra Adorno e Horkheimer (2019) implicam em formas de dominação da natureza, podemos pensar no avanço da espécie humana como um delírio expansionista de domínio do tempo e do espaço.

Lembremos como a estação da Antuérpia, por exemplo, é descrita como se fosse um tempo para os novos deuses do capitalismo, e, entre eles, o gigantesco relógio na estação da Antuérpia, cuja posição central na estação permitia a ele “inspecionar”²⁷⁹ todos os viajantes, ao mesmo tempo em que estes viajantes tinham que olhar para o relógio e ajustar seu tempo a ele (SEBALD, 2011, p. 12), simboliza um desses deuses, o tempo. Ele supervisiona nossas vidas, e nós devemos nos acertar com ele. Os poderosos são aqueles que podem dominar esse tempo, que o expandem para todo o resto, para que todos nós tenhamos que estar sob suas leis, enquanto eles sonham em vencer o próprio tempo, construindo edificações que vençam a morte. Isso nos lembra novamente aquela reflexão de Sebald, no ensaio sobre Gerhard Roth, em que o personagem do livro desse autor fala que o ideal seria que nós só vivêssemos vinte anos, o que faz Sebald pensar que um dos aspectos do nosso cérebro inflamado é querer viver mais e mais.

A relação aqui entre colonialismo, capitalismo e o nazismo não é eventual ou gratuita, mas mostra bem a ideia de Sebald de nossa história natural da destruição. Todos esses eventos, e muitos outros, estão conectados justamente nesse elemento destrutivo de nossa espécie. Já comentamos de como há uma relação metonímica, de contiguidade, entre a matança do arenque e o holocausto em *RS*, mas também podemos ver essa mesma contiguidade quando, em meio à narrativa da viagem de Joseph Conrad ao Congo, fala de como este encontrou um lugar onde aqueles que estavam doentes, morrendo de fome ou exaustos se retiravam para morrer, em meio às árvores: “Como se após um massacre, eles deitavam lá na escuridão esverdeada” (SEBALD, 2002, p. 120)²⁸⁰, e essa descrição parece

279“surveyed”.

280“As if after a massacre they lay there in the greenish gloom”.

ecoar naquela foto acinzentada dos corpos dos prisioneiros de Bergen Belsen sob as árvores que se encontra no trecho logo após a matança do arenque. Todos essas ligações, como ele mesmo admite, não são acidentais. Em uma entrevista, ele comenta sobre os planos arquitetônicos megalomaniacos que Speer deveria realizar, e como eles estavam “prefigurados” no estilo “bombástico” da arquitetura do século XIX: “Estes vastos edifícios dependiam do trabalho escravo. A SS operava pedreiras perto dos campos de concentração. Não é uma ligação acidental” (JAGGI, 2016, s.p.)²⁸¹. Para Sebald, essas conexões não são acidentais, embora não seja meramente causais, mas o termo que ele usa mostra bem o que está em jogo: a arquitetura grandiosa dos nazistas estava prefigurada na do século XIX, pois nas duas encontramos o mesmo princípio patológico de relação entre grandiosidade, poder e destruição; é sempre a repetição maníaca dessa mesma tendência regressiva do progresso. Como Austerlitz afirma, “toda a história da arquitetura e civilização da era burguesa, [...], apontava na direção dos eventos catastróficos já projetando suas sombras antes deles no tempo” (SEBALD, 2011, p. 140)²⁸². A visão aqui apresentada é de uma continuidade entre todo o desenvolvimento da sociedade capitalista do século XIX e o nazismo, uma continuidade histórica, mas também uma contiguidade patológica: “A divisão planejada do mundo, pelo governante paranoico, em campos da morte é praticada, continuamente, em uma escala mais modesta na organização da vida normal” (SEBALD, 1985, s.p.)²⁸³. Assim, a mesma tendência para um planejamento de um mundo ordenado, que só pode ocorrer pela criação de campos da morte, que se encontra no governante paranoico, é aplicada, embora em escala mais modesta, e, poderíamos dizer, de modo mais insidioso porque mais disfarçado, na organização da vida nas sociedades, na forma como elas regulam a vida através do planejamento de suas cidades.

3.2. O DELÍRIO PARANOICO DO CAPITALISMO: MASSAS DE MORTOS

281 “These vast edifices depended on slave labour. The SS ran quarries next to concentration camps. It's not an accidental link”.

282 “the whole history of architecture and civilization of the bourgeois ege, [...] pointed in the direction of the catastrophic events already casting their shadows before them at the time”.

283 “Die planmäßige Einteilung der Welt in Felder des Todes durch den paranoischen Machthaber wird in bescheidenerem Maßstab fortlaufend praktiziert als die Organisation des normalen Lebens”.

O domínio do espaço não deixa de andar lado a lado com o do tempo, e as reflexões sobre as grandes construções já aponta para essa compulsão a construir mais e mais, e dominar os espaços, fazendo assim com que o mundo natural recue cada vez mais. Tal história está relacionada diretamente com o capitalismo. Em *APC*, no ensaio sobre Gottfried Keller, ele fala de como a obra do autor mostra os efeitos de um “capitalismo desenfreado no ambiente natural” (SEBALD, 2013, s.p.)²⁸⁴, e após citar trechos do livro *Martin Salander*, em que árvores são derrubadas para a construção de prédios, ele conclui que Keller foi um dos primeiros a perceber a destruição do mundo natural pela proliferação do capital (ver final do capítulo anterior). O que está por trás do sonho expansionista e acumulador do capitalismo é sempre a destruição; não há como continuar crescendo, sem destruir, e essa relação também aparece na obra de Sebald como um comportamento insano, novamente a partir das reflexões de Canetti, como mostra a comparação que Austerlitz faz da história da arquitetura dos fortes com uma elaboração paranoica.

No mesmo ensaio sobre Speer e Hitler, Canetti (2011) volta às análises já apresentadas em *Massa e Poder*, da relação entre os delírios do paranoico e os delírios dos poderosos, e que foi discutido por Sebald (1985) em seu ensaio contido em *BU*; e é nele que gostaria no momento. Embora esse ensaio se refira inicialmente ao livro *Massa e Poder*, também amplia a leitura para outras obras do autor búlgaro. Ele começa seu ensaio, explicando que a visão crítica de Canetti quanto à história oficial, ao pressupor que o **poder** é o axioma, o meio e, possivelmente, o objetivo do desenvolvimento social, teria se aliado a **ele**. Ao contrário dessa tendência, Canetti teria se preocupado com uma “patografia de poder e violência”. Nessa leitura de Canetti, vemos claramente a importância desse autor para a visão de Sebald de que a loucura se tornou história através da violência. A crítica de Canetti (2011) à história oficial mostra-se inclusive em consonância à visão de Sebald herdada da Escola de Frankfurt:

O rigor das disciplinas especializadas mostra-se, nesse caso, superstição. O que lhes escapa é justamente o que importa. Uma visão não fragmentada do próprio fenômeno é o pressuposto máximo. Toda arrogância do conceito formulado, onde quer que ele possa ter sido corroborado, torna-se prejudicial (CANETTI, 2011, s.p.).

Ao se distanciar desse rigor das disciplinas, que não aceita nada fora do lugar, Canetti consegue compreender o *poder* não como uma circunstância objetiva, mas sim um conceito arbitrário originado na imaginação subjetiva. O mundo de segunda grau representado nessa

²⁸⁴“rampant capitalism on the natural environment”.

imaginação só pode ser tautologicamente realizado através da violência. E é justamente no caso do juiz Schreber que, segundo Sebald (1985, s.p.) Canetti encontra a “congruência estrutural entre poder e ilusão”²⁸⁵. A meu ver, para Sebald, a realidade social é justamente esse mundo de segundo grau do poder, que é estabelecida pela força. O poder, embora um conceito originado na imaginação subjetiva, se espalha e toma a base (Sebald, 1985), tornando o elemento estruturante de nossa própria realidade social, que, afinal das contas, é construída através do poder da racionalidade instrumental, que pode ser vista na ciência, nos sistemas de pensamento, nas disciplinas, nas elaborações das cidades, na arquitetura.

Assim como nos sonhos arquitetônicos de Hitler, construção e destruição estão lado a lado também na imaginação dos paranoicos (Sebald, 1985 e Canetti, 1995, 2011). Speer mesmo reconheceu que nos planos de Hitler não havia lugar para nada que se relacionasse à vida social, parques, tráfego (Canetti, 2011): “eles representam a vitória da ideologia, que se solidifica no panorama monumental. O anseio pela ordem total não requer vida. Pelo contrário, como Canetti observa em suas anotações, é assassino, por instinto” (SEBALD, 1985, s.p.)²⁸⁶. Mas aí está não só os planos do poderoso, do líder totalitário que busca o poder absoluto, mas também do próprio planejamento da vida social: “A divisão planejada do mundo, pelo governante paranoico, em campos da morte é praticada, continuamente, em uma escala mais modesta na organização da vida normal” (SEBALD, 1985, s.p.)²⁸⁷. Aqui, o rigor das disciplinas, que “força a realidade ao sistema de suas categorias” (SEBALD, 1985, s.p.)²⁸⁸, e pune com rigor qualquer coisa que passa as fronteiras, se encontra com o próprio planejamento da vida urbana. Austerlitz explica que quer escrever um livro sobre a arquitetura da era capitalista, um assunto que o interessa especialmente pelo que ele chama de

o sentido compulsivo de ordem e a tendência ao monumentalismo evidente nos tribunais de justiça e instituições penais, estações de trem e bolsas de valores, casas de ópera e asilos para lunáticos, e nas moradias construídas com padrões de grades retangulares para as forças de trabalhos (SEBALD, 2011, p. 33)²⁸⁹.

285 “Die strukturelle Kongruenz von Macht- und Wahnsystemen”.

286 “sie repräsentieren den Sieg der Ideologie, welche im monumentalen Panorama erstarrt”.

287 “Die planmäßige Einteilung der Welt in Felder des Todes durch den paranoischen Machthaber wird in bescheidenerem Maßstab fortlaufend praktiziert als die Organisation des normalen Lebens”.

288 “zwingt die Wirklichkeit ins System ihrer Kategorien”

289 “the compulsive sense of order and the tendency towards monumentalism evident in law courts and penal institutions, railway stations and stock exchanges, opera houses and lunatic asylums, and the dwellings built to rectangular grid patterns for the labor force”.

A relação entre monumentalismo e ordem, que se vê nos sonhos de Hitler e nos delírios do paranoico, aparecem como traço característico da arquitetura do capitalismo, e alguns trechos das obras de Sebald mostram isso.

A primeira conexão possível é com *AN*, no quarto capítulo, o eu-lírico fala de sua mudança para Manchester e de suas primeiras andanças pela cidade, e em uma delas, ele busca pela prisão *Strangeways*, que tem um formato de estrela, como os dos fortes, e comenta que seus muros seria tão altos quantos os de Jericó (Sebald, 2003). Desde o início do poema, Manchester aparece como a cidade em que a grandeza do poder da indústria e a destruição que esse poder cria andam juntos. Ele já começa o capítulo lembrando da excitação do político conservador Benjamin Disraeli com o crescimento sem limites da indústria, e que “chamou Manchester / da mais esplêndida cidade dos tempos modernos, / uma Jerusalém celestial / cuja significância apenas a filosofia / poderia calcular”. (SEBALD, 2003, p. 97)²⁹⁰. Sebald cita aqui, indiretamente e um pouco alterado, um trecho do livro *Coningsby* (1844), um romance político de Disraeli, que no primeiro capítulo do livro quatro fala que uma grande cidade representa uma grande ideia: Roma representa o poder, Jerusalém a fé, e Atenas representa a antiga palavra arte. Ele explica que ‘arte’ para os antigos era o que ciência é para os modernos, “a faculdade distintiva” (DISRAELI, 2020, s.p.)²⁹¹, e que o útil sucedeu o belo na mente dos homens, e que Manchester seria uma proeza humana como Atenas. Ao afirmar que os habitantes da própria cidade não conseguem ver a importância e grandeza dela, ele afirma que apenas o filósofo poderá compreender a grandeza de Manchester e seu imenso futuro. À parte as pequenas mudanças, o espírito é o mesmo: a grandiosidade da cidade é colocada aqui em termos grandiosos, e o próprio estilo do escritor performa essa grandiosidade através das comparações.

290“called Manchester / the most wonderful city of modern times, / a celestial Jerusalem / whose significance only philosophy / could gauge”. Benjamin Disraeli (1804 – 1881) foi um importante político conservador, servindo duas vezes como Primeiro-Ministro, tendo sido o único político nascido judeu a alcançar esse posto. Disraeli teve papel central na criação do Partido Conservador moderno, ficou conhecido por suas disputas com o líder do Partido Liberal, William Gladstone, e por suas ideias do conservadorismo de uma só nação, ou democracia Tory, uma visão paternalista que defendia a manutenção das instituições estabelecidas e dos princípios tradicionais, dentro de uma democracia política e em combinação com programas sociais e econômicos para ajudar os mais pobres. Sob seu comando, o Partido Conservador se tornou o mais identificado com a glória e o poder do império britânico.

291“the distinctivly faculty”.

Porém, o poema de Sebald logo continua com uma cesura temporal, agora estamos na época em que o eu-lírico chega na cidade, e arruma moradia entre as ruínas do século anterior (Sebald, 2003). Suas andanças agora mostram o “trabalho da destruição” (SEBALD, 2003, p. 97)²⁹², os milhares de tijolos, os traços de fumaça, o ácido sulfúrico e o alcatrão, até que ele chega à beira dos rios Irk e Irwell, os quais ele chama de “rios míticos agora mortos” (SEBALD, 2003, p. 98)²⁹³, que uma vez brilhavam nas suas cores naturais, refletindo em seus brilhos as nuvens de algodão, que absorveram a vida de uma legião de pessoas. Os rios carregavam os mortos junto com o sal e as cinzas direto para o mar: “[e]stas mutações silenciosas / limpam o caminho para o futuro” (SEBALD, 2003, p. 98)²⁹⁴, ele comenta. Novamente ele traz a sombra de imagens que foram usadas por pessoas da época, que visitaram Manchester. Ao chamar os rios Irk e Irwell de míticos, ele provavelmente remete a Alexis de Tocqueville, que, em 1835, chamou o rio Irwell de Estige, e Manchester de novo Hades (Preston, 1994). Enquanto que um escocês, Hugh Miller, em 1845, compara o mesmo rio com o líquido da erupção de um vulcão de lama, no qual toda a vida morre (Preston, 1994). Já na época em que Disraeli estava entusiasmado com a grandeza de Manchester, muitos visitantes relatavam a assustadora diferença entre a parte da cidade onde vivia os burgueses e aquela onde vivia as classes trabalhadoras. Um dos que notou isso, e relatou com detalhes assustadores as condições em que viviam os trabalhadores à beira dos dois rios, foi Friedrich Engels, quem em seu livro *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*, começa sua descrição de Manchester do seguinte modo:

Manchester é construída de um modo tão peculiar que podemos residir nela durante anos, ou entrar e sair diariamente dela, sem jamais ver um bairro operário ou até mesmo encontrar um operário –isso se nos limitarmos a cuidar de nossos negócios ou a passear. A razão é que – seja por um acordo inconsciente e tácito, seja por uma consciente e expressa intenção – os bairros operários estão rigorosamente separados das partes da cidade reservadas à classe média ou, quando essa separação não foi possível, dissimulados sob o manto da caridade (ENGELS, 2010, s.p.).

Essa apresentação de Manchester por Engels mostra bem a ideia de progresso que dominou nossa civilização. Preston (1994) fala como Manchester cresceu no século XIX dependente apenas do empreendimento individual, praticamente sem nenhum controle de governo local ou nacional, pois até 1832 a cidade não tinha representação no parlamento, e até

292“work of destruction”.

293“mythic river now dead”.

294“[t]hose silent mutations / clear the way to the future”.

1838, quando foi incorporada, ela não tinha nem mesmo um sistema efetivo de governo local. Mas mesmo a interferência de governos não seria bem-vinda em Manchester, pois sua filosofia política e econômica própria, que a distinguiu de outras cidades, era de independência dos poderosos indivíduos que possuíam e governavam seus próprios negócios (Preston, 1994). Não é de surpreender, então, que a cidade tivesse crescido de forma desordenada e sem nenhum planejamento, preocupada apenas em separar os ricos dos pobres, e esconder esses últimos, que eram deixados na miséria. Preston (1994) novamente cita Tocqueville, que via em Manchester o símbolo do poder criativo humano correndo solto; tudo nela atestava os poderes individuais do homem e nada indicando o poder direcionado da sociedade. Tocqueville foi outro que se impressionou com a diferença entre os palácios das indústrias e as moradias dos pobres.

Em *E*, no último capítulo, que contém alguns trechos até similares aos do trecho do poema de *AN* citado acima, o narrador conta de sua chegada a Manchester, nos anos 60, e sua primeira imagem é de uma cidade abandonada, ao passar pelos distritos onde prédios estavam vazios, e outros em que tudo avia sido demolido; aglomerações impressionantes de prédios vitorianos que haviam sido antes o ponto central da cidade estavam abandonados (Sebald, 2002). Nas suas andanças pelos arredores da cidade e pelos subúrbios, ele relata que não parava de se admirar em como a “Manchester cor de antracito, a cidade da qual a industrialização havia se espalhado para o mundo inteiro, exibia o processo claramente crônico de seu empobrecimento e degradação a qualquer um que se preocupasse em ver” (SEBALD, 2002, p. 156)²⁹⁵. Somerleyton e Manchester se completam nessas imagens que mostram a queda, a degradação e falência, dos grandes poderes econômicos de uma era, poderes que foram construídos sobre a exploração de outros, sobre a destruição de tantas vidas.

As contantes menções aos mortos nos trechos de Manchester em *AN*, onde os míticos rios carregam seus corpos junto com a sujeira dos restos da produção industrial, e *E*, se juntam à imagem de Londres que Austerlitz apresenta como um grande columbário. Na descrição de sua primeira impressão em Manchester, que parecia absurdamente vazia, o narrado chega mesmo a dizer que a cidade parecia ter sido deixada como uma “necrópoles ou

295“anthracite-coloured Manchester, the city from which industrialization had spread across the entire world, displayed the clearly chronic process of its impoverishment and degradation to anyone who cared to see”.

mausoléu” (SEBALD, 2002, p. 151)²⁹⁶. Ao andar pelas ruas de prédios destruídos ou abandonados, tudo estava tão silencioso que ele podia ouvir suspiros vindo de dentro dos prédios, a ponto de ele ficar morrendo de medo quando gaivotas gritando estridentemente saíram voando de um dos prédios altos (Sebald, 2002). Assim como Londres aparece em *A* como uma cidade construída sobre os ossos de milhares de mortos, Manchester aparece como uma cidade-fantasma, habitada pelos espíritos de tantos que morreram pelo progresso. Em *AN*, ele fala que no curso de três gerações as classes trabalhadoras da cidade haviam se tornado uma “raça de pigmeus”, que foram “parte das obscuras massas / que abasteceram o progresso da história” (SEBALD, 2003, p. 98)²⁹⁷. A referência a uma raça de pigmeus é provavelmente tirada do livro de Engels (2010), que apresenta relatórios de médicos sobre como as pessoas das classes trabalhadoras de Manchester tinham uma estatura muito menor e magreza muito maior que o resto das pessoas de outras cidades. Engels (2010, s.p.) cita um líder na luta contra essa exploração, que disse que, se nada fosse feito, os operários de Lancashire “se transformariam em pigmeus”. Porém, o trecho em que ele fala das massas que abasteceram o progresso é talvez o mais significativo da relação de poder e destruição, crescimento econômico, progresso, e exploração, destruição, pois essas massas que abasteceram o progresso são nada mais do que as massas de mortos, um dos elementos mais importantes da interpretação de Canetti sobre os delírios dos paranoicos e dos poderosos.

As massas invisíveis de mortos é uma das mais influentes na vida dos homens, e, no seu delírio, Schreber pode ser comparado a um xamã, pois, como nas crenças antigas, o juiz está sempre falando com espíritos, com almas que se sentem cada vez mais atraídas a ele (Canetti, 1995). Porém, diferentemente do caso do xamã, em que os espíritos são libertados após os rituais e negociações com eles, em Schreber, os espíritos desaparecem como se não tivessem existido por si sós: “Seu delírio, sob o disfarce de uma antiga concepção de mundo que pressupõe a existência de espíritos, é, na realidade, o modelo exato do poder político, o qual se alimenta e compõe-se da massa” (CANETTI, 1995, s.p.). Essa relação aparece mais visível no seu comentário sobre as memórias de Speer, em que ele relaciona o desejo incontrolável do crescimento do paranoico e do líder totalitário com o desejo da destruição (Canetti, 2010). Esse desejo de crescimento se dá principalmente na ideia de tempo, as

296“necropolis or mausoleum”.

297“race of pygmies”; “part of the obscures crowds / who fuelled the progress of history”.

construções monumentais e frias de Hitler deveria superar a morte, e a sua atração pelas pirâmides estava ligada a isso: “Carregadas e montadas pelo esforço conjunto de incontáveis seres humanos, as pirâmides são o símbolo de uma massa que não mais se desagrega” (CANETTI, 2010, s.p.). As massas do povo alemão que deveriam dominar o mundo, e seguir se renovando, mesmo com a morte do seu líder supremo, deveria se juntar nessas monumentais construções, e, assim, nunca mais se desagregar. Porém, para que isso se realizasse, era preciso uma outra massa crescente: a de mortos, como fica evidente nos seus planos para seu Arco do Triunfo. Este não deveria apenas superar o de Napoleão, mas também seria constituído de um milhão e oitocentos mil mortos. Os nomes dos mortos na Primeira Guerra seriam gravados nele, esses mortos não seriam apenas homenageados, mas comprimidos lado a lado ali, mais do que seriam em meio à massa (Canetti, 1995). Para Hitler, esses mortos foram a primeira massa dele, aquela que o ajudou a sobreviver, a primeira que ele controlou, antes de qualquer outra. Ele quer reconhecer isso no seu arco, mas este também seria o *seu* Arco do Triunfo, com o *seu* nome, e enquanto ninguém conseguirá realmente ler aqueles nomes, o que ficará na memória é apenas o número gigantesco, e este pertence a Hitler (Canetti, 2010). Essa massa de mortos é a mais decisiva para entender Hitler, e sem ela não se pode realmente entender seu início, seu poder, nem todo o seu empreendimento: “Sua obsessão, cuja vitalidade mostrou-se sinistra, são esses mortos” (CANETTI, 2010, s.p.).

O número gigantesco de mortos que ele dominaria aponta para outro traço decisivo na análise de Canetti (2010, s.p.), a “volúpia do número crescente”, que permeava os discursos de Hitler como meio mais poderoso para instigar as massas e dar-lhe a ilusão de crescimento. Em *A*, quando Vera começa a contar pela primeira vez sobre o passado dos pais de Austerlitz, durante o período de ascensão do nazismo, e comenta como a mãe dele Ágata, que se sentia segura pelo rápido reconhecimento que ela alcançara como uma cantora de ópera, muito além do que ela imaginava que poderia alcançar, achava que tudo acabaria bem; enquanto o pai dele, Maximilian, já percebia que os que haviam chegado ao poder na Alemanha, junto com “os coletivos de pessoas e outros enxames humanos proliferando sem fim sob o novo regime”, tinham se abandonado desde o início à “luxúria cega pela conquista e destruição”

(SEBALD, 2011, p. 167)²⁹⁸. Esse espetáculo das massas que se proliferavam sob o novo regime, que aderiam a ele, causava no pai de Asuterlitz, um espetáculo que inspirava “uma sensação de positivo horror” (SEBALD, 2011, p. 167)²⁹⁹. Essa massa que seguia a luxúria pela conquista e destruição era conduzida pela

palavra mágica *mil* que o Reichskanzler [chanceler], como todos nós podíamos ouvir no rádio, repetia constantemente em suas falas. Um mil, dez mil, vinte mil, trinte e sete mil, duzentos e quarenta mil: tal era o refrão que ele latia em sua voz rouca, martelando dentro dos alemães a noção de que a promessa de sua própria grandeza estava prestes a ser cumprida (SEBALD, 2011, p 167)³⁰⁰.

A promessa do Reich mil anos só era possível através da manipulação cuidadosa das massas, através da volúpia dos números. Como afirma Canetti (2011), Hitler era um empirista das massas, e seu verdadeiro talento estava justamente na manipulação destas. Das massas dos vivos e do uso das massas dos mortos. Assim, o projeto desse Reich, que tinha como um dos seus objetivos, a reconstrução da grandiosa Berlim, já continha em si a necessidade da guerra (Canetti, 2011). Na sua análise da massa de guerra, ele explica que o contexto da guerra é sempre o de duas massas de vivos, que lutam para transformar a outra em uma massa de mortos: “a perigosa massa de adversários vivos deve transformar-se num amontoado de mortos” (CANETTI, 1995, s.p.). Na guerra, enfrenta-se a massa crescente do inimigo, que é perigosa enquanto viva, e, por isso, deve ser transformada em massa de mortos.

Mas essa volúpia dos números, bem como o contexto primordial da guerra, e aquela compulsão a superar pode também ser aplicada à história do sistema capitalista que está por trás das imagens de poder e destruição acima estudadas. O princípio do acúmulo de capital não é nada mais do que uma volúpia pelo número crescente, que se estende para além de qualquer necessidade prática, de sobrevivência, ou mesmo de uma vida segura e tranquila. O que nós vemos na história de Manchester e na história do colonialismo belga no Congo é justamente essa volúpia, e os operários e escravos, mesmo ainda vivos, são o alimento dessa volúpia. Ainda vivos, mas já calculados como mortos. A tendência a apagar qualquer traço da

298“the corporate bodies and other human swarms endlessly proliferating under the new regime”; “blind lust for conquest and destruction”.

299“a sense of positive horror”.

300“the magic word thousand which the Reichskanzler, as we could all hear on the wireless, repeated constantly in his speeches. A thousand, ten thousand, twenty thousand, thirty-seven thousand, two hundred and forty thousand, a thousand times a thousand, thousands upon thousands: such was the refrain he barked out in his hoarse voice, drumming into the Germans the notion that the promise of their own greatness was about to be fulfilled”.

existência deles nas áreas ricas da cidade já mostra que eles estão ali não como seres vivos, assim como a menção do narrador em *RS* aos mortos sem nomes, que não constavam em nenhum relatório. Falar deles era trazê-los à vida, e, assim, tornar visível o que deveria existir apenas no delírio paranoico de nossa civilização, única e exclusivamente como um número crescente: “O reino como um deserto e a habitação como uma tumba, em que o criador da ordem pode descansar para sempre em uma pose autoimposta e em segurança absoluta, provam ser os modelos supremos da fantasia paranoica” (SEBALD, 1985, s.p.)³⁰¹. A ordem planejada das cidades deve excluir aquilo que não se encaixa nela: “Há algo de mortal na ordem: nada deve viver onde não é permitido. A ordem é um pequeno deserto que se criou a si próprio” (CANETTI, 1978, s.p.)³⁰². São os pobres que sustentam o sistema de produção, o progresso, que devem ficar de fora dessa ordem, pois eles são apenas o combustível que não faz parte do sistema que sustentam. O homem que não possui qualquer território nesse deserto, no qual tem o direito a extirpar tudo com fúria cega, sente-se pobre (Canetti, 1978). O que chega ao poder e à autoridade é aquele que pode expandir a sua ordem, quem controla a sua própria disciplina (Sebald, 1985).

A forma de ordem social que surge das imagens da Manchester do século XIX pode não ser, como afirma Tocqueville, uma ordem social, mas antes uma demonstração do poder criativo individual e descontrolado do homem. Porém, não há como negar que nela está contido o mesmo princípio de planificação que exclui aqueles que não se encaixam no que é considerado o mundo civilizado, ou seja, os trabalhadores miseráveis que morrem justamente para manter esse mundo. Tanto é que as menções de Sebald (2003) às ruínas e ao vazio de certas áreas da cidade nos anos 60 mostram não só as dificuldades que a cidade estava passando com o declínio de seu poder econômico e a decadência de suas indústrias após a Segunda Guerra, mas também as reformas que já começavam visando uma modernização da cidade. Passava por essa modernização o apagamento dos rastros do passado:

Em Ardwick, Brunswick, All Saints, Hulme e Angel Fields também, distritos adjacentes ao centro pelo sul, quilômetros quadrados inteiros de casas das classes trabalhadoras foram demolidas pelas autoridades, de modo que, uma vez que os destroços das demolições tivessem sido removidos, tudo que restaria para lembrar

301 “Das Reich als Wüste und die Behausung als Grabmal, in dem der Schöpfer der Ordnung auf ewig in selbstgewählter Pose und absoluter Sicherheit ausruhen darf, erweisen sich als die obersten Leitbilder paranoischer Phantasie”.

302 “Nell’ordine c’è qualcosa di micidiale: nulla deve vivere dove non gli è consentito. L’ordine è un piccolo deserto che si è creato da sé”.

das vidas de milhares de pessoas seria o traçado em grade das ruas (SEBALD, 2002, p. 158)³⁰³.

A invisibilidade daqueles que não fazem parte da planificação da cidade segue sua história, agora com o apagamento da sua memória. A ordenação como um deserto fica ainda mais evidente quando olhamos para a foto que Sebald coloca nessa parte:



Imagem 3 – Sebald, W. G. Sem título. Fonte: *The Emigrants*, 2002.

Não há espaço para a vida nos campos de morte da ordem planejada da civilização, há apenas espaço para a própria ordem. Essa imagem também se conecta àquela dos planos para o metrô de Londres, em A, que remete, por sua vez, ao atlas do corpo humano dos médicos na aula de anatomia de Tulp. Todos simbolizam o rigor das disciplinas, que quer fazer a realidade caber em seus sistemas rígidos que não aceitam passagem de fronteiras. Por isso, Manchester e Londres aparecem como gigantescos túmulos, pois são os símbolos de nossa civilização, da nossa história do progresso, que, assim como os planos de líderes totalitários, só pode avançar por sobre os cadáveres das massas de mortos que alimentam a máquina do capitalismo.

Roy Wagner (2019) explica que nossa cultura ocidental emerge como uma grande acumulação de coisas, invenções, técnicas. Nossas grandes histórias, os mitos de nossa

303“In Ardwick, Brunswick, All Saints, Hulme and Angel Fields too, districts adjoining the centre to the south, whole square kilometres of working-class homes had been pulled down by the authorities, so that, once the demolition rubble had been removed, all that was left to recall the lives of thousands of people was the grid-like layout of the streets”.

civilização, não tratam das relações entre as pessoas, entre famílias, mas são “obcecados com o desenvolvimento do homem como uma história da evolução das técnicas produtivas, uma gradual acumulação de ‘instrumentos’ e ‘adaptações’ que indica uma sofisticação tecnológica cada vez maior” (WAGNER, 2019, p. 54). Ele contrapõe a nossa noção de “produção” a das sociedades que costumamos chamar de ‘primitivas’, nas quais a produção corresponde à simbolização até das mais ínfimas relações pessoais. Assim, para esses povos, **produção** é aquilo que todos, homens, mulheres e crianças, fazem juntos, é o que define socialmente os diferentes papéis. No caso da nossa cultura, “[n]a medida em que produzimos ‘coisas’, nossa preocupação é com a preservação de coisas, produtos, e com as técnicas de sua produção” (WAGNER, 2019, p. 56), mas deixamos, assim, passar as pessoas. Esquecemos de produzir relações, para produzir apenas coisas. Nessa dinâmica, não é de se espantar que nossas cidades, como Manchester, são grandes campos de mortos, sob os quais construímos nossas obras edificadoras do progresso. São cidades onde se divide o que faz parte da vida e o que não faz, e se coloca nos campos de mortos os ainda vivos, que servem de combustível para o desenvolvimento, e já tem, projetados a sua frente, seu futuro como mortos. Assim como cria as instituições que devem regular e manter longe das nossas vistas aqueles que não se encaixam nessa cultura de produção de coisas, aqueles que não conseguem ser membros efetivos e produtivos da sociedade.

Elias Canetti (2011) afirma que a destruição está **no** paranoico, faz parte dele, e que no planejamento do ataque a Londres por Hitler, o prazer da destruição estava certamente no número de seres humanos, uma cidade de oito milhões de habitantes. Assim, a unificação de milhares de focos em um único incêndio apresenta-se como ao da formação das massas, e o fogo é um dos símbolos de massa destruidora (Canetti, 2011). Hitler não se contentava apenas com o símbolo, mas transforma-o em realidade, utilizando o fogo para a destruição de Londres. Porém, essa embriaguez pela destruição, explica Canetti, que existia no princípio apenas em Hitler, volta-se contra a própria Alemanha, e é como se o líder fascista e Göring tivessem “seduzido e convencido seus inimigos a usarem as mesmas armas que eles mesmos havia descoberto” (CANETTI, 2011, s.p.). Esse comentário nos lembra que um dos livros de Sebald que mais lida com o tema da destruição é aquele das suas palestras em Zurique. A destruição das cidades alemãs pelos bombardeios destruiu prédios gigantescos, mas também casas pequenas. Ele comenta como o objetivo da guerra total, que fora colocada em prática

ali, não era apenas a vitória através da derrota por rendição do inimigo, mas a destruição deste (Sebald, 2003). Uma destruição sem precedentes, que seja suficiente para que a massa de mortos do inimigo seja maior do que a sua, e que novamente remete às reflexões de Canetti (1995) às massas de guerra. O que está por trás de toda essa história de arquitetura, planejamento, de superação e grandiosidade, é o mesmo princípio de destruição, é a mesma lógica arcaica de aumentar a massa de mortos dos outros para manter-se vivo sobre elas. O que chamamos de progresso está sempre atingindo esse ponto de regresso, essa relação paranoica entre construção/produção/crescimento e destruição, que nos delírios dos pacientes com casos mais severos, como Schreber, torna-se mais visível, enquanto que nos casos históricos dos vencedores, é escondido sob a égide do poder, ou é até mesmo chamado de racionalidade.

3.3. INSTITUIÇÕES REGULADORAS: O PODER DAS DISCIPLINAS

A partir da leitura de Canetti, Sebald (1985) vê que o poder não é apenas um sistema de hierarquização, mas também de continuidade: “Ele prolifera, conquista a base, espalha-se lateralmente, de modo que no final não há para onde escapar” (SEBALD, 1985, s.p.)³⁰⁴. Assim, a sociedade também se desenvolve como um sistema de poder que regula a vida de todos, e isso pode ser visto no modo como algumas instituições aparecem na obra de Sebald relacionadas à prisão. No segundo capítulo, vimos como ele vê na domesticação de Kaspar o rigor da ordem e sistematização da realidade através da linguagem e da razão é implantada na mente do ser humano como uma tortura. A forma como as instituições reguladoras se constituíram na nossa sociedade se relacionam com isso, e é interessante que elas apareçam na obra de Sebald sempre relacionadas à prisão ou até mesmo à tortura. Em *AN* e em *E*, nos capítulos sobre Manchester, aparece a menção à prisão Strangeways, embora em nenhum deles ele se atenha a falar dela. Em *A*, no mesmo trecho em que o personagem está falando das remoções dos esqueletos encontrados nas escavações para as ampliações das linhas do metrô, ele lembra que no local onde fica o saguão principal da estação Liverpool havia, até o século XVII, o “hospital para insanos e outras pessoas destituídas” (SEBALD, 2011, p.

304 “Es wuchert nach unten, erobert die Basis, breitet sich lateral aus, so daß es zuletzt nirgends mehr ein Entkommen gibt”.

129)³⁰⁵, que pertencia à ordem de Santa Maria de Belém, mais conhecido na história como Bedlam. Sempre que Austerlitz estava na estação – que, como ele descreve antes, era um dos lugares mais sombrios e sinistros de Londres, “um tipo de entrada para o submundo” (p. 128)³⁰⁶ –, ele tentava imaginar a localização dos quartos onde os internos do asilo eram confinados, e se perguntando se “a dor e o sofrimento acumulado nesse lugar através dos séculos já havia realmente desaparecido, ou se eles não podiam ainda, como eu às vezes pensava quando sentia um sopro gélido de ar na minha testa, serem sentidos conforme nós passávamos por eles” (p. 130)³⁰⁷. Novamente são os mortos, vítimas anônimas da história do progresso, que aparecem para lembrar da história de exclusão e violência contra aqueles considerados insanos ou pessoas destituídas (de que?). Mais do que isso, o olhar para a dor e o sofrimento desses que foram colocados sob a égide de insanos ou destituídos, também nos faz pensar na insanidade da ordem social estabelecida e das próprias disciplinas reguladoras dessa ordem, que não são apenas as instituições psiquiátricas ou as prisões. Em *A*, quando ele vai visitar os arquivos do estado em Praga, em busca de informações sobre sua mãe, ele comenta que o prédio era muito peculiar e que parecia, como muita coisa na cidade, estar fora do tempo. Ele, então, descreve como tendo “um estilo semelhante ao da arquitetura de prisão da época burguesa” (SEBALD, 2003, p. 144)³⁰⁸. O fato de ele destacar que a arquitetura da prisão da época burguesa nos mostra como a evolução dos sistemas de poder no período burgues foram se alinhando cada vez mais ao ideal de controle a partir do olhar sobre o outro:

A penitenciária é uma construção panóptica. O guarda na torre tem os ocupantes sempre no campo de visão de seus olhos, sem ter que sair de seu próprio lugar. As patentes da arquitetura da prisão simbolizam, além da função de controle, o sistema de ordem supervisionada. As presas não sentem nada tão doloroso quanto a observação constante (SEBALD, 1985, s.p)³⁰⁹.

Ao falar da presa, Sebald remonta à situação primordial da caça que, para Canetti (1995), é a primeira relação de poder, que nasce do corpo físico, individual; as mãos e a boca

305 “The hospital for the insane and other destitute persons”

306 “a kind of entrance to the underworld”.

307 “the pain and suffering accumulated on this site over the centuries had ever really ebbed away, or whether they might not still, as I sometimes thought when I felt a cold breath of air on my forehead, be sensed as we passed through them”.

308 “a style resembling the prison architecture of the bourgeois epoch”.

309 “Das Zuchthaus ist ein panoptischer Bau. Der Wärter im Turm hat die Insassen, ohne sich selbst von seinem Platz rühren zu müssen, stets im Blickfeld seines Auges. Die patente Gefängnisarchitektur versinnbildlicht, über die Kontrollfunktion hinaus, das System der überwachten Ordnung. Nichts empfinden die Gejagten so schmerzhaft wie die unablässige Observation”.

são os primeiros instrumentos de poder. Porém, o poder não é apenas físico, mas psicológico, e ele ilustra isso na situação do gato com o rato. O gato não mata o rato imediatamente, mas matem-no sobre seu olhar, e o rato sabe que enquanto estiver sob a sombra do gato não terá escapatória. Essa forma de poder psicológico é ainda mais forte que o físico, para ele. E nossa sociedade aprimorou isso ainda mais, aplicando-a a todas as formas de instituições regulatórias e disciplinatórias da sociedade, especialmente do período burguês. Adorno e Horkheimer (2019) afirmam que a ideia de criminoso e de pena de privação de liberdade é uma instituição burguesa. Na Idade Média, o criminoso era torturado até a morte para incutir na população o respeito pela lei e a ordem: “[a] pena de prisão regular pressupõe uma crescente necessidade de força de trabalho e reflete o modo de vida burguês como sofrimento” (ADORNO & HORKHEIMER, 2019, p. 186). Assim o homem na penitenciária se torna a imagem virtual do tipo burguês ideal no qual ele deve se transformar, e que se não o fez lá fora será forçado a fazer dentro da prisão.

Mas não é apenas em instituições regulatórias ligadas diretamente à exclusão ou à punição que vemos esse caráter. O exemplo do arquivo de Praga já nos aponta isso, mas talvez o caso mais interessante seja o da Biblioteca Nacional de Paris. Austerlitz conta do período em que ele passou em Paris e de seus dias na biblioteca, e a primeira coisa que ele fala é do isolamento e silêncio de cada um dos que compartilhavam a sala de leitura. Ele comenta de um homem sentado a seu lado, que há décadas trabalhava em uma enciclopédia da história da igreja, que tinha recém-chegado à letra *K*, o que tornava óbvio que ele nunca o concluiria. Austerlitz, então, lembra de um filme curta-metragem em preto e branco sobre a biblioteca, em que ele viu as mensagens que iam das salas de leitura para as pilhas pelo correio pneumático, formando algo como um “sistema nervoso da biblioteca”, e ele imagina que “os estudiosos, junto com todo o aparato da biblioteca, formavam uma criatura imensamente complexa e constantemente evoluindo, que tinha que ser alimentada com miríades de palavras, para, por sua vez, gerar miríades de palavras” (SEBALD, 2011, p. 261)³¹⁰. Esse imenso sistema como uma criatura viva novamente apresenta aquele hibridismo do qual falamos no capítulo interior, mas, é na sua reflexão seguinte que encontramos a

310 “library’s nervous system”; “the scholars, together with the whole apparatus of the library, formed an immensely complex and constantly evolving creature which had to be fed with myriads of words, in order to bring forth myriads of words in its turn”.

principal questão aqui. Segundo Asuterlitz, mesmo antes de ver esse filme, ele se pegava questionando se “ali na sala de leitura da biblioteca, que estava tomada por um zumbido baixo, farfalhar e limpar de gargantas, eu estava na Ilha dos Abençoados ou, pelo contrário, em uma colônia penal” (SEBALD, 2003, p.261)³¹¹. Agora não mais como uma criatura, mas como a colônia penal, que não podemos pensar ser outra que não a de Kafka, em que a linguagem é o próprio instrumento de tortura. Na biblioteca, onde ele se perde nas anotações e luta para organizar suas notas, onde seu vizinho segue em um insano projeto que não conseguirá acabar, e onde ele vê o intenso processo de produção de palavras, a imagem da linguagem como uma máquina de tortura e da biblioteca como a colônia onde essa máquina funciona se complementa.

Mais adiante, ele fala do novo prédio da Biblioteca Nacional, que para ele é ainda mais aberrante. O tamanho gigantesco dela remete às suas reflexões sobre as construções gigantescas do início do livro, mas ganha também novos elementos. A proporção e constituição do prédio, tanto externas quanto internas, tornam-no “hostil se não inimigo a seres humanos, e vai contra, por princípio, pode-se dizer, os requerimentos de qualquer leitor verdadeiro” (SEBALD, 2011, p. 276)³¹². Na parte externa, as quatro torres criam uma “impressão babilônica” (p. 278)³¹³ a quem as olha de baixo; quem sobe até o último andar, sente-se como se estivesse no convés de um desses gigantescos transatlânticos; e a descida de volta era tão absurda que para ele só deveria ter o propósito de humilhar os pobres leitores. Por fim, na parte interna, ele descreve toda a burocracia que se deve passar para poder entrar, que inclui um pedido escrito para uma das funcionárias, depois o recebimento de uma ficha, a espera de meia hora ou mais, quando você é chamado por um outro funcionário, levado para um cubículo em separado, “como se você estivesse em um negócio de uma natureza extremamente dúbia, ou ao menos tivesse que ser tratado longe do olhar público” (p. 280)³¹⁴, onde você tem que dizer novamente o propósito de sua visita. Depois de passar por todas

311 “there in the reading room of the library, which was full of a quiet humming, rustling, and clearing of throats, I was on the Island of the Blest or, on the contrary, in a penal colony”.

312 “unwelcoming if not inimical to human beings, and runs counter, on principle, one might say, to the requirements of any true reader”.

313 “Babylonian impression”.

314 “as if you were on a business of an extremely dubious nature, or at least had to be dealt with away from the public gaze”.

essas “medidas de controle” (p. 280)³¹⁵, ele conseguiu finalmente entrar na sala de leitura que tem vistas para o jardim interno, para o qual ele ficou olhando por um tempo, pensando nas árvores que tinham sido tiradas do seu lugar de origem e colocadas naquele “lugar de banimento”, e em como algumas delas poderiam muito “ainda estar pensando no seu lar na Normandia” (p. 280)³¹⁶. Tudo isso constrói a imagem de uma construção nada agradável, mas de uma espécie de prisão ou de instituição governamental de máxima segurança, que se torna um lugar de banimento não apenas para as árvores, mas para os próprios leitores e estudiosos.

Enquanto ele olha para o jardim, ele vê várias vezes pássaros que se perderam na floresta da biblioteca se chocarem contra o vidro, enganados pelo reflexo das árvores neles, e caírem mortos, e ele então reflete sobre aquilo tudo:

Pensei longamente sobre a forma como tais acidentes imprevistos, a queda de uma única criatura para sua morte quando desviada de seu caminho natural, ou os sintomas recorrentes de paralisia que afetam o sistema eletrônico de recuperação de dados, relacionam-se com o plano geral cartesiano da Bibliothèque Nationale, e cheguei à conclusão de que, em qualquer projeto que planejamos e desenvolvemos, o tamanho e o grau de complexidade dos sistemas de informação e controle nele inscritos são os fatores cruciais, de modo que a abrangência e a absoluta perfeição do conceito podem, na prática, coincidir, na verdade precisam, em última análise, coincidir, com sua disfunção crônica e instabilidade constitucional (SEBALD, 2002, p. 281)³¹⁷.

Começando pela imagem da queda, da qual tratamos mais acima, aqui ela se complementa com tudo que viemos tratando até agora. A mistura do animal e do humano, os sistemas baseados no ideal cartesiano, a complexidade cada vez maior dos sistemas de informação e controle, e o fato de quanto mais complexos eles são, mais eles devem coincidir com sua disfunção e instabilidade constitucional. E isso tudo dentro de uma biblioteca, símbolo da cultura, da memória e do conhecimento, tudo registrado na escrita. Esse microcosmo reflete nele toda a história do desenvolvimento da nossa sociedade, do nosso mundo, e o pássaro que morre por causa da ilusão de uma árvore refletida no vidro é o emblema não só da queda do mundo natural, mas da queda do próprio ser humano, que, como

315 “measures of control”.

316 “place of banishment”; “some of which perhaps are still thinking of their home in Normandy”.

317 “I thought at length about the way in which such unforeseen accidents, the fall of a single creature to its death when diverted from its natural path, or the recurrent symptoms of paralysis affecting the electronic data retrieval system, relate to the Cartesian overall plan of the Bibliothèque Nationale, and I came to the conclusion that in any project we design and develop, the size and degree of complexity of the information and control systems inscribed in it are the crucial factors, so that the all-embracing and absolute perfection of the concept can in practice coincide, indeed ultimately must coincide, with its chronic dysfunction and constitutional instability”.

o pássaro, se desviou do seu caminho natural, e vive em uma grande ilusão, em um mundo de reflexos construído e controlado por um sistema de controle cada vez mais complexo e, por isso, que inevitavelmente falha. Afinal, como na educação de Kaspar, quanto mais ele avançava nas formas civilizadas de se comportar e de usar a linguagem, mais ele se aproximava da crise.

3.3.1. Instituições psiquiátricas

Na seção acima, quando falamos do olhar de Austerlitz para aqueles que foram excluídos da sociedade e como ele mostrava o sofrimento causado nessa exclusão – não só isso, mas também a origem do próprio sofrimento psíquico por causa da insanidade de nossa sociedade –, falamos de uma reversão do olhar que nos permite ver a insanidade da ordem social. Essa reversão do olhar que nos faz questionar a sanidade do mundo é um elemento importante na crítica de Sebald ao longo de sua obra, e as instituições psiquiátricas são um emblema disso. Essa reversão aparece de modo mais claro em uma das histórias mais marcantes de sua obra, a de Ambros Adelwarth, em *E*, tio-avô do narrador, que aparece desde o início como uma figura mítica para a família. O mais novo de oito filhos e único homem entre eles, a mãe morre quando Ambros tem dois anos, e logo cedo ele precisa ajudar seus irmãos mais velhos a cuidar da casa e um dos outros. Como afirma a tia que conta esta história inicial para o narrador, Ambros praticamente não teve infância (Sebald, 2002). Com quatorze anos ele já havia saído da Alemanha, e era aprendiz de garçom na Suíça, provavelmente, como a tia comenta, “por sua natureza excepcionalmente atraente, mas ainda assim auto controlada” (SEBALD, 2002, p. 77)³¹⁸. Aqui nós já vemos o principal traço de Ambros, seu autocontrole, um comportamento tão distinto e reservado, que ao mesmo tempo que causou uma grande impressão ao jovem narrador, na única lembrança que ele tem do parente, também permite que este suma da sua memória depois de anos. Ambros faz seu caminho de funcionário de hotel em Londres até valete e companheiro de viagens de Cosmo Solomon, filho de uma das mais ricas famílias de banqueiros judeus de Nova York, especialmente devido a essa sua compostura, que chega a causar pena em um dos tios que

318“to his unusually appealing but nonetheless self-controlled nature”.

ajuda o narrador a recuperar a história de Ambros, pois ele não deixava que nada afetasse essa sua compostura (Sebald, 2002). O que fica mais evidente no testemunho desse mesmo tio, é que todo esse autocontrole de Ambros se devia ao fato de ele reprimir sua homossexualidade. Alguns membros da família podiam ver isso, diz o tio, embora ela sempre ignorasse o assunto.

A própria relação com Cosmo assume algo desse caráter, embora nunca explicitamente. O texto, de certo modo, acompanha essa reclusão de Ambros, essa repressão autoimposta, ao nunca evidenciar nada da relação deles. Mas é visível que a proximidade dos dois vai além da mera relação de patrão e empregado, uma cumplicidade que faz Ambros ser, na verdade, o melhor amigo de Cosmo. Após as viagens dos dois pela Europa, de onde foram também para Jerusalém, Cosmo já havia voltado também um tanto dissociado da realidade, e com o romper da Primeira Guerra, ele se retirou da vida social em Nova York, e, recluso em uma casa em Long Island, chegava a estados em que não reconhecia nem mesmo Ambros, embora afirmasse que podia ver claramente em sua cabeça o inferno que se abatia na Europa (Sebald, 2002). Seu estado crítico só fez piorar, apesar das tentativas de recuperação com novas viagens, até que precisou ser internado em um sanatório, onde acabou morrendo. Depois disso, Ambros passou ainda mais vinte anos trabalhando de mordomo para a família Solomon, mas já não era mais ele mesmo. A tia mais nova, que chegou na América depois de todos aqueles acontecimentos, diz que quando visitava ele na casa dos Solomons, ele não queria saber de mais nada, preocupando-se apenas com o trabalho e sem nenhum interesse em falar do passado: “pode-se dizer que Ambros Adelwarth o homem privado havia parado de existir, que nada foi deixado a não ser sua casca de decoro” (SEBALD, 2002, p. 99)³¹⁹. O homem que já antes era reservado, fechado em sua compostura, reprimindo seus desejos proibidos, tendo que viver uma vida de aparências, agora havia sumido mais ainda. As poucas alegrias da sua vida, certamente encontradas na relação com Cosmo, havia acabado. Ao se recusar a falar do passado, Ambros começa o processo que iria, no fim, levá-lo ao ato mais extremo.

Após ser dispensado dos serviços da família Solomon, ele recebe deles uma casa mobiliada e agradável para viver, que mantém sempre muito limpa e arrumada. Novamente a

319“you might say that Ambros Adelwarth the private man had ceased to exist, that nothing was left but his shell of decorum”.

tia que conta seus encontros com Ambros afirma que conforme ouvia as histórias dele, que contava com tamanha precisão, ficou convencida de que ele tinha uma memória infalível, ao mesmo tempo em que dificilmente se permitia acessá-la. Contar histórias, para ele, era um tormento e um ato de liberação: “Ele estava, de uma só vez, salvando-se, de algum modo, e impiedosamente se destruindo” (SEBALD, 2002, p. 100)³²⁰. Assim, Ambros, depois de alguns anos vivendo na casa dada a ele, parte para Ithaca, onde por vontade própria se interna no sanatório, e por vontade própria aceita docilmente as terapias de eletrochoque que, como diz um médico que o narrador encontra em meio às ruínas do mesmo sanatório e que trabalhava lá na época de Ambros, eram uma forma de tortura terrível. Esse médico conta que Ambros fora uma das pessoas mais melancólicas que conhecera, e que a forma como ele se tornou cada vez mais dócil com os tratamentos, não se devia a eficácia destes, mas ao próprio desejo de Ambros “por uma extinção tão total e irreversível quanto possível de sua capacidade de pensar e lembrar” (SEBALD, 2002, p. 114)³²¹. O ato extremo de Ambros é o suicídio de sua memória, apagar qualquer lembrança de uma vida de sofrimento e algumas alegrias, um ato extremo contra a insanidade do mundo que o oprimiu ao extremo.

Ambros ainda conseguiu manter uma vida de aparente funcionalidade social, mas às custas de sua própria vida interna, mantida severamente dentro de sua casca. Ao final, essa vida interna se torna insuportável, as memórias de tantas tristezas e sofrimento não são mais suportáveis. O que leva alguém a, de boa vontade, se submeter aos eletrochoques para conseguir esquecer? Seria essa decisão ela mesma um ato de insanidade? O fato era que, visto de fora, não havia nada de errado, Ambros poderia, através de sua casca, seguir vivendo como um cidadão “normal”, sem que ninguém dissesse que havia algo de errado; aos *olhos* da sociedade, nada havia em Ambros que o tornasse um *insano*. Porém, é exatamente nesse *olhar* da sociedade que estava o problema, pois é ele que torna a vida de Ambros insuportável a ponto de ele preferir esquecer. É esse *olhar* da sociedade, de certa forma já internalizado, que faz Ambros se tornar um ser tão composto que Kashmir consegue notar nisso o sofrimento dele; que o obriga a se regular, se dominar, ou, dominar seus desejos, seus instintos, e se tornar um cidadão respeitável, composto. Na verdade, poderíamos dizer que Ambros trocou a vida na prisão do mundo, pela vida em um hospício. Sebald (1985), ao falar da relação entre o

320“He was at once saving himself, in some way, and mercilessly destroying himself”.

321“for an extinction as total and irreversible as possible of his capacity to think and remember”.

delírio de controle de Schreber, e os desejos de domínio dos poderosos, aponta também para o tipo de controle que as estruturas sociais impõem sobre os sujeitos. Lembrando da prisão, uma estrutura panóptica em que os prisioneiros estão sempre sob o olhar do guarda, ele cita a frase de um personagem de Thomas Bernhard: “O mundo é uma monstruosa jurisprudência. O mundo é uma penitenciária!” (BERNHARD, 2012, s.p.)³²². Ou seja, a estrutura panóptica da penitenciária está no próprio mundo, na forma como estamos constantemente vigiados pelos olhares da sociedade. Não à toa, Sebald segue esse trecho citando o contexto da caça, que para Canetti (1995) contém a relação primordial de poder, em que a presa não sente nada mais ameaçador e doloroso que os olhos sobre ela, a todo momento. Essa sensação de estar sendo olhado a todo momento por vários inimigos também aparece nos delírios de Schreber, e Sebald (1985) lembra também de *O Processo*, de Kafka, que tem uma surpreendente frequência de verbos relacionados ao olhar, observar, ao ser visto, ser observado: “Joseph K. sabe-se exposto em todos os lugares. Os olhos de Deus se multiplicaram. O Olho da Lei envia seus agentes pelas ruas e, no regime totalitário que Kafka viu chegando, todos são chamados a monitorar seus concidadãos” (SEBALD, 1985, s.p.)³²³. Mas não é apenas no sistema totalitário que essa sensação está presente, mas em qualquer forma de sociedade. Essa sensação é até mesmo internalizada por nós, pois nós mesmos estamos constantemente nos vigiando, cuidando para não fazermos algo de errado. O indivíduo preso na sociedade também está constantemente vigiado, sob o olhar invisível dos poderes sociais internalizados, que o obrigam a se comportar de um determinado jeito e não de outro.

Ambros pode, então, ser visto como um caso de **sucesso** do controle que a sociedade exerce de modo insidioso, tendo se transformado em um cidadão tão exemplar na sua dedicação ao trabalho, na sua compostura, sua obediência às regras do mundo socializado da época. Obviamente que o sentido desse **sucesso** se torna irônico quando olhamos para o fim desse personagem, pois o sucesso das formas de controle da sociedade sobre ele o levam a buscar o refúgio no total esquecimento de tudo, no esquecimento da própria vida. A compostura que tornava Ambros um homem respeitado era a fonte de tremendo sofrimento, era apenas o modo como ele encontrou para se enquadrar no que era considerado correto.

322 “Die Welt ist eine einzige ungeheure Jurisprudenz. Die Welt ist ein Zuchthaus!”

323 “Joseph K. weiß sich überall ausgesetzt. Das Auge Gottes hat sich vervielfacht. Das Auge des Gesetzes schickt seine Agenten durch die Straßen, und im totalitären Regime, das Kafka heraufkommen sah, wird jeder zur Überwachung der Mitbürger aufgerufen”.

Ambros é um dos personagens de Sebald que melhor represente o resultado dessa constante vigilância que nos é imposta, até mesmo autoimposta, pela sociedade para que possamos ser aceitos, considerados parte da ordem, e não colocados sob o juízo das instituições que restiram e eliminam os desajustados. Que ele tenha, no final, sucumbido por vontade própria a essa eliminação, não deixa de ser um dos finais mais trágicos em toda a obra do autor.

Sebald (1985) cita a psiquiatria como uma das disciplinas cuja função é abertamente reguladora dessa ordem, e lembra que Canetti, em *O Auto-da-fé*, observa que os representantes oficiais da psiquiatria defendem suas teses com a tenacidade de pessoas insanas. Algo que podemos ver no relato do Dr. Abramsky, em *E*, que fora assistente do diretor do sanatório de Ithaca, Dr. Fahnstock, e conheceu Ambros desse período. Quando o narrador chega na instituição, ela já está abandonada e em ruínas, e Abramsky está vivendo nos jardins, cuidando de abelhas. O psiquiatra conta que Ambros chegou naquela instituição bem quando ele mesmo estava começando uma completa mudança no seu modo de pensar e que mais tarde iria levá-lo a abandonar a psiquiatria. Desde então, em meados de 1969, ele passou a viver nos jardins, sem mais nenhuma conexão com o mundo exterior, e essa sua situação o leva a um comentário central para a história de Ambros: “[s]em dúvida eu sou agora, em certo sentido, louco; mas, como você deve saber, essas coisas são meramente uma questão de perspectiva” (SEBALD, 2002, p. 110)³²⁴. Essa questão de perspectiva é ainda mais clara quando ele continua sua fala, e diz que não espera que ninguém consiga imaginar o tamanho de dor e miséria que uma vez esteve contida no extravagante prédio do sanatório, e que ele espera que isso tudo desaparece conforme o próprio prédio se desmorona. Essa quantidade de sofrimento que no passado ele ajudara a causar foi o que o levou a desistir da psiquiatria, e, agora, viver como alguém que a sociedade considera como um louco, mas para ele, é possível que, por uma questão de perspectiva, ele estava louco justamente quando era um psiquiatra, defendendo tenazmente suas ideias e práticas que causavam aquela miséria.

Mas é na figura do diretor do sanatório, Dr. Fahnstock, que nós vemos melhor essa imagem do psiquiatra que beira à insanidade na defesa de sua disciplina. Quando Ambros chegou ao sanatório, continua explicando Abramsky, o diretor o diagnosticou com profunda depressão senil, com tendências a convulsões catalépticas, embora Ambros não demonstrasse

324“No doubt I am now, in some sense, mad; but, as you may know, these things are merely a question of perspective”.

os sinais comuns desses casos de negligência com sua própria pessoa. Muito antes pelo contrário, ele se preocupava muito com sua aparência. Mais impressionante ainda era como ele ia de boa vontade para as sessões de tratamento de choque, esperando sentado no banco do lado de fora da sala. Ao pedido do narrador, Abramsky conta como funcionava o tratamento choque, que, no entanto, não é explicitada, sabemos apenas que o próprio ex-psiquiatra, no início da carreira, era a favor desse tratamento, pois havia sido ensinado na faculdade, e também o Dr. Fahnstock descrevia com gráficos, o quão pior era o método anterior de induzir ataques pseudo-epilépticos com injeção de insulina. Além do mais, a partir do uso de sedativos e relaxantes musculares, nos anos 50, o tratamento de choque parecia um avanço. Assim, o diretor do sanatório dispensava as objeções de Abramsky (que ele mesmo reconhece, não eram muito fortes) com sua “característica altivez” (SEBALD, 2002, p. 112)³²⁵, e começou a usar o novo método de bloco, que consistia em mais de cem eletrochoques em um intervalo de poucos dias. Ele explica que com essa frequência, não havia como documentar ou acessar apropriadamente a terapia, o que fora o caso de Ambros.

Abromsky, então, conta que o diretor do sanatório havia sido instruído em neurologia em um asilo de Lemberg, um pouco antes da Primeira Guerra, em uma época em que a psiquiatria se preocupava primeiramente em “subjugar os que estavam sob sua custódia, e mantê-los em detenção segura” (SEBALD, 2002, p. 113)³²⁶. O próprio vocabulário usado aqui aponta para esse aspecto disciplinar e prisional dessas instituições, que tinham como principal objetivo manter fora de vista aquelas que estavam cortados da ordem estabelecida. Ele continua explicando que, por esse motivo, o Dr. Fahnstock interpretava a apatia e a desolação, a lentidão no pensar, as vozes mudas e mesmo os casos em que os pacientes paravam de falar como um sucesso da terapia de choque. Abromsky tenta explicar porque ele se sentiu tão predisposto para com Fahnstock, e conclui que isso se devia ao fato de o doutor lembrá-lo de seu pai. Porém, ele conclui,

quando Fahnstock começou a acreditar, no final de sua carreira, que ele havia descoberto uma cura psiquiátrica milagrosa no método de bloco ou de aniquilação, e quando ele, que nunca tivera a mais leve ambição científica, ficou cada vez mais preso em um tipo de mania experimental e até mesmo planejou publicar um artigo sobre Ambrose, então, e apenas então, me ocorreu que seu interesse fanático, bem

325“characteristic lordliness”.

326“subduing those in its custody, and keeping them in safe detention”.

como minha vacilação, eram, no final, meramente provas de nossa espantosa ignorância e corruptibilidade (SEBALD, 2002, p. 114-115)³²⁷.

A confissão final do psiquiatra mostra bem a questão que está em jogo nesse trecho da narrativa. Aqui, o foco não é mais a história de Ambros, mas a história da disciplina psiquiatria, vista através desse caso específico. No suposto “avanço” que a técnica de terapia de choque representava, nós vemos como o que muitas vezes é considerado progresso é nada mais do que uma nova forma de causar sofrimento, uma forma mais *segura*, mas ainda assim tão terrível quanto a anterior. Na obstinação do Dr. Fahnstock, nós vemos a tenacidade insana dos representantes da disciplina psiquiátrica; o próprio Abromsky descreve-a como uma “mania”. Além disso, o diagnóstico do médico para Ambros contrariava o fato de que ele não se portava como normalmente os pacientes com aquela condição se portavam. É preciso diagnosticar, é preciso encontrar algo, e defender essa classificação a todo custo. Sem dúvida, em Fahnstock, nós temos o representante do rigor das disciplinas, que não aceita nada que fique de fora. Ambros era uma casa diferente, Abromsky nota, isso; um caso que desafiava a classificação rigorosa da disciplina psiquiátrica, e que ameaçava sua forma de ordenar a realidade. Ele não poderia ser aceito ali naquela instituição se não fosse diagnosticado com alguma coisa, nem que isso não dissesse a verdade da sua condição.

Mas não se deve olhar para esse trecho com olhos acusatórios apenas para o Dr. Fahnstock, como se ele fosse uma espécie de médico maligno. Na verdade, a confissão de Abromsky, e o passado do diretor mostram que ambos estão presos ao modo como essas disciplinas com caráter regulador impõem sobre os sujeitos suas formas de pensar e entender os fenômenos da realidade que elas colocam sob seu juízo. O próprio Abromsky se mostra preso a isso quando confessa que, mesmo já começando a mudar o seu modo de pensar em relação aos tratamentos de choques, não conseguia ser mais incisivo em suas objeções. Fahnstock defendia com dignidade seus métodos, afinal, ele havia sido treinado como um neurologista em um contexto em que a era essa a função da psiquiatria: controlar e manter escondidos aqueles que não demonstravam aptidão para fazer parte da sociedade. Ao final da citação acima, Abromsky confessa que o interessa fanático do seu superior e sua própria

327“when Fahnstock began to believe, towards the end of his career, that he had discovered a psychiatric miracle cure in the block or annihilation method, and when he, who had never had the slightest scientific ambition, increasingly became caught up in a kind of experimental mania and even planned to publish a paper about Ambrose, then, and only then, did it dawn on me that his fanatical interest as well as my own vacillation were, in the end, merely proof of our appalling ignorance and corruptibility”.

vacilação eram provas da ignorância e corruptibilidade dos dois, mas quem é corrompido é corrompido por algo ou alguém, e o destino final de Abromsky, afastando-se de tudo que tinha relação com a psiquiatria, mostra que é justamente o rigor dessa disciplina que os corrompera. Ela impôs sobre eles uma forma de ver e recortar a sociedade que os tornara ignorantes a tudo que escapava de suas fronteiras, de seu modo de pensar, e esta é uma das imagens de insanidade do mundo que nós criamos para nós, e que nos torna todos emigrantes em nossa própria vida, sempre distantes de algo. Na história de Ambros, quando o narrador conversa com o tio Kasimir à beira da praia, este lhe fala de como ele vem com frequência ali, e como aquele lugar o faz sentir que ele está longe, “embora eu nunca sei bem de onde” (SEBALD, 2002, p. 89)³²⁸. Mesmo que Kasimir seja um emigrante, seu sentimento de se sentir sempre longe de um lugar que ele nem mesmo sabe qual é uma expressão dessa nossa condição de viventes em um mundo que não parece feito para nós, embora seja isso que nos digam. E o distanciamento de Ambros desse mundo, que no final se tornou tão insuportável, a ponto de ele querer apagar qualquer memória dele, é um emblema significativo dessa nossa condição.

328“though I never quite know from where”.

4. O ESPETÁCULO PATOLÓGICO DA ARTE: METAMORFOSES COMO RESISTÊNCIA À MORTE

Dentro dos estudos literários, uma doutrina muito comum, especialmente a partir do modernismo é a de que cada autor tem sua voz, seu estilo próprio. Para além disso, é também possível encontrar na obra dos autores algo como a essência de sua visão de mundo, como ele enxerga o mundo em que vive, e como ele apresenta isso em sua obra. Nos dois primeiros capítulos, apresentamos o que seria essa visão de mundo de Sebald, através das imagens que aparecem em sua obra, mas também de algumas de suas reflexões críticas e de suas falas em entrevista. Como pudemos ver, Sebald dificilmente concordaria com a famosa definição de Leibniz de que vivemos no melhor dos mundos possíveis, que apesar de seus defeitos, ainda é aquele em que vemos a perfeição de Deus na imaculada harmonia desse mundo. Leo Navratil, no início do seu livro sobre poesia e esquizofrenia, opõe essa opinião do filósofo às opiniões de outros autores, como o poeta contemporâneo a Goethe, Matthias Claudius, para quem o mundo é como um hospital, onde as pessoas são cuidadas até se recuperarem (Navratil, 2015); ou do poeta expressionista Gottfried Benn, que afirmou que esse é o mais agonizantes dos mundos possíveis (Navratil, 2015). Com certeza Sebald estaria nessa mesma linha de pensamento, junto com muitos outros pensadores e escritores que começaram a perceber as aberrâncias de nosso mundo, da nossa sociedade, e não só dela, como também da própria natureza. Ao longo dos tempos sempre existiram aqueles que perceberam com mais clareza ou mais sensibilidade essa desordem do mundo; já na época de Goethe, como conta Navratil (2015), o velho escritor reclamou a Eckermann que os poetas estavam escrevendo como se estivessem doentes e o mundo fosse um hospital, e, como provocação, decidiu chamar essas obras de “poesia de hospital” (GOETHE *apud* NAVRATIL, 2015, s.p.)³²⁹.

No entanto, toda essa visão de mundo de Sebald e sua crítica ao poder e ao progresso, através da ideia de uma doença do pensamento, de um aspecto patológico do pensamento, que beira os traços da paranoia/esquizofrenia, é apresentada na sua obra ficcional através de uma complexa teia de relações e conexões entre diversos eventos, processos, períodos, que apresentam a nossa história humana como uma história natural de destruição. A ideia de que

329“Lazaretpoesie”.

essa história é permeada por esse aspecto patológico do pensamento – sua compulsão a tudo compreender, explicar, agarrar, que reflete na forma como nossa sociedade se desenvolveu e instaurou essa ordem através da força; sua paranoica busca por domínio e poder; a esquizofrênica ilusão de um mundo ordenado em meio a desordem – tudo isso mostra justamente o quão frágeis e perigosos podem ser os sistemas de pensamento que criamos para tentar compreender e dominar o mundo. No entanto, por mais que sua crítica possa se tornar interessante através do modo como ele constrói sua obra, ela pode ser muito bem um belo castelo de cartas, que seria facilmente derrubado ao se retirar uma única carta de sua estrutura. Poderíamos fazer isso simplesmente dizendo que, no final das contas, o próprio Sebald sofre dessa compulsão do pensamento, e que ele mesmo estaria criando, com sua obra, um sistema de pensamento tão patológico quanto qualquer outro – o que obviamente se aplicaria à minha tese também. Acontece que o próprio Sebald já reconhece essa posição delicada em que sua obra se encontra, e nunca deixou de expressar isso, não só em entrevistas, como também na sua própria obra. Isso já fica claro até mesmo quando ele afirma que a imagem da aranha na cabeça de Schreber, representando as ideais que correm em nossas cabeças, reflete o seu próprio trabalho.

Para o autor, a arte participa de toda a história insana de nossa presença na terra de diferentes formas, e nesse capítulo discutiremos algumas delas, mostrando como Sebald apresenta em sua obra a ideia que ele mesmo evidenciou em uma entrevista: “[c]ultura não é um antídoto para o caos que nós causamos – expandindo a economia ou travando guerras” (JAGGI, 2016, s.p.)³³⁰. Cultura, aqui, significa os bens culturais, que circulam no sistema capitalista, relacionando-se, de diferentes formas, com ele. No capítulo anterior, o caso da arquitetura já é um exemplo disso, pois aqueles prédios, símbolos do poder, são também considerados arte, e todos estão envolvidos na terrível história da destruição, pela quantidade de mortes que precisou para que eles fossem construídos, apenas para esperarem pela sua própria destruição no futuro. Podemos pensar nisso atualmente, por exemplo, no caso da Catedral de Notre Dame, parcialmente destruída em um incêndio em 2019. Mas para além da arquitetura, também a pintura e a literatura aparecem na sua obra como participantes de todo o desenvolvimento da nossa civilização, compartilhando com ela os aspectos patológicos do

330“Culture is not the antidote to the mayhem we wreak - expanding the economy or waging wars”.

nosso pensamento. Vamos ver agora como Sebald entende essa relação da arte com nossa história e com as formas de poder, e qual é a primeira forma de resistência da arte e da literatura que pode torná-las uma crítica ao mesmo processo que elas fazem parte.

4.1. O ESPETÁCULO PATOLÓGICO DA ARTE

Sebald entende que a literatura e a arte fazem parte dessa grande insanidade que é o mundo, pois evidentemente ela participa dele, ela é produto de mentes humanas, e considerada eminentemente um bem cultural. Sendo assim, nela também percorre a falha sísmica entre natureza e cultura, ou melhor, nela também podemos ver onde essas duas se chocam, e como nós somos seres desequilibrados, desconectados do nosso próprio mundo. Essa leitura de Sebald faz parte da influência da crítica materialista que ele aprendeu com os autores da *Escola de Frankfurt*, que o permite entender a arte e a literatura não como algo que transcende o momento histórico em que ele foi feita, mas que parte desse momento, que está emaranhado nele. O artista e escritor é visto por ele como o resultado de seu tempo, e isso reflete em suas criações. Que elas possam, no entanto, transcender esse momento histórico, e, assim, permanecer para além do seu tempo, é uma verdade que não elimina sua historicidade, mas, antes, liga-se diretamente a ela. O complexo emaranhado entre história individual e coletiva, entre a história natural e a história autônoma que nós fazemos, será vista como um elemento crucial para entendermos como Sebald vê essa participação do artista e escritor (e de todos nós) na nossa insana presença na superfície da terra.

4.1.1 – Grünewald e o fim da vida orgânica

É preciso novamente remeter a *AN*, o capítulo cinco do poema sobre Grünewald, já tantas vezes citado nesse trabalho. Mas agora, será importante que olhamos com atenção para todo o trecho em que Sebald descreve o *Retábulo de Issenheim*, especificamente na parte onde vemos Santo Antônio, no seu eremitério, sendo atacado por uma horda de demônios e criaturas grotescas. Ele começa falando que Grünewald, com um trabalho para a Casa Alsaciana dos Aleijados, reuniu “o mais diverso / material para inspeção / das maneiras em que o ser humano / arrasta-se para dentro dele, dela ou / busca sair” (SEBALD, 2003, p.

25)³³¹. O artista aqui busca seu material na vida daqueles seres humanos, no espetáculo de seus corpos, ele quer apresentar o que vê neles. Depois de falar da visão de mundo extremista de Grünewald, que devia ver “a redenção dos / vivos como se fosse a da própria vida”, ele diz que “a vida como tal / como ela se desenvolve, terrivelmente, / em todo lugar e a todo tempo, / não é vista nos painéis de altar / cujas figuras passaram além / das misérias da existência, a não ser que seja / naquela irrel e demente aglomeração / que Grünewald desenvolveu ao redor / de Santo Antônio da tentação” (p. 25)³³². A visão extremista de Grünewald, de que a regeneração dos seres vivos é a regeneração da própria vida, mostra mais uma vez a ideia de Sebald de uma história natural, que fica ainda mais clara na continuação do poema. Após a descrição do ataque dessas criaturas ao santo, que o narrador resume como “excrescências de uma vida inteira, / no ar, na terra e na água”, ele afirma que: “[p]ara ele, o pintor, isso é criação, / imagem de nossa insana presença / na superfície da terra” (SEBALD, 2003, p. 26), e em seguida: “[d]esse modo Grünewald, / silenciosamente manejando seu pincel, / apresentou o grito, o lamento, o gorgolejar / e o guincho de um espetáculo patológico / ao qual ele e sua arte, como ele deve ter sabido, / pertencem” (SEBALD, 2003, p. 26-27)³³³. Esse trecho é imediatamente seguido por aquele onde ele nos diz que a torção de pânico no pescoço das figuras no quadro do pintor são a resposta extrema dos nossos corpos à falta de balanço na natureza. O pintor sabe que ele e sua arte participam desse espetáculo patológico da vida, que é a continuidade da natureza através de nossos corpos. Isso é a criação, a apresentação de uma história de sofrimento e calamidade que permeio o ser humano como ser natural. Criação é apresentar esse espetáculo, não ignorá-lo, não tentar se afastar dele, não representá-lo, mas apresentá-lo. A irrealidade está na aglomeração dos demônios, mas esta irrealidade mostra o sofrimento da existência na realidade dos corpos retorcidos.

331“the most diverse / material for inspection / of the manners in which a human being / creeps into himself, herself or / seeks to get out”

332“the redemption of the / living as one from life itself”; “life as such, as it unfolds, dreadfully, / everywhere and at all times, / is not to be seen on the altar panels / whose figures have passed beyond / the miseries of existence, unless it be / in that unreal and demented thronging / which Grünewald has developed around / St. Anthony of the temptation”.

333“excrescences of a entire life, / in the air, on land and in the water”; “To him, the painter, this is creation, / image of our insane presence / on the surface of the earth”; “In this fashion Grünewald, / silently wielding his paintbrush, / rendered the scream, the wailing, the gurgling / and the shrieking of a pathological spectacle / to which he and his art, as he must have known, / themselves belong”.

Os quadros de Grünewald mostram como a arte pode evidenciar não só essa falta de balanço e espetáculo patológico, mas também como ela pode dirigir seu olhar para aqueles elementos que nossa civilização quis a todo custo esconder ou eliminar, como o nosso lado criatural, nossa natureza animal, presente especialmente no corpo. Ela pode mostrar que a vida se dá nessa continuidade entre natureza e cultura. Por isso, ela também é capaz de antecipar a dor e o sofrimento desse mundo. No primeiro capítulo do poema, Sebald (2003) chama a atenção para o fato de que os pintores naquela época costumavam pintar suas figuras com os rostos de outros pintores, reverenciando um ao outro “como irmãos”, e fazendo “monumentos nas imagens / uns dos outros onde seus caminhos se cruzaram” (SEBALD, 2003, p. 6)³³⁴. Assim, Grünewald pintou a cabeça cortada de São Dionísio, que ele leva sob seu braço, com a aparência de Riemenschneider, que vinte anos mais tarde fora condenado pelo Bispo de Würzburg a ter suas mãos cortadas na cela de tortura: [m]uito antes dessa época”, ele comenta, “a dor entrara nas pinturas” (SEBALD, 2003, p. 7)³³⁵. Não é que o artista se torne uma espécie de profeta, mas sua arte, ao participar desse espetáculo patológico, ao mostrar o mundo todo em sofrimento, a vida como essa história natural de criação, propagação e destruição, pode mesmo antecipar as dores. O artista pode antecipar até mesmo o fim de toda essa história, já que, nessa visão de mundo, tudo caminha para a degradação final. A natureza e os humanos como parte dela, caminham para o fim inevitável, pois o mundo segue sua marcha constante de dissolução, a vida se propaga, regenera, mas também se dissolve. No final desse capítulo, após ele falar do ser humano como parte dos experimentos da natureza que só quer tentar ver até onde ela vai, ele fala que atrás de nós, no quadro, as árvores verdes já estão perdendo as folhas e ficando secas. Ele fala do pássaro preto que, na tentação de Santo Antônio traz uma refeição para o santo, como o único com um coração de vidro, mas esse pássaro se torna o mesmo que “outro profeta / dos últimos dias anuncia / que defecará no mar / de modo que a água ferve, / que a terra treme e a grande cidade / com as torres de ferro fica em chamas, / enquanto o Papa se agacha em uma barca / e a escuridão vem e / com ela uma poeira amarela / que cobre a terra” (SEBALD, 2003, p.

334 “like brothers”; “made monuments in each other’s / image where their paths had crossed”.

335 “Long before that time / pain had entered into the pictures”.

28)³³⁶. É mais uma das imagens de fim de mundo que permeiam esse poema, e aparecem também em algumas outras obras de Sebald. O pássaro, que pode ser o único fazendo algo de bom, trazendo a refeição para o santo, torna-se o mesmo que dá início à destruição, de modo que não há mais como escapar.

A natureza orgânica desaparecerá, afirma Sebald em uma entrevista (Cuomo, 2007), será substituída pelas cinzas, pó e pedras. No capítulo seguinte à descrição das tentações de Santo Antônio, ele descreve como Grünewald pintou a estranha luminosidade do seu quadro da *Crucificação*, com uma assustadora escuridão ao fundo que parece tomar conta de tudo. Ele narra que o pintor testemunhou um eclipse total do sol em 1502, o que proporcionou a ele, ao mesmo tempo, terror e admiração, a visão da “incursão catastrófica / das trevas” fez Grünewald ver cores que ele nunca tinha visto, e, ao mesmo tempo, o tornou “testemunha do / adoecimento secreto do mundo” (p. 30)³³⁷. Ele, então, pintou as cores do quadro “after nature” (p. 30)³³⁸, a partir das lembranças desse evento. A impressão que a pintura causa, faz o poeta afirmar que Grünewald “com um comovente olhar fixo / no futuro prefigurou / um planeta completamente estranho, cor de giz” (p. 31)³³⁹; esse mundo cor de giz é aquele que sobrarão no final de tudo, quando a vida orgânica não mais existir: “Aqui em um estado maligno de erosão / e desolação a herança da ruína / da vida que no final consumirá / mesmo as pedras foram representadas” (p. 31)³⁴⁰. A preposição ‘after’ do título em inglês (bem como *nach*, no original em alemão), significa tanto ‘depois’, quanto ‘ir atrás de algo’, ou fazer algo ‘a partir’ de outra coisa. O pintor que criou uma imagem **a partir** da sua visão e lembrança do evento natural, anteviu o mundo **depois** da natureza. Também o naturalista Steller, que quis **ir atrás** da natureza para dominá-la pelo conhecimento, morreu como um animal, mostrando os caminhos da natureza, que leva toda vida orgânica ao fim, e, assim, **depois** da natureza, não sobra nada, a não ser a incursão das sombras.

336 “another prophet / of the last days announces / that it will shit into the sea / so that the water boils itself out, / that the earth trembles and the great city / with the iron tower stands in flames, / whilst the Pope squats in a barge / and darkness comes and / with it a yellow dust / that covers the land”.

337 “catastrophic incursion / of darkness”; “witness to / the secret sickening away of the world”.

338 Preferi aqui não traduzir a expressão, pois aqui ela assume completamente o duplo sentido que carrega em inglês, como se verá adiante.

339 “with a pathetic gaze / into the future has prefigured / a planet utterly strange, chalk-coloured”.

340 “in a evil state of erosion / and desolation the heritage of the ruining / of the life that in the end will consume / even the stones has been depicted”

Quando falamos do fogo como um elemento central para entendermos a concepção de Sebald do ser humano e de sua participação na história natural da destruição, lembramos que, para Canetti (1995), quanto mais vida algo abriga, tanto menos será ele capaz de defender-se do fogo; capaz de fazer-lhe frente é apenas o que há de mais inanimado: os minerais. Isso nos ajuda a entender porque as imagens de Sebald de um mundo após a natureza é tomado de pó e cinzas. Isso também ajuda a esclarecer o papel do ser humano nessa história natural da destruição. Se o mundo está caminhado para a dissolução por seu próprio processo natural, se a vida orgânica irá inevitavelmente acabar, e se o fogo é o principal inimigo dela, assim como é o que nos tornou a espécie dominante, então ele também é o que nos torna a espécie mais destruidora. Nós somos os que viemos acelerar mais ainda esse processo de decadência e fim. Nós, senhores do fogo, somos o erro evolutivo que veio acelerar um processo já em marcha. Ou será que nós somos os que criaram esse processo? Pois se somos aqueles de dominamos o fogo e o usamos como nosso instrumento de propagação, talvez sejamos a espécie que surgiu no mundo para pôr em marcha um processo de dissolução que não existiria sem nós. Talvez aí esteja o sentido de que o ser humano é um erro evolutivo. No momento do processo evolutivo do mundo natural em que os humanos surgiram, ocorreu um erro, surgiu uma espécie que iria repetidamente, na sua ânsia por controle e proteção, por causa do seu medo da destruição, colocar em marcha acelerada esse processo de dissolução da vida orgânica.

O mundo após natureza não é, exatamente, sem natureza, ainda restará pedras e minerais – quem sabe até mesmo um ressurgimento de vida –, ele é um mundo após a vida orgânica. Nisso nós podemos ver uma questão que é importante para pensarmos na relação com o poder. No seu ensaio sobre Canetti, como nós vimos no capítulo dois, ele afirma que a insanidade da sociedade já teria infectado o sistema natural, se é que este não é a origem daquela. A possibilidade da origem da insanidade ser a própria natureza advém justamente do fato de que uma coisa deve comer a outra. Ele mostra que a “hostilidade de Canetti em relação à morte decorre da sua angústia diante da insanidade do sistema natural” (SEBALD, 1985, s.p.)³⁴¹, e cita um trecho dos cadernos de anotações de Canetti, em que este comenta sobre a primeira vez que ele vira um estômago humano:

341“Canettis Feindschaft gegenüber dem Tod entspringt seiner Verstörung vor dem Irrsinn des natürlichen Systems”.

Desde que vi um estômago humano, nove décimos de um estômago humano, cortado há menos de duas horas, entendo ainda menos porque o homem come. Era idêntico aos pedaços de carne que são assados na cozinha, mesmo o tamanho era o tamanho habitual de uma costeleta. Qual é a finalidade desta transformação de uma coisa em outra idêntica? Qual é a finalidade deste círculo vicioso? Por que a carne deve passar incessantemente através das vísceras de outra carne? Por que essa mesma coisa deve ser a condição necessária de nossa vida? (CANETTI, 1978, s.p.)³⁴².

No próprio sistema da vida orgânica, nas espécies que se alimentam de outros seres vivos, Canetti já encontra essa insanidade que domina o mundo: o sistema natural como a contínua destruição do outro pela ingestão. Sebald (1985) interpreta que a ansiedade de Canetti nesse trecho advém da constatação de que o ser humano, por sua constituição biológica, está destinado a ser comido por si mesmo. Austerlitz, narra a sua visita a um museu de uma escola veterinária, em que ele é o único visitante. Entre os vários tipos de esqueletos de diferentes animais, órgãos, fetos, animais deformados e criaturas bizarras, ele vê “sistemas digestivos inteiros em formaldeído; órgãos patologicamente malformados, corações encolhidos e fígados inchados” (SEBALD, 2011, p. 266)³⁴³. A seguir, ele afirma que o mais incrível era

a exposição em uma caixa de vidro no fundo do último gabinete do museu, a figura em tamanho natural de um cavaleiro, esfolada com muita habilidade no período pós-revolucionário pelo anatomista e dissecador Honoré Fragonard, então no auge do sua fama, de modo que cada fio dos músculos tensos do cavaleiro e de sua montaria, que corria para a frente com uma expressão de pânico, era claramente visível nas cores do sangue coagulado, junto com o azul das veias e o amarelo ocre dos tendões e ligamentos (SEBALD, 2011, p. 266-268)³⁴⁴.

As imagens de animais e criaturas bizarras de órgãos e má formações de órgãos juntam-se a essa imagem do corpo humano na sua mais pura organicidade, a expressão de ataque de pânico do cavalo nos lembra inclusive os quadros de Grünewald.

Depois dessa visita, Austerlitz teve uma série de crises de perda de memória, uma condição que ele diz ter lido nos livros de psiquiatria ser chamada de “epilepsia histórica”

342“Da quando ho visto uno stomaco umano, nove decimi di uno stomaco umano, tagliato via da meno di due ore, capisco ancor meno perché l’uomo mangi. Era identico ai pezzi di carne che si fanno arrostitire in cucina, perfino la grossezza era quella solita di una cotoletta. A che scopo questa trasformazione di una cosa in un’altra identica? A che scopo questo giro vizioso? Perché la carne deve incessantemente passare attraverso i visceri di un’altra carne? Perché proprio questa dev’essere la condizione necessaria della nostra vita?”.

343“whole digestive systems in formaldehyde; pathologically malformed organs, shrunken hearts and bloated livers”.

344“the exhibit in a glass case at the back of the last cabinet of the museum, the life-sized figure of a horseman, very skillfully flayed in the post-Revolutionary period by the anatomist and dissector Honoré Fragonard, who was then at the height of his fame, so that every strand in the tensed muscles of the rider and his mount, which was racing forward with a panic-stricken expression, was clearly visible in the colors of congealed blood, together with the blue of the veins and the ocher yellow of the sinews and ligaments”.

(SEBALD, 2011, p. 268)³⁴⁵. Toda a memória da visita ao museu se apagara, e ele só conseguiu recuperá-la quando revelou as fotos, e com a ajuda de Marie. Conforme ele vai recobrando essas lembranças, ele explica como saíra do museu em um estado em que não conseguia mais parar de caminhar, até chegar na estação do metrô. No vagão em que estava, ele descreve dois passageiros, um cigano tocando um acordeão e uma mulher da Indochina, de pele muito escura, a face muito magra e olhos fundos. No trem ele começa a sentir como uma “dor fantasma se espalhando por meu peito” (SEBALD, 2011, p. 269)³⁴⁶, que o levou a pensar que ia morrer de coração fraco. Ele perde os sentidos, e só acorda no hospital, em uma ala com quarenta pacientes ou mais, em complexo de prédios gigantes “onde as fronteiras entre hospital e penitenciária sempre estiveram borradas” (p. 269)³⁴⁷. No hospital, ele só consegue se sentir melhor quando Marie lhe traz um livro, publicado em 1755, uma obra médica para o tratamento de todo tipo de doença interna e externa difícil de curar:

Li várias vezes cada linha deste prefácio delicioso, disse Austerlitz, e estudei as prescrições para fazer óleos aromáticos, pós, essências e infusões para acalmar os nervos extenuados, limpar o sangue das secreções da bÍlis preta e dispersar a melancolia por meio de ingredientes como folhas de rosa pÁlidas e escuras, violetas de março, flor de pÊssego, açafrão, melissa e concolo-de-vista, e de fato, ao mergulhar no mundo melhor deste pequeno livro, cujas passagens inteiras ainda conheço de cor, disse Austerlitz, recuperei meu senso perdido de mim mesmo e de minha memória, dominando gradualmente a debilidade física paralisante que me havia superado após minha visita ao museu veterinÁrio (SEBALD, 2011, p. 271)³⁴⁸.

Austerlitz só se recupera daquela visão pura e fria da nossa natureza e de todo o sistema natural da vida orgânica que vira no museu ao entrar no mundo melhor que também, de certa forma, está relacionado à natureza. As artes médicas ainda voltada para as ervas e plantas, a cura de males do sangue e da bile por infusões aromáticas mostram para ele um mundo que apaga aquele que vira no museu. Não é o mundo frio dos órgãos, sistemas digestivos e nervos, mas o mundo aromático e curativo das ervas. O pânico histérico advindo da visão da insanidade do sistema natural que está contida no nosso próprio corpo só pôde ser

345 “hysterical epilepsy”.

346 “phantom pain spreading through my chest”.

347 “where the borders between hospital and penitentiary have always been blurred”.

348 “I read every line of this delightful foreword several times, said Austerlitz, and studied the prescriptions for making aromatic oils, powders, essences, and infusions to soothe overwrought nerves, cleanse the blood from secretions of black bile and dispel melancholy by means of such ingredients as pale and dark rose leaves, March violets, peach blossom, saffron, melissa, and eyebright, and indeed by immersing myself in the better world of this little book, whole passages of which I still know by heart, said Austerlitz, I regained my lost sense of myself and my memory, gradually mastering the crippling physical weakness which had overcome me after my visit to the veterinary museum”.

vencido pela leitura de um livro que mostra uma outra visão da própria natureza, de um outro sistema da natureza, também da vida orgânica, mas um que pode ser usado para limpar os males daquele outro sistema. Esse é o mundo melhor que Austerlitz encontra, e que o permite não só se recuperar fisicamente, como mentalmente.

Em *RS*, no primeiro capítulo, quando ele está atrás da caveira de Thomas Browne, ele lembra da prática de se manter nos hospitais, “no período quando a saúde pública e higiene estavam sendo reformadas”, museus, “ou antes câmaras de horror” (SEBALD, 2002, p. 10)³⁴⁹, nas quais eram expostas as deformidades do corpo humano. Mais adiante, ele cita o livro *The Garden of Cyrus*, de Browne, que busca a disposição geométrica da quincunce em várias partes da natureza, que podem ser encontrados sem fim, “e é possível demonstrar *ad infinitum* o elegante design geométrico da Natureza” (SEBALD, 2002, p. 21)³⁵⁰. A partir das reflexões de Browne, ele mostra a falha de nosso conhecimento, que por mais alto que suba, por mais que encontre tantas relações, ainda está envolto em sombras, ainda não acessa muita coisa: “[n]ós estudamos a ordem das coisas, diz Browne, mas nós não podemos alcançar a essência mais profunda delas” (SEBALD, 2002, p. 19)³⁵¹. Essa ignorância por um lado deve ser mantida como reconhecimento de nossos limites, como veremos no próximo capítulo, mas também mostra como nós tendemos a muitas vezes concentrar nossos esforços em apenas um aspecto, deixando de fora um entendimento do mundo que nos poderia dar alguma esperança. Browne teria escrito que Hipócrates, ao tratar da insônia, teria falado tão pouco sobre “o milagre das plantas, que há escasso encorajamento para se sonhar com o Paraíso” (SEBALD, 2002, p. 21)³⁵². Um paraíso que pode ser claro a ideia de um outro mundo, mas pode também ser aquele mundo melhor que Austerlitz encontrou no livro sobre as ervas. Continuando essa parte, Sebald (2002) afirma que, segundo Browne, nós, na prática, ocupamos-nos acima de tudo com as “anormalidades da criação, seja elas as deformidades produzidas pela doença ou as coisas grotescas com as quais a Natureza, com uma inventividade dificilmente menos doente, enche cada espaço vacante em seu atlas” (SEBALD, 2002, p. 21)³⁵³. Sebald continua o pensamento de Browne, falando como até hoje nós continuamos estudando a natureza

349 “in the period when public health and hygiene were being reformed”; “or rather chambers of horrors”.

350 “and one might demonstrate *ad infinitum* the elegant geometrical designs of Nature”.

351 “We study the order of things, says Browne, but we cannot grasp their innermost essence”.

352 “the miracle of plants, that there is scant encouragement to dream of Paradise”.

353 “the abnormalities of creation, be they the deformities produced by sickness or the grotesqueries with which Nature, with an inventiveness scarcely less diseased, fills every vacant space in her atlas”.

buscando descrever um sistema governado por leis imutáveis, enquanto, ao mesmo tempo, nos deliciamos em chamar a atenção para criaturas dignas de notas por suas formas físicas ou comportamentos bizarros. Essas reflexões a partir de Browne complementam o trecho de Austerlitz, e nos informam melhor sobre o movimento que Sebald faz em sua obra, de, ao mesmo tempo mostrar a natureza como um belo lugar que está sendo destruído, ao mesmo tempo em que também tem esse lado grotesco e insano, doentio.

Na verdade, trata-se também de mostrar os esforços do nosso pensamento para lidar com a natureza, e da nossa limitação, e exemplifica bem a posição de Sebald como crítico do progresso que não cuida para, nessa crítica, não recair na idealização da natureza. Ele mantém o posicionamento adorniano da dialética negativa. A partir da sacralização da separação entre natureza e cultura, nem o lado da cultura, através da ideia de progresso, apresentou uma saída positiva para nossa situação, mas também os sonhos de um retorno à natureza como forma de escapar da insanidade da sociedade não têm uma saída positiva. Assim, ele mantém na negatividade dos dois lados para justamente mostrar que é justamente a divisão entre os dois lados que nos levou a essa situação.

4.1.2. Comer a si próprio

Na continuação do ensaio sobre Canetti, Sebald (1985) afirma que aquelas apreensões do autor com a insanidade da natureza contida no sistema digestivo, que podem parecer a alguns como “patológicas” (SEBALD, 1985, s.p.)³⁵⁴, só podem ser conhecidas por aqueles que se colocam no lugar da caça. E continua citando trechos dos cadernos de anotação do autor, onde este diz que aquele que come tem cada vez menos piedade, até que não tem mais nenhuma piedade, e que o maior experimento moral seria uma pessoa que não come. Citemos Canetti por completo:

Um homem que não deveria comer e ainda assim prosperar, que se comportaria como um homem quanto ao intelecto e ao sentimento, embora nunca comendo, - seria a mais alta experiência moral concebível; e somente se fosse felizmente resolvida, se poderia pensar seriamente na superação da morte (CANETTI, 1978, s.p.)³⁵⁵.

354“pathologische”.

355“Un uomo che non dovesse mangiare e tuttavia prosperasse, che si comportasse come un uomo quanto all’intelletto e ai sentimenti, pur senza mangiare mai, – sarebbe il più alto esperimento morale pensabile; e solo se lo si fosse risolto felicemente, si potrebbe pensare sul serio al superamento della morte”.

Para Sebald (1985), que lembra que Kafka também tinha ideias semelhantes, as hipóteses utópicas desses autores não visavam uma reforma, mas a salvação. Ou seja, não se trata mais de mudar a sociedade, mas de uma salvação do indivíduo, que o livraria do ciclo de destruição mais íntimo que se encontra no próprio sistema digestivo e ato de comer, livrando-o, assim, de uma sensação de culpa. Essa relação permite também que Sebald avance na ideia de culpa e responsabilidade que todos compartilhamos na nossa história natural, e que ele vê de modo ainda mais claro na obra do poeta Ernst Herbeck, sobre o qual ele escreveu dois ensaios.

No primeiro deles, publicado em *BU*, Sebald afirma que as interpretações de seus poemas sofreram uma certa violência, uma vez que tentaram entendê-los a partir dos padrões oficiais da crítica literária dominante, que busca na clareza da linguagem e da composição os requisitos para a boa literatura, enquanto ele considera que os poemas de Herbeck deve ser vistos a partir do que constituem a sua singularidade, ou seja, sua crise psicótica e a desintegração da linguagem que dela acarreta. Uma dessas questões foi a errada idealização das qualidades a-históricas de seus poemas, devido ao fato de ele fazer apenas referências grosseiras a sua história e a da sociedade. Sebald (1985) nota que neles se pode ver uma historicidade do arranjo. Equiparou-se a perturbação da memória à falta de memória, enquanto que ele nota que a memória é constitutiva para a visão de si mesmo no caso de Herbeck. Nos vários currículos (em forma poética) que ele escreveu, tentou organizar os poucos pontos tangíveis de sua experiência, o que faz Sebald considerar que é mais a escassez de suas experiências do que a falta de memória que provoca uma impressão de a-historicidade. Porém, ele afirma que se Herbeck impregna esses currículos com informações falsas e fictícias, não é porque ele não lembra, mas porque “sua memória é perturbada pela ideia experimental de outra vida” (SEBALD, 1985, s.p.)³⁵⁶. Um dos textos de Herbeck, segundo ele, faz um comentário sobre o emaranhado da vida privada com a vida coletiva. O poeta lista uma série de nomes estranhos, e depois aparecem nomes normais e até conhecidos, inclusive o de Hitler. Sebald interpreta que: “[a] impressão dada por essa assembleia popular de nomes é a do fascismo como um assunto de família que pode se transformar na doença do indivíduo, bem como, no nível da história, no fiasco de uma guerra mundial” (SEBALD,

356 “sein Gedächtnis gestört wird von der experimentellen Vorstellung eines anderen Lebens”.

1985, s.p.)³⁵⁷. Em seguida, ao analisar um poema sobre o dia da Anexação da Áustria a Alemanha, Sebald afirma que o surto da doença é sempre uma fuga da história, e é o oposto da acomodação exigida pela sociedade, mas também não leva à independência da história, e Herbeck sabe disso: “[a] curiosa associação com a qual ele às vezes se aproxima da figura de Hitler descreve a suposição de que a destruição de sua pessoa, após o fim da guerra, está diretamente relacionada à devastação anterior da história (SEBALD, 1985, s.p.)³⁵⁸. Em outro poema, em que o nome Adolf se transforma em ERNYst, muito parecido com Ernst, Sebald interpreta a relação entre os nomes como a percepção do poeta de que “o homenzinho um pouco estragado que fez a história é idêntico ao que sofre” (SEBALD, 1985, s.p.)³⁵⁹. Ele lembra da relação simbiótica entre poder e impotência, que Kafka retratou repetidamente, para afirmar que Herbeck tinha um conceito muito crítico do papel que sua história tem na história.

Para Sebald, a arte combinatória de Herbeck estabelece “relações diagramáticas entre a vida e a história que se desenrola acima de nossas cabeças” (SEBALD, 1985, s.p.)³⁶⁰, ou seja, a relação entre a nossa vida como seres implicados na enorme cadeia da vida, também imersa na insanidade do sistema natural e os fatos contingentes da história que saltam desse complexo devir. No segundo ensaio sobre o poeta, publicado em *CS*, Sebald (2006) dá atenção aos animais que povoam a obra de Herbeck, em especial a lebre, que é interpretada como o animal totem de Herbeck, que tinha lábio leporino, e passou por muitas operações por causa disso. O lábio leporino também dificultava sua fala, e foi motivo de muito sofrimento para ele na infância, por causa das perseguições das outras crianças. Ele cita as análises de Lévi-Strauss sobre o lábio leporino no mito dos índios americanos, que significava um traço remanescente de um irmão gêmeo que nunca nasceu, e que essa dualidade em uma pessoa fazia a lebre uma das mais altas divindades, mediando entre o céu e a terra. Porém, afirma

357 “Der Eindruck, den diese Volksversammlung von Namen vermittelt, ist der vom Faschismus als einer Familienangelegenheit, die sich sowohl zur Krankheit des einzelnen als auch, auf der Ebene der Geschichte, zum Fiasko eines Weltkriegs auswachsen kann”.

358 “Die kuriose Assoziation, in die er sich bisweilen mit der Figur Hitlers bringt, umschreibt vielmehr die Vermutung, daß die nach dem Ende des Krieges erfolgte Zerstörung seiner Person mit den voraufgegangenen Verheerungen der Geschichte in einem unmittelbaren Zusammenhang steht”.

359 “bedeutet, daß der etwas verkorkste kleine Mann, der die Geschichte angerichtet hat, identisch ist mit dem, der sie erleidet”.

360 “die wortdiagrammatische Relationen zwischen dem Leben der Seele und der über unseren Köpfen sich vollziehenden Geschichte herstellt”.

Sebald (2006), parte da vocação messiânica é ser eleito no contexto da salvação, mas perseguido no mundo secular. No poema ‘A Lebre’, de Herbeck, Sebald encontra essa dualidade, em que ela descrita primeiro como um animal corajoso, mas depois é pega pela cobra, e o poema termina com uma lamentação ‘pobre lebre’.

No ensaio autobiográfico de Herbeck, Sebald (2006) continua, ele afirma que sua mãe “had a hare”, ‘teve uma lebre’, em um tempo de revolta e de necessidade de dinheiro. A primeira interpretação da expressão ‘teve uma lebre’ é que ela trouxe uma lebre, ou lhe deram uma lebre, uma adição bastante útil à dieta magra da época de dificuldade. Porém, a frase por ele usada sugere que sua mãe teve uma lebre, como uma mulher tem um bebe, o que obviamente remonta a ele. Na continuação desse fato, Herbeck conta que a lebre foi morta pela mãe, na presença do pai, e depois esfolada. Ele não menciona o prato de lebre assada, mas termina seu relato do incidente com a confissão “Tinha um gosto muito bom para mim” (HERBECK *apud* SEBALD, 2006, s.p.)³⁶¹. Essas poucas palavras resumem a moral dessa história:

A verdadeira extensão de seu envolvimento nas maquinações obscuras da vida social é que ele estava envolvido no crime familiar conjunto não apenas como vítima mas como perpetrador, tendo ajudado a consumir seu semelhante e homônimo. Para aqueles que podem compreender isso, a lenda da pobre lebre usada por Herbeck para explicar seu triste destino é uma história exemplar de sofrimento (SEBALD, 2006, s.p.)³⁶².

A leitura que Sebald faz da história da lebre, junto com a sua análise dos poemas de Herbeck e de como eles mostram a relação entre sua história pessoal e a história coletiva, a percepção do poeta da participação da primeira na segunda, e as ideias de Canetti sobre a relação entre o comer e o poder, apontam para um problema que é central na obra de Sebald, o modo como todos nós estamos implicados na nossa insana presença na terra, e que não há como escapar. Sobre o poema que lista uma série de nomes, Sebald (1985) comenta que a presença do pseudônimo de Herbeck “no contexto da massa de todos os austríacos que representam o poder da história é um comentário marginal à conhecida hipótese de Nietzsche de que a insanidade é a regra em grupos, povos e tempos, mas algo raro em indivíduos”

361 “It tasted too good to me”.

362 “The true extent of his involvement in the dark machinations of social life is that he was involved in the joint family crime not just as victim but as perpetrator, having helped to consume his likeness and namesake. To those who can understand it, the legend of the poor hare used by Herbeck to explain his sad fate is an exemplary tale of suffering”.

(SEBALD, 1985, s.p.)³⁶³. A insanidade que permeia nosso mundo abarca a todos, e todos participamos dela, sem chance de escapar. Todos temos dentro de nós, percorrendo por nossa própria constituição metabólica, o talento e a crueldade para nos tornarmos os poderosos. Para Canetti (1995), a estrutura interna do paranoico, como exemplificada no caso de Schreber, é idêntica ao do detentor de poder, e a diferença é a sua posição no mundo exterior:

O sucesso depende aí, como em tudo o mais, exclusivamente de acasos. A reconstrução desses acasos, se submetidos a uma lei ilusória, denomina-se história. No lugar de cada grande nome da história poderiam estar centenas de outros. O talento e a maldade são características bastante disseminadas na humanidade. Cada ser humano tem seu apetite e, na qualidade de rei, ergue-se sobre campos incomensuráveis de cadáveres de animais. Uma investigação conscienciosa do poder tem de prescindir inteiramente do sucesso como critério (CANETTI, 1995, s.p.).

A história que passa por cima de nossas cabeças é o que se forma pelas contingências daquilo que salta da história natural, da história da alma, e se torna acontecimento histórico. Por isso, no nível mais básico, estamos todos implicados nos acontecimentos da história, de algum modo. Ao comer a lebre que sua mãe mata e esfola na sua frente e que é seu animal totêmico, Herbeck está implicado no ato de violência, e se torna vítima e perpetuador no momento em que ele não só come, mas acha gostoso. O fascismo é uma questão de família, ou seja, os impulsos para ele já estão contidos em todos nós como espécie, e aparecem em modos de organização familiar; que um indivíduo tenha tornado isso em história, é uma contingência.

Nessa visão extremista do mundo, todos participamos e estamos implicados nos atos de violência da sociedade e da história, mesmo que não participemos ativamente. Nós estamos implicados apenas por estarmos aqui, vivermos nesse mundo, estarmos vivendo em meio a isso, vendo isso. Mais do que isso, nossa implicação está no simples fato de, como seres naturais, participarmos desse sistema funcional da vida orgânica.

Mas diante dessa situação, poderíamos nos perguntar se toda aquela crítica às formas de dominação do pensamento, da razão instrumental e da abstração foram vazias. Se o elemento de poder já está contido nesse átomo de nossa constituição física, natural, que nos torna participantes de um sistema natural já ele mesmo insano nesse sentido, como supor que a tentativa de controle exercida pelo processo de civilização sobre esses elementos naturais é

363 “im Kontext der die Macht der Geschichte vertretenden Masse aller Österreicher stellt eine Randbemerkung bei zu der bekannten Hypothese Nietzsches, daß der Irrsinn bei Gruppen, Völkern und Zeiten die Regel, beim einzelnen hingegen etwas Seltenes sei”.

culpada de nossa história de destruição e violência? A questão aqui nos remete novamente para o tema do final do capítulo dois. Sebald, leitor dos teóricos da *Escola de Frankfurt*, reconhece no modo como a razão instrumental se desenvolveu e dominou nossa história e nos prendeu à inexorável marcha do progresso um problema, uma forma de violência sobre o natural, e, mais ainda, uma repetição da violência natural que esse ideal racionalista pretendia controlar. Porém, ele também reconhece nas posturas críticas que surgiram a essa questão uma igual forma de regressão tão perigosa e violenta quanto. Ben Hutchinson (2011) destaca outro trecho que Sebald marcou no seu exemplar de *Dialética do Esclarecimento*: “Toda tentativa de romper as imposições da natureza rompendo a natureza, resulta numa submissão ainda mais profunda às imposições da natureza. Tal foi o rumo tomado pela civilização europeia” (ADORNO & HORKHEIMER, 2019, p. 24). Essa afirmação aponta para os dois lados da questão: tanto o modo como nosso processo civilizatório tentou dominar nossos impulsos naturais, através de uma domesticação violenta, levou a uma regressão aos mesmos impulsos violentos que, pretensamente, estavam sendo domesticados; quanto a crítica ao progresso que também tornou-se uma forma de regressão. Essa crítica ao progresso que também é criticada por Sebald, pode ser vista tanto naquela vertente de idealização da cultura que vimos no segundo capítulo, quanto na vertente da cultura afirmativa, que Marcuse denunciou em *Cultura e Sociedade*. A cultura da época burguesa que no curso do seu desenvolvimento levou à segregação do mundo mental e espiritual da civilização como um reino independente de valor superior ao da civilização. A característica decisiva disso é a afirmação de um mundo universalmente obrigatório e eternamente melhor, que deve ser afirmado de modo incondicional. Esse mundo essencialmente diferente do mundo factual das lutas diárias pela existência, mas que é realizável por qualquer indivíduo a partir de dentro, não exige a transformação do estado de fato, o que leva, no final das contas, a proteger o status quo social e econômico, colocando as condições diárias de vida como menos importantes (Marcuse *apud* Hutchinson, 2011).

Esse é um dos pontos de sua crítica a Carl Sternheim, que teria sido assimilação a esse reino espiritual da alta cultura, assim como por essa ideologia, enquanto o autor, judeu, era parte de um grupo minoritário (Sebald, 2011). Assim, Sternheim é pego no *double bind*: ao mesmo tempo rejeitando e acolhendo a sociedade burguesa/gentil. Sebald mostra como a sociedade Guilhermina em que Sternheim vivia era marcada pelas contradições entre uma

ideia de estado artificialmente criada e uma falta total de direção ideológica, e entre o brilho e pompa superficial do Segundo Reich e sua realidade verdadeira. Nesse contexto, os intelectuais dissidentes da sociedade, inspirados pela filosofia de Nietzsche, buscaram resolver essas contradições abraçando um individualismo que, na sua visão, era equivalente ao imoralismo. Porém, nas comédias da vida burguesa de Sternheim, esse imoralismo foram pervertidos em uma indiferença amoral, que seduziu o escritor a uma cumplicidade com a moralidade dos burgueses que aparecem em suas peças, de modo que ele acabou glorificando a classe cujas falhas ele queria expor. Falta às peças de Sternheim, para Sebald (2011), um cometimento ético real, de modo que ele acaba caindo no poço que separa a forma satírica, eticamente dirigida, da arte pela arte, amoral e formalista. Essa assimilação de Sternheim e o modo como isso acaba levando à falha na obra do autor é considerado por Sebald como uma dependência patológica de Sternheim à sociedade burguesa da época.

Mas é na sua crítica a Alfred Döblin e nos autores que ele opõe a este que encontramos a reflexão mais interessante para pensarmos no modo como Sebald pretende resolver esse impasse entre uma crítica do progresso que não recai no regresso, em uma fuga para o natural, agora não mais como um reino idealizado, mas como a salvação na morte.

4.1.3. Assimilação, Messianismo e Regressão

Na sua tese sobre Döblin, ele vê um problema parecido com o de Sternheim, mas agora diretamente ligado à questão do messianismo, um tema sobre o qual ele nutriu interesse a partir de suas leituras de Kafka. As falhas de Döblin na sua tentativa de apresentar e criticar a realidade social de sua época também são vistas pela ótica da assimilação do autor, mas agora essa questão não está tão em primeiro plano. Em um de seus ensaios sobre *O Castelo*, Sebald (1991) vê em K. uma crítica de Kafka ao messianismo. O agrimensor torna-se um princípio de esperança do sonho utópico para algumas pessoas da vila, especialmente para a família de Barnabé, mas essa esperança, que sempre antecede o presente, já se projeta na sua própria impossibilidade. K. não consegue fazer nada e acaba ele também se tornando parte da simbiose entre poder e impotência. A família de Barnabé, para Sebald (1991) encarna a situação dos assimilados: caídos na desgraça, humilhados, eles aceitam o auto sacrifício como forma de esperança por uma salvação. Esse sonho já está com eles antes da chegada de K., e

quando ele chega, torna-se a esperança deles, mas também já aponta para a impossibilidade desse sonho utópico.

Por isso, o encontro de K. com a família de Barnabé é a seu reencontro com sua origem, já que eles são os exilados, aqueles que impotentes esperam pela esperança que nunca poderá se realizar: “O destino da família Barnabé é uma sociologia sinóptica do povo judeu. O seu extremo é que a minoria oprimida, numa tentativa de racionalizar a sua situação, começa a justificar a sua própria angústia. De tal forma que a censura da maioria se torna parte da autodefinição e é internalizada” (SEBALD, 1991, s.p.)³⁶⁴. Quando K. entra nessa família, ele se encontra com sua gênese, o exílio de onde surge a esperança messiânica, e, assim, dentro dele as coisas começam a fazer sentido, ele entende que falta-lhe algo para que possa completar seu destino: “A origem do messianismo no desespero é o terreno interior do seu necessário fracasso, a sua incongruência consigo mesmo” (SEBALD, 1991, s.p.)³⁶⁵. O fracasso de K., assim, também se dá pelo processo de assimilação dos exilados ao poder que os persegue. A cena decisiva é aquela em que K. dorme quando está falando com o funcionário que poderia lhe dar a informação necessária para ele atingir seu objetivo: “Fadiga e habituação, os pecados do exílio agora também se multiplicam constantemente em K., ultrapassam a força da sua vontade no ponto decisivo e banem o perigo que ele representa para o sistema” (SEBALD, 1991, s.p.)³⁶⁶. Assim, o messianismo é uma realização de esperança que é sempre impedida pelo mínimo, e essa impossibilidade já está inerente na sua origem infeliz: nascido de uma ideia de impotência, seus desenvolvimentos, cada um deles, só podem se apresentar hipoteticamente, imaginariamente (Sebald, 1991).

Em Döblin, Sebald (2019) vê a junção desse messianismo com a visão apocalíptica do autor, que o leva a uma tendência regressiva, que é justamente aquela que se encontra na cultura afirmativa. Na obra de Döblin, Sebald (2019) encontra outro problema relacionado à utopia e ao messianismo, novamente seguindo as ideias da *Escola de Frankfurt*. Para ele,

364 “Das Schicksal der Barnabas-Familie ist eine synoptische Soziologie des jüdischen Volkes. Es läuft in seiner äußersten Konsequenz darauf hinaus, daß die gedrückte Minderheit, im Versuch, ihre Lage zu rationalisieren, die eigene Not zu rechtfertigen beginnt. So zwar, daß der Vorwurf der Mehrheit in die Selbstdefinition eingeht und verinnerlicht wird”.

365 “Der Ursprung des Messianismus in der Verzweiflung ist der innere Grund seines notwendigen Versagens, seiner Inkongruenz mit sich selbst”.

366 “Müdigkeit und Gewöhnung, die ständig sich nun auch in K. vermehrenden Sünden des Exils, überholen an der entscheidenden Stelle die Kraft seines Willens und bannen die Gefahr, die er dem System gegenüber vorstellt”.

aspectos totalitários estão embrionicamente presentes em qualquer projeto de utopia, e o messianismo, por sua origem e essência, é uma teoria da catástrofe. Isso aparece na obra de Döblin, no modo como ele só consegue encontrar uma saída para aquela sociedade que ele critica através de imagens apocalípticas de destruição, em que aqueles que sofrem serão finalmente redimidos (Sebald, 2019). Sua crítica ao autor é ainda mais pesada porque ele percebe como Döblin conseguia, em alguns livros, retratar de modo sóbrio e crítico a sociedade da era do capitalismo tardio, mostrando que ele entendia as estruturas da sua sociedade, ou estava ciente de que elas eram, agora, virtualmente impenetráveis. Porém, ele repetidamente abandona essa abordagem por uma concepção quase mítica, que mostra que ele via essa forma de existência menos como um problema social do que como um erro trágico da evolução (Sebald, 2019).

Nessa visão mítica, de uma eterna repetição da destruição e violência, Döblin vê até mesmo a rebelião silêncio como caindo no derramamento de sangue, e não conseguindo romper com o ciclo infundável de destruição. Assim, a utopia torna-se uma existência transcendental que só se alcança pela através do sofrimento e penitência, pois a destruição se torna um prelúdio de uma vida melhor. Nisso está contida a ideia de um poder regenerativo da destruição, que se encontra na visão de Döblin sobre a filosofia natural, em que ele compara o desastre com o impulso criativo. Essa relação faz com que o autor se torne ele mesmo um agente da destruição: suas obras repetem incansavelmente histórias de destruição, em que a salvação aparece como uma forma de transcendência desse mundo, o que, para Sebald (2019) torna-se uma espécie de fetiche, e o autor, que acredita na destruição como parte do processo criativo, em um repetidor do mesmo sistema que ele critica na sociedade. Algumas passagens citadas por Sebald (2019) na sua tese são descritas como uma aberração, uma mera violência ao leitor através da linguagem.

O messianismo de Döblin nunca chega à superfície da consciência para Sebald (2019), e isso porque ele cada vez mais vai cedendo espaço para a sua visão apocalíptica, na qual a salvação pela destruição só pode vir pela Natureza, uma catástrofe cósmica, uma arma final. A rebelião que vem da Natureza, então, mostra que Döblin via a revolta humana como fútil. Para Sebald (2019), essa rebelião natural contém elementos regressivos que a ligam, desde o início, a tendências reacionárias. Ao tratar do papel da filosofia da natureza na obra de Döblin, Sebald (2019) afirma que o autor dificilmente sabia da história dessa vertente (que ele

apresenta resumidamente, como falamos no capítulo dois), e que, por isso, ele se entregou as categorias dessa filosofia imaginativamente a seu próprio gosto. O primeiro problema é que o autor buscou uma saída para o caos da realidade em uma visão do significativo funcionalismo do todo, em que a ordem do cosmos é significativa, em que todas as partes estão relacionadas, e, apesar da colisão, elas se ajustam. Para Sebald (2019), essa insistência é uma tentativa de Döblin exorcizar a consciência nascente de que o sistema funcionalista é, no final das contas, um moto-contínuo sem sentido. O medo do caos leva ao medo desse movimento contínuo e incessante, e o elemento regressivo da filosofia da natureza que aparece na obra de Döblin é a busca da salvação pela regressão da natureza orgânica para a inorgânica (Sebald, 2019). A frieza e a petrificação, a aproximação do mundo inorgânico representam a salvação diante da atividade incessante da vida que aparece, assim, como o verdadeiro aspecto negativo e terrível, pois nela a força centrífuga anônima dissipa suas energias sem rima e sem razão. A vida orgânica, na sua relação hierárquica entre o comedor e o comido, desde as plantas que se nutrem da terra, passando pelos animais que comem as plantas até o homem que é o comedor supremo, torna-se uma imagem de mera podridão, em que a terra se torna um grande poço de cadáveres (Sebald, 2019). Por isso, a imagem ideal para Döblin é a do cristal, cuja principal qualidade é a absoluta falta de propósito. As plantas e a vida animal desenvolvem seus órgãos para cumprir as tarefas do funcionalismo doloroso da vida, enquanto que o cristal é auto suficiente, empas consigo mesmo e liberado desse funcionalismo (Sebald, 2019). Assim, a paz só seria alcançada por essa existência, e o ideal de salvação, assim, torna-se pertencer não tanto à terra, quanto às rochas, que, para Sebald (2019), é um sonho antigo, inspirado pela ânsia de imortalidade no coração do desejo de morte, e lembra que Goethe já estava familiarizado com isso, pois considerava o granito o mais alto dos elementos baixos, a ponte entre a terra e o céu.

Sebald (2019) identifica essa tendência de Döblin com uma mimesis mal feita que recai na mera mimesis biológica, ou seja, com a tendência natural dos animais que, diante do perigo, fingem-se de morto. Ele cita um trecho da *Dialética do Esclarecimento*, em que os autores afirmam que a busca do ser humano por se assemelhar à natureza, ao mesmo tempo se endurece contra ela, e a proteção como terror petrificado, como forma de camuflagem, são padrões arcaicos de autopreservação, de modo que, por sua existência contínua, a vida paga um tributo: a adaptação à morte. Assim, o olhar para a natureza em Döblin atinge o ponto

extremo de encontrar nela uma salvação que esteja apenas na morte da vida orgânica, e na regressão aos estados mais básicos da natureza, os minerais. Para Sebald (2019), isso não passa de uma aceitação extrema e moralmente errada da pulsão de morte. Ele cita novamente Adorno e Horkheimer, que vêm na pulsão de morte freudiana a tendência da vida de se perder no ambiente em vez de se afirmar ativamente nela; essa tendência de se soltar e voltar a mergulhar na natureza é o que Roger Caillois (*apud* Sebald, 2019) chama de mimetismo. Porém, em Freud em Caillois esse mimetismo é visto de modo crítico, como um elemento do dilema humano, e não como um bem-vindo escape desse dilema. Já em Döblin, esse escape torna-se uma fuga do self para dentro do objeto que impede as isoladas reflexões acertadas do autor sobre a degradação da sociedade terem a força no todo da obra. Isso se deve, para Sebald (2019) do fato dessas reflexões surgirem da mímesis, invés da razão analítica, faltando, assim, exatamente o ponto central de referência e avaliação crítica em qualquer filosofia autêntica: na mímesis, a atitude crítica é substituída pela identificação intuitiva.

Sebald (2019) opõe essa tendência a dois autores modernos que são, para ele, os casos positivamente opostos a Döblin: Kafka e Beckett. Nesse ponto, nós chegamos a uma virada necessária do que nós viemos apresentando na visão de mundo de Sebald até agora: essa mímesis biológica de Döblin o leva a ignorar as reflexões corretas que ele conseguira atingir sobre o dilema social e fatídico da assimilação, e, assim, ele acaba recaindo no movimento de considerar o racional e a vontade os cânceres que devem ser removidos, e o leva a uma condenação do *self* crítico que recai na concessão ao biologismo que sempre traz consigo o desastre (Sebald, 2019). A mímesis biológica tem um paralelo na identificação condescendente em que a vida é assimilado pelo poder que a destrói, assim como os perseguidos podem ser assimilados pelo poder que os persegue. Dessa crítica é preciso entender que a visão que apresentamos nos três primeiros capítulos não pode levar a uma mera condenação da racionalização e da vontade humana como os vilões da história, recaindo assim na busca por um retorno à natureza, como espero ter mostrado no final do segundo capítulo. Seria no mínimo incongruente da parte de Sebald simplesmente condenar todo e qualquer tipo de racionalização ao mesmo tempo em que se apoia em pensadores como os da *Escola de Frankfurt* ou Elias Canetti. Ao mesmo tempo, quando ele elogia autores como Peter Handke, Thomas Bernhard, Kafka ou Beckett, é justamente por estes conseguirem manter a sua capacidade crítica, que está baseada também na racionalização.

Trata-se obviamente de criticar um tipo de processo de racionalização que nos levou mais e mais a recair nas compulsões naturais quanto mais pretendia dominá-las, mas que, por outro lado, levou a crítica a esse progresso da racionalização instrumental a buscar uma saída também errada em uma idealização da natureza que, em casos extremos, recai em uma violência biologista. A falta de balanço do ser humano é exatamente essa de sempre cair nos extremos, e, assim, nunca sair do ciclo de violência e destruição. Qual a saída que Sebald encontra para isso? Ela se encontra na sua leitura desses autores que ele considera terem alcançado um alto grau de reflexão crítica, como Beckett e Kafka, e também na capacidade empática que ele encontra em Herbeck, atingidos exatamente por seu afastamento dos modos de linguagem e de pensamentos sancionados pela sociedade. Na junção desses dois polos, Sebald encontra o ideal para sua obra. Podemos dizer que essa junção está resumida na sua anotação poética: “aproximar intuição poética e documento de tal modo que um tome a cor do outro” (POMPEU, 2017, p. 66)³⁶⁷. A intuição poética, como veremos, aponta para a capacidade mimética de identificação com o objeto, que trataremos aqui a partir da ideia de empatia, e de *metamorfose* (Canetti, 1995 e 2011), e o documental com o lado especulativo da razão crítica, que deve sempre manter o poeta no chão e na realidade. Como veremos no próximo capítulo, essa relação também se apresenta naquela entre transcendência e imanência.

4.1.4. O olhar do artista

Voltemos a olhar para o modo como ele vê a relação entre a arte e o funcionamento da sociedade, que coloca o artista também nessa posição de participante dessa insana história de nossa presença na terra. O livro *RS* é um exemplo dessas conexões, especialmente em relação à arte e literatura; das relações entre a arte e a destruição, ou entre a beleza e a brutalidade. A éfrase sobre o quadro de Rembrandt é um desses exemplos, após mostrar como a pintura retratava aquele ritual que epitomiza a relação entre progresso e regresso, entre o ideal científico e as antigas práticas de punição, ele afirma que o pintor tinha seu olhar não para os

³⁶⁷poetische Intuition und Dokument einandern so anzunähern, dass das eine die Farbe des anderen annimmt. Lista de anotações de Sebald, chamada de “Poetologische Zitate Und Notizen” (Anotações e citações de poética), encontrada em seu espólio no arquivo de Marbach e traduzida por Douglas Valeriano Pompeu e Maria Virginia Castro, em um artigo publicado no número especial sobre Sebald dos *Cadernos Benjaminianos*.

cirurgiões, mas para o corpo da vítima, e que por isso teria pintado a mão que está aberta ao contrário: “Aquela mão disforme significa a violência que foi feita a Aris Kindt. É com ele, a vítima, e não com a guilda que pagou a Rembrandt sua comissão, que o pintor se identifica. Somente seu olhar está livre da rigidez cartesiana. Somente ele vê aquele aniquilado corpo esverdeado, e apenas ele vê a sombra na boca meia aberta e sobre os olhos do morto” (SEBALD, 2002, p. 17)³⁶⁸. O pintor se identificou com a vítima, mas ele ainda estava sendo pago pela guilda. No início do capítulo oito, o narrador conhece um holandês, Cornelis de Jong, com quem passa o dia em uma conversa sobre “curiosa relação próxima que existiu, até meados do século vinte, entre a história do açúcar e a história da arte” (SEBALD, 2002, p. 194)³⁶⁹, mostrando como as poucas famílias que acumulavam enormes fortunas durante os séculos dezoito e dezenove tinham poucas opções para ostentar, e, assim, esbanjavam em construir, mobiliar e manter suas mansões e propriedades. Além disso, de Jong lembra ao narrador que grandes museus, como o Mauritius e a Tate Gallery, tiveram grandes doações das dinastias do açúcar. Até hoje em dia, a grande quantidade de capital acumulado pelas várias formas de economia escrava está em circulação: “Um dos modos mais experimentados e testados de legitimar esse tipo de dinheiro sempre foi o patrocínio das artes, a aquisição e exibição de pinturas e esculturas, uma prática que hoje, disse de Jong, está levando a uma enorme escalada dos preços pagos em grandes leilões” (SEBALD, 2002, p. 194)³⁷⁰. A arte é também uma *commoditie*, e, como tal, encontra sua relação com a economia que se utilizou do trabalho escravo. “A arte é um modo de lavar dinheiro” (JAGGI, 2019, s.p.)³⁷¹, diz Sebald. Aqui, vemos novamente a influência dos pensadores da *Escola de Frankfurt*, no modo de olhar para as condições materiais envolvidas na produção da obra de arte.

4.1.5. FitzGerald e o retirar-se do mundo

368“That unshapely hand signifies the violence that has been done to Aris Kindt. It is with him, the victim, and not the Guild that gave Rembrandt his commission, that the painter identifies. His gaze alone is free of Cartesian rigidity. He alone sees that greenish annihilated body, and he alone sees the shadow in the half-open mouth and over the dead man's eyes”.

369“curiously close relationship that existed, until well into the twentieth century, between the history of sugar and the history of art”.

370“One of the most tried and tested ways of legitimizing this kind of money has always been patronage of the arts, the purchase and exhibiting of paintings and sculptures, a practice which today, said de Jong, was leading to a relentless escalation of prices paid at major auctions”.

371 “Art is a way of laundering money”.

Porém, não é apenas a arte, no sentido de pinturas, arquitetura e escultura, que está envolvida nisso. Como ele mesmo afirma, essa relação é “mais óbvia com a arte porque é uma commodity cara. Mas a literatura também é afirmativa da sociedade – ela lubrifica as rodas” (JAGGI, 2019, s.p.)³⁷². Em *RS*, no trecho sobre a viagem de Conrad ao Congo, ele nos fala de que o autor começou a entender que “o próprio trabalho duro dele não o absolvía da culpa que incorrera pela sua mera presença no Congo” (SEBALD, 2002, p. 120)³⁷³. Já na continuação do capítulo que começa com a conversa sobre a arte e a economia das **plantations**, ele passa imediatamente para a história de Edward FitzGerald, que ficou famoso pela tradução do poema persa *O Rubaiyat*, de Omar Khayyam. O trecho começa falando das sucessivas destruições da mansão da família FitzGerald, onde Edward nasceu em 1809, parte dessa destruição por uma bomba alemã da Segunda Guerra; e comenta sobre o estado de abandono e decadência em que a propriedade se encontra agora. Ele, então, fala de como a família viera da Irlanda para a Inglaterra, e cuja fortuna fora construída ao longo de gerações, através da guerra por feudos com outros senhores, pela cruel subjugação da população local e por estratégias de casamento não menos implacáveis (Sebald, 2002). Edward cresceu vivendo com o pai, uma figura que foi dominada pela força e poder da mulher, que era a verdadeira herdeira da fortuna da família, e que metia medo até mesmo nos próprios filhos. Estes cresceram sozinhos na casa de campo, sem contato com o mundo exterior. Edward tornou-se um recluso, solteirão, que passava seus dias em uma casa menor que ele adquiriu perto da propriedade da família, lendo e escrevendo cartas, trabalhando em vários projetos que nunca foram concluídos e publicados em vida, a não ser a tradução do poema persa. Embora o narrador afirme que Edward era dado a uma vida modesta, e que tinha aversão, desde criança, a sua própria classe, “a implacável exploração da terra, a obsessão com a propriedade privada, que foi obtida por meios cada vez mais dúbios, e restrições dos direitos comuns ainda mais radicais” (SEBALD, 2002, p. 202-203)³⁷⁴, não há como negar que ele só conseguiu criar a única obra que publicou em vida devido ao sustento que ganhava dessa família, desse dinheiro que vinha de todas essas práticas duvidosas.

372 "It's more obvious with art because it's an expensive commodity. But literature is also affirmative of society - it oils the wheels."

373 "his own travails did not absolve him from the guilt which he had incurred by his mere presence in the Congo".

374 "the ruthless exploitation of the land, the obsession with private property, which was pursued by means increasingly dubious, and the ever more radical restriction of common rights".

Porém, assim como o olhar de Rembrandt para a vítima mostra uma capacidade de empatia que consegue encontrar uma sombra de resistência à perpetuação do poder, FitzGerald também parece buscar escapar dessas relações de algum modo possível. Essa resistência passa não só pelo modo como ele tenta se distanciar de suas relações com a sociedade que o aborrecia e atormentava, como no modo que ele encontrou para traduzir o poema que se tornou sua obra-prima. Como um solteirão, ele já aparece como um tipo kafkafiano, assim como Sebald remonta isso a Herbeck, que na recusa da vida matrimonial também se afasta das formas de poder inerente nas mais simples das traduções. Esse retiro da vida social vai se tornando mais e mais extremo, ele chega a escrever que deveria se fechar no recanto mais remoto de Sullfolk e deixar sua barba crescer, mas só não faz isso por causa da sua insatisfação com aquela região, por causa da nova classe de proprietários de terras que ele odiava, que estavam destruindo a natureza da região. Diante disso, ele escolhe a vida no mar, “onde nenhum amigo está enterrado e nenhuma Senda acaba” (SEBALD, 2002, p. 203)³⁷⁵. Além disso, quanto mais ele se tornava recluso, ele insistentemente recusava os convites de sua mãe para seus jantares suntuosos, que ele considerava “a mais abominável das abominações da sociedade” (SEBALD, 2002, p. 202)³⁷⁶. Aqui, é possível lembrar que Canetti (1995), ao considerar o ato de comer uma das formas primordiais do poder, também afirma que as cerimônias de compartilhar a comida, as refeições em grupos, são um momento de demonstração de poder, ao mesmo tempo que de suspensão das hostilidades; ao compartilhar a comida e ver os outros usando seus dentes e os instrumentos antigos de poder, o garfo e a faca, as pessoas estão demonstrando que podem comer uma a outra e, ao mesmo tempo, mostrando que não têm essa intenção (Canetti, 1995). Podemos supor, então, que Edward tinha a sensibilidade de perceber essa questão, e que seu desgosto com sua classe, com o poder por ela exercida, ficava ainda mais evidente nesse ponto. Mais adiante no texto, é dito que na sua última morada, seus meios de vida eram os mais modestos, e que ele passou décadas comendo uma dieta de vegetais, “ofendido como ele era pelo consumo de carne mal passada que seus contemporâneos consideravam necessário para manter a força, e agora ele dispensou totalmente a tarefa de cozinhar, que o chocava como absurda, e ingeria pouco mais

375 “where no friends are buried nor Pathways stopt up”.

376 “the most abominable of Society’s abominations”.

que pão, manteiga e chá” (SEBALD, 2002, p. 205)³⁷⁷. Se o experimento moral final de Canetti é praticamente impossível de se alcançar, FitzGerald ainda chegou o mais perto possível, reduzindo mais e mais as formas de ingestão que se ligavam aos absurdos da nossa vida como criaturas biológicas. Que isso acontece em paralelo ao seu retiro da sociedade, mostra exatamente o ponto de percepção dele de que algo nela estava errado. Ainda assim, Edward fica no limite entre esse tipo de percepção crítica e aquela queda na idealização da natureza. Nos seus dias finais, ele passava horas no jardim, rodeado por pombas, ou na janela de casa, observando o verde-ganço da paisagem emoldurada pelas árvores. Embora isso lhe trouxesse alegria, ele também era atacado pela melancolia. Nesse estágio final, ele decide ir a Londres, ver uma performance de *A Flauta Mágica*, que lhe trazia uma lembrança feliz do passado, mas com a neblina de novembro na capital inglesa, ele decide não ir à ópera, e considera melhor revisita-la apenas nas reminiscências de sua memória. Algo que ele gradualmente não poderá mais fazer, explica o narrador, pois a música imaginária era superada pelo zumbido que o atacava no final. Por fim, seus olhos estavam ficando cada vez pior, ele teve que usar óculos de lentes azul ou verde, e dependia do filho da criada para ler para ele.

A decadência final do corpo de FitzGerald mostra exatamente o caminho que a vida inevitável tem, o fim é sempre a decomposição do corpo, a morte, o desaparecimento, mas isso não pode ser experimentado como uma simples esperança e uma forma de fuga, como em *Döblin*. O final de FitzGerald mostra-se ainda mais paradigmático, pois o homem que estava mais e mais se retraindo do mundo, deixando de participar das formas mais básicas de violência natural, como o comer carne, e queria se afastar das relações com a família e com a sociedade, acaba sendo enterrado no cemitério da família. No início da história, o narrador explica que Edward não queria ser enterrado no cemitério da família, e achava a cerimônia de funeral aborrecida e detestava os mausoléus da família que, em decadência, iam sendo engolidos pela terra. Ele queria ser cremado e ter suas cinzas espalhadas pelo mar, explica o narrador, e se seu corpo de todo modo jaz no cemitério, ele continua, “é devido a uma dessas

377 “offended as he was by the consumption of large quantities of rare meat which his contemporaries considered necessary to keep one’s strength up, and now he altogether dispensed with the chore of cooking, which struck him as absurd, and took little but bread, butter and tea”.

perversas ironias contra as quais até mesmo últimos desejos e testamentos são impotentes” (SEBALD, 2002, p. 197)³⁷⁸.

Por fim, o mais famoso trabalho de FitzGerald mostra também como a arte é capaz de sobrepujar as relações intermináveis de destruição da história, como criação de uma mente que pode, através da sensibilidade e empatia, superar as relações violentas que se espalham por nossa vida. Assim como FitzGerald se afastou mais e mais da sociedade, tornando-se um recluso, recusando as formas como ele poderia ser imbricado nas relações de poder social da sua família, reflete-se no modo como ele também se retirou de sua tradução:

Os versos em inglês que ele elaborou com esse propósito, que irradiam com uma pura, aparentemente inconsciente, beleza, fingem um anonimato que despreza até mesmo a menor pretensão de autoria, e nos atraem, palavra por palavra, a um ponto invisível, onde o oriente medieval e o ocidente em desvanecimento podem se unir de uma forma nunca permitida pelo curso calamitoso da história (SEBALD, 2002, p. 200)³⁷⁹.

Um pouco antes, o narrador afirma que Edward sentiu uma curiosa afinidade com Omar Khayyam, ao longo dos oito séculos que os separavam. Sua capacidade de se retirar do poema, deixando que esse fale por si só é o que permite esse encontro entre o oriente e o ocidente sem a violência que marcou essa relação na história. A arte de FitzGerald, assim, mostra a profunda empatia que vivia nele, que o permitia não só as percepções que tinha da vida em sociedade, como também sua capacidade de traduzir um poema tão difícil e distantes, em tempo e espaço, sem torná-lo seu poema. Esse é um ideal que torna-se ainda mais importante para Sebald, diante da posição que os artistas e escritores se encontram na nossa história.

4.1.6. O sentimento de culpa

Em outra de suas entrevistas, Toby Green lembra o sentimento de culpa de Conrad por ter estado no Congo, e pergunta se todos incorrem em culpa simplesmente por possuir fortunas que devem suas riquezas à economia escravagista: “Sim, isso tudo está

378 “it is owing to one of those wicked ironies against which even last wills and testaments are powerless”.

379 “The English verses he devised for the purpose, which radiate with a pure, seemingly unselfconscious beauty, feign an anonymity that disdains even the least claim to authorship, and draw us, word by word, to an invisible point where the mediaeval orient and the fading occident can come together in a way never allowed them by the calamitous course of history”.

inextricavelmente ligado. Até mesmo o poeta mais idealistas, que nunca aceitou um centavo de alguém, está nesse sistema tanto quanto o escritor de ficção trash mais mercenário. Não há como sair disso” (GREEN, 2016, s.p.)³⁸⁰. Não há como sair disso, mesmo que o autor não aceite dinheiro por sua obra porque ele está enredado, como todos, nesse sistema, e o simples fato de olhar para as coisas ao seu redor e colocá-las em palavras, ordenando-as para criar alguma beleza, já é um motivo de culpa. Não é a toa que Conrad se sinta culpado por estar no Congo, essa culpa também já é projetada, na forma como Sebald constrói a narrativa, no fato de que ele publicará um livro sobre aqueles horrores. O artista, o escritor, não está fora dessa ordem do mundo, mas participa dela, e a sua arte e sua literatura incorporam de um modo ou de outro essa insanidade.

Essa visão está obviamente ligada à história pessoal de Sebald e a dificuldade que ele teve em lidar com as descobertas do passado. Seu pai servira no exército alemão no final da guerra, e foi prisioneiro de guerra durante os primeiros anos de sua vida. Com o retorno dele para casa, Sebald lembra da figura paterna autoritária e silenciosa, e de como não se falava nada dos acontecimentos terríveis da guerra e do nazismo na sua família. Anos mais tarde, na universidade, essa mesma estratégia de apagamento, de silenciamento, é vivenciada na universidade. Os julgamentos de Nurembergue tornam-se um momento importante para sua geração: a descoberta do que havia acontecido. Não era apenas o contexto familiar, mas toda a cidadezinha estava implicada naquilo. A última história de *V*, que narra sua visita à cidade natal, mostra esse sentimento de que todas aquelas pessoas estavam, de um modo ou de outro, envolvidas no terrível passado do país, mesmo que lá não tenha ocorrido nenhum dos atos mais atrozesses dessa história. Em *E*, isso se torna ainda mais evidente na história de Paul Bereyter, e de como todos lá ficaram em silêncio e não fizeram nada contra a dispensa do professor, e, mesmo no seu retorno, ninguém falava daquilo, e tratavam-no como se nada tivesse acontecido.

O sentimento mais extrema dessa situação encontra-se em *A*. Após as descobertas do passado de sua mãe, que não conseguira fugir para a Inglaterra e acabara sendo vítima do holocausto, Austerlitz está em Paris, em busca de informações sobre seu pai, que havia conseguido fugir para lá. Ele não consegue encontrar nada, e passa os dias na Biblioteca

380“‘Yes, it's all inextricably linked. Even the most idealistic poet, who has never taken a penny from anyone, is in that system as much or as little as the most mercenary writer of trash fiction. There's no way out of it’”.

Nacional pesquisando para seu livro de história da arquitetura. Em um desses dias, ele abre um periódico científico de Arquitetura Americana, em que vê uma foto mostrando uma sala cheia de prateleiras abertas onde os arquivos dos prisioneiros na pequena fortaleza de Terezín eram mantidos hoje. Ele lembra de sua visita àquele gueto, e de como não havia conseguido entrar na área de trabalho externa:

e talvez tenha sido por isso que, à vista da sala de registros, uma espécie de *idée fixe* se forçou em mim de que, o tempo todo, meu verdadeiro lugar de trabalho deveria ter sido lá, na pequena fortaleza de Terezín, onde tantos pereceram nas casamatas gélidas e úmidas, e foi por minha própria culpa que eu não a tinha ocupado (SEBALD, 2003, p. 283-284)³⁸¹.

Esse sentimento de culpa está diretamente ligado, mesmo que de modo inconsciente, à ideia de que todos nós participamos dessa história, e que nós não estamos redimidos enquanto estivermos vivos, andando por esse mundo, pisando em solo manchado de sangue, olhando para as coisas que carregam em si as marcas do passado. Porém, é justamente nesse olhar que pode adentrar essa história e resistir a ela através da restituição do direito dos mortos de contarem sua história que Sebald encontra um modo de lidar com essa situação, e, mais ainda, uma sombra de resistência.

4.1.7. Simbiose entre poder e impotência

Há também a relação simbiose entre poder e impotência, que faz as pessoas sucumbirem ao poder sem conseguir encontrar uma saída para isso. Em *V*, no capítulo dois, na sua viagem a Veneza, ele traz consigo os *Diários Italianos* de Grillparzer, através do qual ele começa a falar do Palácio Ducal. Ele lembra que Grillparzer o comparou, sem saber ao certo porque, a um crocodilo, sua arquitetura era deselegante. O comentário de sua leitura o diário sobre o Palácio é ilustrativo da questão que está sendo discutida nessa parte:

As resoluções aprovadas aqui pelo Conselho de Estado certamente devem ser misteriosas, imutáveis e duras, observou ele, chamando o palácio de um enigma em pedra. A natureza desse enigma era aparentemente temível, e enquanto ele esteve em Veneza Grillparzer não conseguia se livrar da sensação de estranheza. Treinado ele mesmo na lei, morou naquele palácio onde residiam as autoridades legais e na caverna mais íntima da qual, como ele mesmo disse, o Princípio Invisível brotava. E aqueles que tinham desaparecido, os perseguidores e os perseguidos, os assassinos e

381 “and perhaps that was why, at the sight of the records room, a kind of *idée fixe* forced itself upon me that, all along, my true place of work should have been there in the little fortress of Terezín, where so many had perished in the cold, damp casemates, and it was my own fault that I had not taken it up”.

as vítimas, se levantaram diante dele com suas cabeças encobertas. Os arrepios de febre assolaram o pobre homem hipersensível (SEBALD, 2002, p. 54)³⁸².

A questão do poder e das leis, que aparecem aqui no comentário sobre as resoluções que eram decididas ali pelo Conselho do Estado. Mas ainda mais interessante é como Grillparzer vê as imagens das cabeças encobertas de vítimas e assassinos, de perseguidores e perseguidos, que tiveram suas vidas todas marcadas naquele lugar. O Palácio era não só o lugar onde as leis e as penas eram decididos, mas também onde ficavam algumas celas.

Sebald, então, lembra da história de Giacomo Casanova, que foi um dos prisioneiros do Palácio, e cujo livro sobre sua prisão e processo, segundo ele, permite uma excelente compreensão das “inventividades da justiça penal na época” (SEBALD, 2002, p. 54-55)³⁸³. Ele descreve um dos instrumentos de tortura que Casanova descreve, e depois a cela onde ele ficou preso. Ele passa ao estado mental em que o prisioneiro se encontra naquela prisão, e os comentários deste sobre os limites da racionalidade humana:

Ele estabeleceu que, embora possa ser raro para um homem ser levado à loucura, pouco era necessário para fazer a balança pender. Tudo o que era necessário era uma ligeira mudança, e nada seria como era antes. Nestas deliberações, Casanova comparou uma mente lúcida a um copo, que não se quebra por si mesmo. No entanto, como é facilmente estilhaçado. Um movimento errado é tudo o que é preciso (SEBALD, 2002, p. 56)³⁸⁴.

Diante dessa reflexão, Casanova, sentido-se à beira dessa pequena variação que o faria perder a razão, decide ganhar compostura e tentar compreender a sua situação. Para ele, os prisioneiros condenados ali eram pessoas honradas, mas que,

por razões que eram conhecidas apenas por suas Excelências, e não foram reveladas aos detentos, eles tiveram que ser removidos da sociedade. Quando o tribunal agarrou um prisioneiro, ele já estava convencido da culpa deste. Afinal de contas, as regras pelas quais o tribunal procediam foram escritas pelos senadores eleitos entre os mais capazes e virtuosos homens (SEBALD, 2002, p. 56)³⁸⁵.

382 “The resolutions passed here by the Council of State must surely be mysterious, immutable and harsh, he observed, calling the palace an enigma in stone. The nature of that enigma was apparently dread, and for as long as he was in Venice Grillparzer could not shake off a sense of the uncanny. Trained in the law himself, he dwelt on that palace where the legal authorities resided and in the inmost cavern of which, as he put it, the Invisible Principle brooded. And those who had faded away, the persecutors and the persecuted, the murderers and the victims, rose up before him with their heads enshrouded. Shivers of fever beset the poor hypersensitive man”.

383 “the inventiveness of penal justice at the time”.

384 “He established that, while it might be rare for a man to be driven insane, little was required to tip the balance. All that was needed was a slight shift, and nothing would be as it formerly was. In these deliberations, Casanova likened a lucid mind to a glass, which does not break of its own accord. Yet how easily it is shattered. One wrong move is all that it takes”.

385 “for reasons which were known only to their Excellencies, and were not disclosed to the detainees, they had had to be removed from society. When the tribunal seized a criminal, it was already convinced of his guilt. After

Essa descrição não poderia ser mais parecida com o que encontramos nos livros de Kafka, especialmente nO *Processo*. A lei escrita por aqueles veneráveis é desconhecida para o resto da população, mas é definitiva. Eles decidem quem deve ser excluído da sociedade sem se preocupar em explicar ao detento suas razões. E não é necessário, quando eles já têm certeza da culpa do prisioneiro, no momento em que este foi preso, não há porque explicar. Assim, Casanova percebeu que “ele teria de aceitar o fato de que os padrões que agora se aplicavam eram aqueles do sistema da República invés do seu próprio senso de justiça” (SEBALD, 2002, p. 57)³⁸⁶. Casanova entendeu a diferença entre o seu senso de justiça individual e aquele da República, mas, mais do que isso, ele compreendeu como funcionava o sistema legal, e quem estava no poder; ele teria que fazer o jogo deles. Por isso, suas fantasias de vingança, que ele tinha nos primeiros dias de detenção – “tais como inflamar a população e, com ele na frente, massacrar os governantes e a aristocracia” (SEBALD, 2002, p. 57)³⁸⁷ –, estavam fora de questão: “Logo ele estava preparado para perdoar a injustiça cometida contra ele, sempre contanto que algum dia ele for libertado. Ele descobriu que, dentro de certos limites, ele era capaz de alcançar um alojamento com os poderes que o confinaram naquele lugar” (p. 57)³⁸⁸. Casanova deixa de lado suas fantasias vingativas, e também revolucionárias, e aceita o poder, aceita se adequar, caso este lhe perdoe. A simbiose está feita. O sonho utópico desfeito.

No ensaio sobre Herbeck, Sebald (1985) afirma que Herbeck tinha um conceito bastante crítico do papel da sua história pessoal na história coletiva, por causa da percepção da relação simbiótica entre poder e impotência. Ele cita Kafka como alguém percebeu essa relação, e no seu ensaio sobre o livro *O Castelo*, em *UH*, ele fala sobre isso. Para Sebald (1991), K. percebeu a sua importância ao reconhecer a parte que lhe fora atribuída pelo poder do castelo. O poder do castelo depende exatamente da relação simbiótica com os dominados. Sebald (1991) lembra que a única racionalização possível do poder é que seu usurpador se

all, the rules by which the tribunal proceeded were underwritten by senators elected from among the most capable and virtuous of men”.

386 “he would have to come to terms with the fact that the standards which now applied were those of the legal system of the Republic rather than of his own sense of justice”.

387 “such as rousing the people and, with himself at their head, slaughtering the government and the aristocracy”.

388 “Soon he was prepared to forgive the injustice done to him, always providing he would some day be released. He found that, within certain limits, he was able to reach an accommodation with the powers who had confined him in that place”.

apropriada dele para fins de atividade criativa. Porém, o poder do castelo é pouco criativo, é estéril, e se esgota na sua perpetuação sem objetivo e sem propósito. Ele, então, só se mantém vivo pela identificação dos impotentes com o princípio da sua opressão:

Assim, o poder perpétuo do castelo é menos absoluto do que o produto de uma simbiose total que os humilhados entraram com ele desde que a experiência da impotência se tornou para eles uma segunda natureza. O poder é portanto definido, na análise inabalável de Kafka, menos como formidável do que como parasitário (SEBALD, 1991, s.p.)³⁸⁹.

O aspecto parasitário do poder reflete-se, para ele, nos seus funcionários públicos, que parece “insectóides” (*Insektoid*). Não só os funcionários, mas também os habitantes da aldeia têm esse caráter parasitário, na sua simbiose com o poder, e as únicas talvez tenham uma visão da verdadeira natureza do poder, para Sebald (1991), são as criadas quase sem leis, que vivem em caixas subterrâneas, e limpam as sujeiras dos funcionários do castelo, mas estas já não representam nenhum perigo, pois são as mais distantes dele.

A participação de todos nós na história da perpetuação da violência aparece, assim, de várias formas na obra de Sebald. Por um lado, estamos todos inevitavelmente implicados a partir da relação entre nossa constituição como seres naturais e o modo como o próprio sistema natural já contém suas formas de poder, nesse caso, como comedores, nós todos já temos em nós o potencial para sermos, no nível da história, um perpetuador do poder político. Por outro, estamos todos simbioticamente ligados ao poder da sociedade, a um nível que se tornou quase impossível de se reverter com o advento e o domínio do sistema capitalista. O artista, o escritor, encontram-se enredados da mesma forma, e se para Canetti o homem que conseguisse ficar sem comer e mesmo assim prosperar em intelecto e sentimento é a mais alta experiência moral concebível, isso, como Sebald percebe, é uma esperança de salvação e não de revolta. Qual seria para Sebald as possibilidades de se romper com essa nossa inevitável participação na nossa história de domínio e de violência? Na linha de Kafka, Sebald entende que a revolução é impossível, mas, ainda assim, deve ser tentada a todo momento. Uma vez que o poder e a impotência se complementam, como no caso de Casanova, formando um sistema sem falhas, a revolução está descartada desde o início, e essa é uma visão que foi

³⁸⁹ “So ist die fortwährende Macht des Schlosses weniger absolut als das Produkt einer totalen Symbiose, welche die Erniedrigten, seit ihnen die Erfahrung der Ohnmacht zur zweiten Natur geworden ist, mit ihr eingegangen sind. Macht wird darum, in der unnachgiebigen Analyse Kafkas, weniger als gewaltig denn als parasitär definiert”.

tematizada repetidamente por Kafka, mas na natureza de suas representações, Sebald (1991) vê que a revolução deve ser contínua e indispensável, quanto mais impossível se torna traduzir sua ideia em prática. Isso marca o ponto de indiferença entre a realidade social e a utopia (Sebald, 1991).

Para ele, a especulação dialética diante dessa simbiose entre impotência e poder, que aparecem como invariáveis, a-históricas, quase míticas, cai na esperança da transcendência dessa situação desesperada, cujo exemplo mais complexo é o messianismo. As aspirações e fraquezas desse messianismo não são tematizadas explicitamente nO *Castelo*, mas, mesmo assim, com profundidade (Sebald, 1991). Sua crítica ao messianismo já foi discutida acima, mas nesse ensaio ele também encontra uma figura que ele interpreta a visão oposta de Kafka ao messianismo. O contraste positivo a K. estaria na figura de Amália (Sebald, 1991). Ela é a resistência mais crucial que o messianismo tem que quebrar. Orgulhosa, desejando a solidão e isolamento, estranha e majestosa, ela irrita profundamente K. nas suas aspirações. Amália representa, assim, um ideal que Sebald (1991) encontra em um trecho dos *Diários* de Kafka: o “medo significa infelicidade, mas não se segue disso que a coragem significa felicidade; [...] não coragem, então, mas destemor com seus calmos olhos abertos e resolução estoica. Não se force a fazer nada [...]. E se você não forçar a si mesmo, não se apegue às possibilidades de ser forçado” (KAFKA, 1976, s.p.)³⁹⁰. Essas frases, segundo Sebald (1991), não dizem respeito apenas a Amália e K., mas à autocompreensão do povo judeu: se o poder de uma realidade hostil deve ser resistida de modo ativo ou passivo. Amália afasta-se ao recusar o avanço do poder do funcionário sobre ela, o poder do homem sobre a mulher, e torna-se, assim, perseguida. Desse modo, ela cresce para perceber que o destino de alguém que não pertence a comunidade é impiedoso. A felicidade de Amália é perigosa, pois congelada, mas desobstruída dos compromissos com o poder, e a sua verdade é a da perseguição. Em Amália, Sebald (1991) vê “a tentativa simpática de justificar uma vida que sabia tão pouco a ver com o poder e a dominação que não tinha pátria” (SEBALD, 1991, s.p.)³⁹¹. Amália ainda dá um exemplo de dignidade humana na humilhação extrema, no qual o ambiente culpado poderia

390 “fear means unhappiness but it does not follow from this that courage means happiness; [...] not courage, then, but fearlessness with its calm, open eye and stoical resolution. Don’t force yourself to do anything [...]. And if you don’t force yourself, don’t hanker after the possibilities of being forced”.

391 “den sympathetischen Versuch der Rechtfertigung eines Lebens, das mit Macht und Herrschaft so wenig auszukommen wußte, daß es keine Heimat hatte”.

experimentar uma ideia de justiça. Enquanto que K. quer forçar o fim do cativo, superando o confronto estático: “Cada figura messiânica é um assediador do fim, agente dos esforços incessantes do homem para melhorar, ou mesmo revolucionar, a sua situação” (SEBALD, 1991, s.p.)³⁹². Essa é, de certo modo, a mesma crítica que ele dirige a Döblin quanto às proporções que sua visão apocalíptica que sua obra tomou. Nelas, a antecipação da catástrofe tem, desde o início, menos uma função crítica ou irônica; o leitor fica com a impressão que o escritor está hipnotizado por suas descrições de destruição. Isso se dá especialmente pela reificação estilística da obra do autor, o que, na visão de Sebald (2019), impede uma reflexão verdadeiramente dialética, e traz Döblin mais perto da teleologia do fascismo, com suas constantes invocações do objetivo final, da vitória final, da solução final.

4.2. MELANCOLIA E METAMORFOSE

É na figura de Amália que Kafka, segundo Sebald (1991), vê um contraponto à K, e que Sebald encontra justamente o tipo de resistência que ele considera ser aquela que a arte deve proclamar, uma sombra de resistência. Nisso, ela se liga à imagem da melancolia, e como Sebald entende essa figura como uma forma de resistência. Na tese sobre Döblin, Sebald (2019) nota como sob o peso dessa visão regressiva para o inorgânico, mesmo a melancolia perde seu poder de resistência. Para ele, a melancolia é uma figura da ambivalência da posição humana: ao mesmo tempo que é uma doença, ela é a patrona da criatividade. Assim, embora ela ignore as demandas feitas sobre ela pela realidade, sua persistência terrível também desafia qualquer outra dissolução. Embora a descrição da melancolia carregue consigo toda a negatividade da filosofia da natureza, ela, ao mesmo tempo, transcende essa negatividade. Para ilustrar isso, ele se volta para a figura do *Anjo da melancolia*, de Dürer, em que, no meio dos instrumentos alegóricos que rodeiam o anjo sombrio, encontra-se um pedaço de rocha de superfície cristalina. Assim, embora o objeto inorgânico esteja representado, a regressão é transcendida pela calma inabalável com a qual o Anjo encara a morte no rosto. Desse modo, tanto o anjo quanto os instrumentos de destruição parecem ter sua atividade suspensa, e, sob a proteção da melancolia, a vítima em potencial

392 “Jede messianische Figur ist ein Bedränger des Endes, Agent der unablässigen Bemühungen des Menschen um eine Verbesserung, ja Revolutionierung seiner Lage”.

saboreia um interlúdio final de paz viva (Sebald, 2019). Esse olhar calmo e inabalável é o mesmo que Kafka define, em contraposição à coragem, como o destemor, com seu olho aberto e calmo, e resolução estoica, que pode trazer alguma felicidade.

Esse olhar é também a forma de se escapar dessa tendência regressiva para a pulsão de morte, e no seu outro artigo sobre *O Castelo*, de Kafka, Sebald (1985) mostra como foram os críticos que colocaram uma visão positiva do desejo de morte na obra do autor, e isso era um reflexo da própria sociedade. Ele interpreta, no entanto, que Kafka via na ideia freudiana de identidade entre vida e morte – em que ambos são conservadores, na medida em que as duas buscam escapar de um estado de individuação espiritual e física e entrar naquela condição sem dor que está além do trauma do nascimento – algo reconfortante e sem esperança. O que é representado nos momentos em que K. e Frieda tentam desesperadamente, e sem resultado, se perder um nos braços dos outros, uma imagem de salvação que estilhaçada na incapacidade deles de recriar essa unidade. Por fim, Sebald (2019) mostra como as imagens de morte no romance mostram que K. entrou em uma esfera da morte ao chegar na vila, e, assim, suas andanças e incapacidade de atingir seu objetivo, mostram novamente esse reino não como uma salvação. Além do mais, ele nota que o traço mais desconsolado dessa esfera da morte é que, mesmo nela, ainda há a divisão entre os poderosos e os miseráveis, em que os primeiros vivem no castelo, e os segundo junto à terra (Sebald, 2019). O que Sebald nota em Kafka, não só nesse romance, como na sua obra em geral, e que também encontra em Beckett (esse só podemos saber pelo que ele escreve na tese sobre Döblin, pois sobre o autor ele não escreveu nenhum texto), é que ambos mostram o mesmo que Döblin, a marcha incessante da vida para seu fim, mas que neles, essa consciência não recai no mito de uma morte salvadora, antes, ela é absorvida em seu estilo e ironizada. Ambos mantêm as aporias dessa tendência em aberto e, assim, conseguem criticar as tendências regressivas:

Este estilo, que luta contra a aparência da verdade a partir da oscilação dos opostos, foi desenvolvido por Beckett de forma mais completa. Quando Molloy sucumbe às fantasias da regressão e da decadência, ele acaba por se trazer à razão com esta reflexão: “Decompor-se é viver também, eu sei, eu sei, não me atormentar, mas às vezes se esquece”. Beckett cuida o momento em que a ficção procura tornar-se hipostatizada em mito e faz disso o alvo da ironia. Esta é a estratégia crítica de sua arte. Ele trata da regressão e da morte, mas depois vem a piada: “Sim, a confusão de minhas ideias sobre o tema da morte era tal que às vezes me perguntava, acredite ou não, se não era um estado de ser ainda pior que a vida”. Da ironia complexa de tal frase o mito da morte emerge derrotado e, portanto, os personagens regredidos nas peças de Beckett ainda falam de dias felizes e escutam gravações do passado. A questão é que a regressão falhou em redimí-los. Na ficção narrativa, este significado subjacente é articulado através da ironia da voz do relator, a ironia do autor que

cumprimenta os devaneios de suas criaturas com um cepticismo encoberto (SEBALD, 2019, p. 188)³⁹³.

Para Sebald (2019) a ironia é exatamente o outro lado da melancolia, os dois se complementa. Como vemos na citação acima, é ela que evita que o mito se torne hipostaziado na ficção de Beckett, ao contrário de Döblin. A ironia em Sebald nem sempre se liga a esse aspecto, mas ela é certamente uma forma de conter o peso da melancolia sobre o seu trabalho. Alguns trechos já foram citados que mostram essa ironia, como no caso da descrição de Somerleyton e sua decadência, quando ele fala do atual dono da propriedade pilotando um trenzinho com os visitantes pela propriedade. Ou quando ele, de modo ao mesmo tempo empático e irônico, observa que não sabemos nada do que os peixes sentem, após falar das experiências dos cientistas com o arenque. No modo como ele apresenta a cena da aula de anatomia e comenta que aquela sociedade estava reunida para verem a sociedade saindo das trevas, enquanto o que se via era a continuidade dos rituais de condenação. Novamente na história do arenque, o modo como ele fala que os experimentos com o peixe para produzir luz foram apenas um pequeno erro na marcha para a conquista das trevas.

No entanto, é realmente no olhar melancólico para as vítimas que Sebald encontra uma verdadeira forma de resistência na sua obra. Esse olhar está ligado não só ao destemor de encarar a morte, mas também à capacidade empática. Encarar a morte nos olhos com destemor permite que o autor se abra para seus rastros, e encontre, assim, as histórias das vítimas. Desse modo, o sentimento de culpa que vimos em Austerlitz, Herbeck e no próprio Sebald não se transforma em mera lamentação e desespero apocalíptico, mas aponta para a questão da responsabilidade, e, a partir disso, sentimento de empatia pela vida daqueles que sofrem. Nós já vimos isso no olhar dos dois pintores dos quais falamos acima, Grünewald e Rembrandt, que através desse olhar sensível puderam ver a dor quem permeia o mundo e a

393 “This style, which wrests the appearance of truth from the oscillation of opposites, has been most fully developed by Beckett. When Molloy succumbs to the fantasies of regression and decay, he eventually brings himself to his senses with this reflection: “To decompose is to live too, I know, I know, don't torment me, but one sometimes forgets”. Beckett watches for the moment when the fiction seeks to become hypostatized into myth and makes this the target for irony. This is the critical strategy of his art. He treats of regression and death but then comes the punch-line: “Yes, the confusion of my ideas on the subject of death was such that I sometimes wondered, believe me or not, if it wasn't a state of being even worse than life”. From the complex irony of such a sentence the myth of death emerges defeated and accordingly the regressed characters in Beckett's plays still talk of happy days and listen to tape recordings of the past. The point is that regression has failed to redeem them. In narrative fiction this underlying meaning is articulated through the irony of the reporting voice, the irony of the author who greets the daydreams of his creatures with covert scepticism”.

fizeram entrar em suas obras. Isso está novamente ligado às reflexões de Canetti sobre o que ele chama de “metamorfoses” (CANETTI, 1995 e 2011).

4.2.1. Metamorfose e máscaras

No capítulo intitulado ‘Metamorfose’, em *Massa e Poder*, Canetti (1995) explica que a capacidade de se metamorfosear foi uma das que rendeu muito poder para o ser humano sobre as demais criaturas. A metamorfose está contida nos mitos e ligadas ao caráter da fuga, das quais ele cita dois tipos, as lineares, em que a caçada sempre continua, pois cada vez que o caçador está para agarrar a presa ela se metamorfoseia, confunde-o e foge; e a circular, na qual a presa já foi agarrada, se metamorfoseia várias vezes na mão do caçador, mas não adianta mais. Além disso, ele fala também da relação entre a metamorfose e a premonição, citando exemplos dos relatos dos bosquímanos: um filho que sente a velha ferida do pai na mesma parte do corpo e sabe que o pai está por perto; um homem que sente no próprio ombro o cinto na qual a mulher prende o pano para carregar o filho e sabe que ela está voltando para casa; uma avestruz coça a nuca onde um piolho a pica e o bosquímano sente na sua própria nuca; um homem sente nos pés o ciciar das gazelas na mata, ou a listra preta da gazela, que se estende da testa ao nariz; um bosquímano sente o sangue na barriga da perna e nas costas, que é o sangue da gazela que será abatida e que ele carregará. Assim, o corpo de um único e mesmo bosquímano transforma-se no corpo do seu pai, ou no da sua esposa ou no da gazela: “[q]ue, em momentos diversos, ele seja capaz de ser todos eles, sendo também, e sempre, ele próprio, é algo que possui enorme significado” (CANETTI, 1995). Ele explica que as metamorfoses se alternam de acordo com os estímulos exteriores, são, portanto, metamorfoses limpas, e cada chegada ele sente permanecendo o que é – se ele não pudesse as distinguir, não teriam significado: “[a] identidade própria, da qual o bosquímano pode abrir mão, permanece preservada na metamorfose. Ele pode ser uma coisa ou outra, mas ambas essas coisas que ele pode ser permanecem apartadas uma da outra, pois, no meio de ambas, ele continua sendo sempre ele mesmo” (CANETTI, 1995, s.p.). Além disso, no caso do animal de caça, há uma diferença particular: são duas fases distintas, ele sente o animal vivo e seu corpo se torna o corpo do animal, mas o corpo do animal morto ele sente como um outro, bem junto ao seu, de

modo que ele não pode mais escapar. Não pode sentir esse corpo como sendo o seu, pois ele é a caça que será comida (CANETTI, 1995).

Os sinais sentidos no pressentimento dos bosquímanos são sinais no seu próprio corpo, e constituem o ponto de partida para as metamorfoses. Podemos pensar na metamorfose como uma relação do ser humano com o ambiente, com a natureza, que não é a que nós desenvolvemos a partir da constituição do pensamento racional. Aqui a distância entre sujeito e objeto é parcialmente abolida, há uma participação dos dois, e, por isso, tendemos a ver a ideia de metamorfose como inventada:

Se, contra tudo o que se descobre a esse respeito nos mitos e nas lendas, se pode levantar a objeção de que se trata de coisa inventada, nesses depoimentos ficamos sabendo como se sente um bosquímano na vida real, quando pensa num avestruz ou numa gazela distante; ficamos sabendo o que lhe acontece e o que significa pensar numa criatura que não seja ele próprio (CANETTI, 1995, s.p.)

Como uma forma de relação com o mundo completamente diferente do que nós aprendemos a partir de nossa constituição com seres racionais, as premonições das metamorfoses nos soam como algo inventado, como misticismo, como qualquer coisa que possamos rebaixar em comparação com as certezas e verdades descobertas pela ciência. Porém, Canetti (1995) não está interessado no rigor das disciplinas, que ele critica, mas em olhar com atenção e empatia para o fenômeno. Retenhamos aqui a sua afirmação de que esse elemento da metamorfose nos mostra o que significa **pensar** em uma criatura que não seja nós mesmos.

A seguir, ele vai falar das diferentes formas como a metamorfose foi sendo capturada pelo ser humano e ficando cada vez mais rígida. Na ‘imitação’, temos algo apenas externo; imita-se os gestos de alguém que temos em frente, ou os sons de alguém que ouvimos. Porém, ela não diz nada da constituição interna de quem imita; não há vivência interna na imitação: “[a] imitação é bidimensional, enquanto a metamorfose é como um *corpo*” (CANETTI, 1995, s.p.). Já a ‘simulação’ é o estágio intermediário entre imitação e metamorfose, e é na passagem da metamorfose para a simulação que acontece o domínio do ser humano sobre os outros animais, e também tem um caráter apenas exterior. A simulação, para Canetti (1995) tem um propósito eminentemente hostil. Ela simula uma face boa que esconde uma intenção má. Assim, o caçador que se aproxima da presa com as máscaras ou as peles dos animais que vai caçar, esconde nessa simulação sua intenção de matar. Ele tem domínio não só sobre sua figura, seu corpo, mas também da figura do animal do qual está disfarçado; ele é duas

criaturas ao mesmo tempo, mas o fluxo das metamorfoses das quais ele seria capaz é estancado, pois se encontra em dois lugares precisamente circunscritos, um dentro do outro, e um apartado do outro. Para ele, graças as nossas experiências míticas com os animais, nós aprendemos a empregar quase todos eles da forma que nos convém. Foi a transformação da metamorfose em simulação, em que o ser humano continua sendo ele mesmo, o senhor dos animais.

O passo seguinte nessa história do estancamento da metamorfose até o nosso enrijecimento, é a ‘figura’ e a ‘máscara’. A primeira é o estágio final da metamorfose, é onde ela estanca e não tem mais como ir para frente ou voltar. As figuras dos deuses egípcios é um exemplo disso, “[e]la não é natural, mas sim uma criação do homem. É uma salvação ante a fluidez incessante da metamorfose” (CANETTI, 1995, s.p.). De todo aquele caos mítico em que as metamorfoses se davam de todo modo, o ser humano se protege através da figura, cultuando apenas um e única metamorfose: “[d]essas incontáveis metamorfoses, uma se destaca e se fixa na figura, por ser uma figura com duas partes, o que se fixa é o *processo* da metamorfose, mas *um* processo só” (CANETTI, 1995, s.p.). Já a máscara é a fixidez das metamorfoses do rosto humano, e a separação radical entre interior e exterior da simulação, que não podem ser mais diferentes, atingiu sua perfeição nas máscaras. Na nossa expressão facial, segundo ele, exprime-se nossa incessante disposição para a metamorfose, e de todas as criaturas nós somos os que mais dispõe de jogo fisionômico. Por isso, do ser humano também é a ida mais rica em metamorfoses, de modo que se tivéssemos tempo para ficar observando o rosto humano, ficaríamos espantados com “os inúmeros princípios de metamorfoses que ele permite reconhecer e distinguir” (CANETTI, 1995, s.p.). A prática fluída das metamorfoses que tem no rosto humano sua expressão maravilhosa desemboca na máscara, e nela não há mais sinal de algo que se inicia, algo ainda informe, que seja o primeiro passo inconsciente. A máscara é clara e exprime algo bem definido; ela é rígida, não se modifica.

A máscara tem um efeito principal para o exterior, ela cria uma figura; sendo intocável, ela coloca uma distância para com o observador. Ele afirma que a máscara esconde um ‘segredo’, pois ela expõe muita coisa, mas oculta mais ainda. A separação que ela constitui está carregada de conteúdo perigoso que não podemos conhecer e com o qual não podemos nos familiarizar. Assim, ela ameaça com o segredo que esconde, e uma vez que não podemos lê-la fluentemente como com o rosto, tememos e desconfiamos do que ela esconde.

O efeito interior da máscara, daquele que a usa é primeiramente de desconforto, pois ela é algo estranho, nunca a sentirá por inteiro no próprio corpo, e, enquanto ele a representa, será sempre dois. Porém, quanto mais a usa, melhor ela a conhecerá, e mais dele penetrará na figura da máscara, que é a porção da pessoa que teme o descobrimento do segredo, a porção que sabe que ele dissemina um medo que não lhe é próprio. Assim, “[s]ua personalidade cotidiana lida com ela ao mesmo tempo em que ele, como ator, transforma-se nela. Ele é, pois, dois, e assim tem de permanecer ao longo de toda a encenação” (CANETTI, 1995, s.p.).

Para Canetti, as metamorfoses têm um papel muito importante, e o ser humano se perde ao querer pará-la, estancá-la. O próprio processo evolutivo do ser humano é visto por ele como uma série de metamorfoses. Mas o poder teme a mudança, teme o fluxo incessante das metamorfoses, e que sempre a repetição do mesmo – o que nós podemos ligar ao ideal técnico-científico de repetição. O poder quer sempre o mesmo, que a rigidez das formas, da pedra fria. Ao mesmo tempo que ele quer a máscara, ele teme a máscara. Nos delírios de Schreber, por exemplo, ele liga a sua necessidade de desmascarar ao vício da fundamentação e da causalidade. Um homem que ele já encontrou várias vezes, e que ele reconhece como “Sr. Schneider”, segundo ele, não se disfarça, mas se apresenta sempre da mesma forma. No entanto, isso não lhe basta, ele precisa encontrar algo por trás disso, e só consegue se acalmar com dificuldade: “Schreber está acostumado ao desmascaramento; quando não há ninguém nem coisa alguma para desmascarar ele fica perdido” (CANETTI, 1995, s.p.). E esse fenômeno é de fundamental importância para o paranoico, derivando do vício da causalidade: “todas as razões são buscadas originalmente nas pessoas” (CANETTI, 1995, s.p.). Por isso ele afirma que o paranoico sofre de uma “atrofia da metamorfose” (CANETTI, 1995, s.p.), que tem seu ponto de partida na sua própria pessoa (o que é o mais imutável) e recobre todo o mundo. Mesmo o que seja efetivamente diverso deve ser percebido como o mesmo. Ele não se deixa enganar, mas vê através das coisas, e o múltiplo sempre se torna um:

Em razão do crescente enrijecimento de seu sistema, o mundo torna-se pobre, cada vez mais pobre de figuras reconhecidas; o que sobra é somente o que faz parte do jogo de seu delírio. Tudo é, de uma única e mesma maneira, desvendável, e termina por ser desvendado. Por fim, nada mais resta senão ele próprio e aquilo que ele domina (CANETTI, 1995, s.p.).

Isso é exatamente o que quer o poderoso, e o que busca cada vez mais a sociedade capitalista, a repetição do mesmo. Para Adorno e Horkheimer (2019) esse também é um elemento da prefiguração do mito no esclarecimento.

Para os autores, o mito patriarcal e solar é ele mesmo já esclarecimento, na medida em que, “enquanto totalidade desenvolvida linguisticamente” (p. 23), ele desvaloriza, como a pretensão de verdade, a crença mítica mais antiga. No esclarecimento, o que é diferente é igualado, mas “[o] preço que se paga pela identidade de tudo com tudo é o fato de que nada, ao mesmo tempo, pode ser idêntico consigo mesmo” (ADORNO & HORKHEIMER, 2019, p. 23-24). Os seres humanos são forçados à conformidade, e as qualidades são dissolvidas. O mercado se torna indiferente à origem das pessoas que nele vêm trocar suas mercadorias, mas, ao mesmo tempo, essas pessoas pagam o preço de abandonarem suas possibilidades inatas, deixando que estas sejam modeladas pela produção das mercadorias que se pode comprar no mercado (Adorno & Horkheimer, 2019). Se o ser humano recebeu seu ‘eu’ como algo pertencente a cada um, e diferente um do outro, para que pudesse se tornar igual, isso nunca se realizou totalmente, e, assim, o esclarecimento, mesmo no período do liberalismo, simpatizou com a coerção social: “[a] unidade coletiva manipulada consiste na negação de cada indivíduo” (ADORNO & HORKHEIMER, 2019, p. 24).

Mas gostaria aqui de me manter nas reflexões de Elias Canetti sobre a questão do poder e das massas. Como já discutimos antes, os poderosos querem manipular as massas que lhes pertencem e destruir aquelas que eles veem como inimigas. Seu medo das massas advém dos sentimentos de massa que eles mesmo possuem, e da sua necessidade de ordem que se traduz na petrificação e nos campos de mortos. Mas o poder, para Canetti (1995), como também já discutimos, nasce no indivíduo, e, assim, nós vimos acima, cada um é um poderoso em potencial. Na sua análise de como as instituições sociais funcionam, Canetti (1995) fala da relação entre a ordem e o cumprimento da ordem. Para ele, a ordem tem sua origem no medo da presa quanto ao predador, e é ilustrada pelo rugido do leão, que avisa para os outros animais na selva que eles estão ameaçados de morte pela presença do predador. Assim, a ordem tem por trás de si, sempre, mesmo que na evolução da sociedade isso tenha sido removido, o medo da morte. Por isso, a ordem sempre um “agulhão” (CANETTI, 1995, s.p.) naquele que a recebe, uma ferida que fica na carne, e que mesmo naquele que a cumpre essa ferida não sara, mas continua. Há dois modos como esse agulhão não penetra na carne e a fere: a primeira é a transferência da ordem para uma instância inferior, o que é possível nas instituições hierárquicas como o exército. Nas famílias, os pais dão ordem a seus filhos, que ficam o agulhão em sua carne, e, depois, educam seus filhos com as ordens, transferindo o

agulhão para estes. A outra é no caso daquele que recebe uma ordem de matar outra pessoa: esse, ao executar essa ordem, como ele transfere a morte para a vítima, consegue se livrar daquele agulhão, que é o medo originário da morte. Essas reflexões de Canetti (1995) também servem para a questão que tanto permaneceu ao longo do século XX: como uma pessoa comum pode cometer atrocidades. Aquele que recebe a ordem de matar outro, cumpre esse comando com a boa consciência de estar cumprindo seu dever, e se livra, assim, do medo originário da morte que está por trás da ordem.

Podemos ver como essas relações se constituem nos níveis mais básicos da sociedade e a estruturam até chegarmos ao funcionamento dos nossos sistemas de poder. E se isso está já no nível individual, as massas também são, para Canetti (1995), uma forma de romper com o poder, pois nela as pessoas perdem suas fronteiras, deixam de ser os indivíduos que podem repetir a violência. É importante lembrar que Canetti (1995) começa seu livro justamente falando do sentimento de inviolabilidade do espaço individual de cada, de como nós tendemos a temer a invasão do nosso espaço individual, mas que na massa isso se dissolve: o horror que temos ao toque não se encontra nas massas. Nela também se dissolvem as diferenças, todos são iguais, seguindo um mesmo e único fluxo, com um objetivo em comum. Assim, as massas também são uma forma de dissolução do extremo individualismo que contém os germens do poder.

A outra possibilidade de se romper com o poder é justamente a *metamorfose*, que se liga a empatia, e esta está ligada diretamente à literatura, e é nela que Sebald também encontra uma forma de resistência na literatura.

4.2.2. Metamorfose e literatura: empatia

Em *RS*, o narrador chega até a região de Orfordness, onde estavam os prédios abandonados das instalações militares que, desde os anos 40, serviam de lugar para pesquisa de armas secretas. O lugar é tão marcado pela desolação, que, segundo o narrador, nem mesmo os pescadores da região, acostumados com a solidão, desistiram da pesca noturna do lugar, pois o sentimento de solidão chegava a deixá-los emocionalmente perturbados. Ele consegue chegar ao local com um barqueiro que o ajuda a atravessar o rio que separa o promontório do continente. O dia está tão opressivo, sem nenhuma brisa, que nem mesmo a

grama balança, e ele diz que ainda lembra que sentiu, “ao mesmo tempo, totalmente liberado e profundamente desesperado” (SEBALD, 2002, p. 234)³⁹⁴. Sem nenhum pensamento na cabeça, a cada passo que ele dava o vazio externo e o interno cresciam cada vez mais, e talvez tenha sido por isso que ele tenha se assutado quase até a morte quando uma lebre, que estava escondida em um tufo de grama no lado do caminho, pulou aos seus pés e começou a correr pelo caminho antes de se lançar para o lado, correndo em zigue-zague. Ele imagina que ela deveria ter se escondido ali enquanto ele se aproximava, o coração batendo enquanto esperava, até que fosse tarde demais de sair com vida:

Nessa mesma fração de segundo, quando seu estado paralisado se transformou em pânico e fuga, seu medo atravessou diretamente por mim. Ainda vejo o que ocorreu naquele único instante tiritante com uma clareza não diminuída. Vejo a borda do alcatrão cinza e cada lâmina individual de grama, vejo a lebre saltando de seu esconderijo, com suas orelhas deitadas para trás e uma expressão curiosamente humana em seu rosto que estava rígido de terror e estranhamente dividido; e em seus olhos, virando-se para trás enquanto fugia e quase saltando de medo para fora de sua cabeça, eu vejo a mim mesmo, torno-me um com ela (SEBALD, 2002, p. 234)³⁹⁵.

Demorou mais de meia hora para que seu sangue parasse de gelar depois disso, e o que temos aqui é exatamente um momento em que a metamorfose ocorre de modo preponderante. O homem permeado pelo vazio do ambiente que invadira sua mente, assusta a lebre, que por sua vez o assusta, e nesse jogo, em uma fração de segundos em que ele vê aqueles olhos assustados, o medo do animal se torna o medo dele. É interessante que o animal aqui seja justamente a lebre, mas especular alguma relação disso com Herbeck talvez seja exagero, embora o texto sobre Herbeck tenha sido escrito na época em que Sebald trabalhava nesse livro. O que é mais impressionante aqui é o modo como a identificação entre homem e animal ocorre e como isso nos permite pensar no papel da metamorfose e da empatia.

Em discurso proferido em Munique, em 1976, chamada ‘O Ofício do Poeta’, Canetti (2011) liga a metamorfose à empatia e à responsabilidade. Ele começa falando daqueles que renunciaram à palavra poeta, e desenvolveram uma literatura que crescia na manipulação dos sentimentos e sensações, o que estava de acordo com a ideia de que a literatura não era algo

394 “both utterly liberated and deeply despondent”.

395 “In that very fraction of a second when its paralysed state turned into panic and flight, its fear cut right through me. I still see what occurred in that one tremulous instant with an undiminished clarity. I see the edge of the grey tarmac and every individual blade of grass, I see the hare leaping out of its hiding-place, with its ears laid back and a curiously human expression on its face that was rigid with terror and strangely divided; and in its eyes, turning to look back as it fled and almost popping out of its head with fright, I see myself, become one with it”.

sério porque era uma aparência. O que levou às absurdas determinações de morte da literatura. Para ele, porém, o poeta é aquele que não se cala, que continua escrevendo o mesmo livro, mesmo que a humanidade lhes pareça incorrigível e digna de morte. Nisso, ele acredita que ninguém pode ser poeta se não duvidar seriamente de seu direito de ser poeta. E que é preciso ver e reconhecer o estado de mundo em que estamos, ou não terá nada a dizer sobre ele. Os que não são poetas veem o ocaso do mundo com frieza e podem até mesmo buscar meios de tirar vantagem disso.

Desde que as confiamos a máquinas, as profecias perderam todo o valor. Quanto mais nos cindimos de nós, quanto mais confiamos a instâncias sem vida, tanto menos somos senhores daquilo que acontece. Nosso poder crescente sobre tudo – sobre o animado, o inanimado, e, principalmente, sobre nossos semelhantes – transformou-se em um contrapoder, que só aparentemente controlamos (CANETTI, 2011, s.p.).

Diante dessa realidade, ele quer pensar se ainda há algo pelo qual o poeta poderá se tornar útil, e a resposta dele está justamente na sua responsabilidade diante dessa realidade.

Ele cita a frase de um autor anônimo, que em 1939, uma semana antes de eclodir a guerra, escreveu: “Tudo, porém, já passou. Fosse eu realmente um poeta, teria necessariamente podido impedir a guerra” (CANETTI, 2011, s.p.). Ele comenta que primeiramente ele ficou profundamente irritado com a pretensão dessa frase, e que a guardou, justamente por causa dessa irritação. Porém, com o tempo, ele percebeu que não era pretensão, mas justamente a responsabilidade de quem reconhece o próprio fracasso; ele se volta contra si mesmo, e desiste da sua pretensão: “Em seu desespero em relação àquilo que *necessariamente* está por vir, acusa *a si próprio*, não aos verdadeiros responsáveis, os quais certamente conhece muito bem — pois, se não os conhecesse, pensaria de modo diferente sobre os dias vindouros” (CANETTI, 2011, s.p. - ênfases do autor). A seguir, ele se pergunta que valor teria para nós, os outros seres humanos, esse ato de assumir uma responsabilidade fictícia? Primeiro, ele diz que aquilo que a própria pessoa se impõe é tomado mais a sério por todos do que o que lhe é imposto por constrangimento. Além disso, quando nos sentimos culpados pelos acontecimentos, nosso relacionamento com eles é mais próximo, toca mais profundamente.

Sua crítica, desde o início do texto se dirige à tradição literária do final do século XIX e início do XX, que teria, segundo ele, ligado o comportamento afetado com o estético, precedendo justamente o início dos períodos mais sombrios da história, e que exatamente por

sua atitude não conseguiu reconhecer quando as coisas já estavam desabando. Essa literatura tinha uma falsa confiança, e desconhecia a realidade, pois procurava dominá-la com desprezo, e se recusa a ter qualquer vínculo com essa realidade. A isso ele contrapõe frases como a que ele cita, e que há muitas outras como ela, que mostram a responsabilidade reconhecida pelo poeta, que se coloca, então, na obrigação de olhar para o mundo e para essa realidade cada vez mais brutal com a seriedade que advém justamente de sua percepção do seu fracasso diante dela: “[t]rata-se de uma responsabilidade para com a vida que se destrói, e não se deve ter vergonha de dizer que essa responsabilidade é alimentada pela compaixão” (CANETTI, 2011, s.p.)

O que então devemos exigir dos poetas, desses que sabem da sua responsabilidade? Para ele, o poeta deve ser o “guardião das metamorfoses” (CANETTI, 2011, s.p.), em dois sentidos: primeiro, ele se apropria da tradição da literatura que é rica em metamorfoses. Ele cita *As Metamorfoses*, de Ovídio, a *Odisseia*, de Homero, e a história de Gilgamesh, que para ele é o livro mais impressionante, e o que mais o marcou na vida. Ele afirma que mesmo que não surja mais nenhuma obra em forma escrita que contenha tamanha significação, ele diz que ainda existe o reservatório daquilo que é contado oralmente pelos povos primitivos, por neles “não há fim para as metamorfoses” (CANETTI, 2011, s.p.). O segundo sentido de guardião da metamorfose, que ele considera o principal, e que nós interessa diretamente aqui, é aquele que justamente se liga à compaixão, ou à empatia:

Num mundo onde importam a especialização e a produtividade; que nada vê senão ápices, almeçados pelos homens em uma espécie de limitação linear; que emprega todas as suas energias na solidão gélida desses ápices, desprezando e embaciando tudo o que está no plano mais próximo — o múltiplo, o autêntico —, que não se presta a servir ao ápice; num mundo que proíbe mais e mais a metamorfose, porque esta atua em sentido contrário à meta suprema de produção; que multiplica irrefletidamente os meios para sua própria destruição, ao mesmo tempo que procura sufocar o que ainda poderia haver de qualidades anteriormente adquiridas pelo homem que poderiam agir em sentido contrário ao seu — num tal mundo, que se poderia caracterizar como o mais cego de todos os mundos, parece de fundamental importância a existência de alguns que, apesar dele, continuem a exercitar o dom da metamorfose (CANETTI, 2011, s.p.).

Encontramos aqui justamente a contraposição fundamental, a arte é uma forma de resistência contra a petrificação causada pelos sistemas de pensamento e de produção cada vez mais especializados, mecanizados e que nos afasta um dos outros.

Esse processo é o que petrifica a metamorfose, que ele diz ter sido chamada de outros nomes, como “intuição ou empatia” (CANETTI, 2011, s.p.). Ela é um dom que já foi

universal e que hoje está condenada à atrofia e que os poetas precisam, por todos os meios, manter abertas, como vias de acesso entre os seres humanos, manter viva o que é da sua natureza, um processo misterioso e pouco estudado que é a única via verdadeira de acesso a outro ser humano:

Deveriam ser capazes de se transformar em qualquer um, mesmo no mais ínfimo, no mais ingênuo, no mais impotente. Seu desejo íntimo pela experiência de outros não poderia jamais se permitir ser determinado por aqueles objetivos que regem nossa vida normal, oficial, por assim dizer: teria de ser absolutamente livre de toda pretensão de sucesso ou prestígio, ser uma paixão por si, a paixão justamente pela metamorfose (CANETTI, 2011, s.p.).

Embora aqui ele ligue a metamorfose diretamente a uma capacidade de conexão com outros seres humanos, em seus cadernos de anotações, ele mostra como ela também é capaz de ser uma via de acesso a outros seres vivo, sendo inclusive o modo pelo qual um poeta consegue dizer, melhor do que ninguém, o que é um animal: “O que é um tigre, eu só sei realmente desde que li o poema de Blake. Milagres como restos miseráveis de antigas metamorfoses que transbordam de força” (CANETTI, 1978, s.p.)³⁹⁶.

Já mostramos ao longo do trabalho como Sebald, ou o seu personagem Austerlitz, demonstram essa capacidade de empatia, ou metamorfose, em relação às vidas mais insignificantes, como a da mariposa ou do bicho da seda. No trecho citado no início dessa seção, vimos o momento em que o narrador se conecta com a lebre, em que seu sentimento de medo se torna o sentimento da lebre, em que, em uma fração de segundos, eles compartilham um mesmo e único corpo, por assim dizer. Além disso, as paisagens, os morros, os rios, as florestas, também são objeto desse olhar melancólico e empático, que vê o quanto esse mundo deixou de ser a-histórico para ser incorporado no processo histórico. Em *Cultura e Sociedade*, Marcuse afirma que no processo de interação entre o ser humano socializado e a natureza, está foi, desde muito tempo, investida com a História, foi privada de sua naturalidade e assujeitada pelos seres humanos ao planejamento racional e tecnologia (Marcuse *apud* Hutchinson, 2011). Assim, o olhar de Sebald para a natureza, como vimos no segundo capítulo, não também é o olhar para uma vítima, para aquela que sofre sobre o peso de nossa civilização. Nisso, nada mais é visto como uma ordem paradigmática, e toda descrição de beleza causa no narrador uma sensação de vertigem.

³⁹⁶“Che cosa sia una tigre, lo so veramente solo da quando ho letto la poesia di Blake. I miracoli come miseri resti delle antiche metamorfosi sovrabbondanti di forza”.

Mas não é somente para outros seres vivos que esse olhar é direcionado, um elemento interessante da obra de Sebald é como ele também cria uma espécie de conexão com os objetos, que se tornam não apenas rastros de nossa presença, mas testemunhas de nossa história. O início de sua passagem por Orfordness, é aquela em que ele fala da tradição da caça ao faisão na região, e vai narrando sobre as construções que representavam a sede de poder dos homens do final do século XIX, passando pelos projetos de tornar aquela região do mar do norte em um grande resort médico, sob a patronagem da imperatriz alemã, que passava longos períodos lá para melhorar seu estado de saúde, mostrando, assim, os estreitos laços entre a Alemanha e Inglaterra nesse período, até chegar no início da primeira guerra. Quando ele chega a Orfordness, o primeiro lugar que ele vai é o castelo, que fora completado em 1165, e, “por séculos foi o principal bastião contra a constante ameaça de invasão” (SEBALD, 2002, p. 230)³⁹⁷. Somente na época de Napoleão novas medidas de defesas foram adicionadas, com a construção de sete torres *martello* ao longo da costa, que, até onde ele sabe, nunca foram postas à prova, e que hoje servem como “casas para as corujas que, ao entardecer, fazem seus voos silenciosos desde as ameias” (p. 230)³⁹⁸. Já no início dos anos quarenta, os cientistas construíram ao longo da costa leste os radares, “assustadoras estruturas de madeira mais de oito jardas de altura que podia, às vezes, serem ouvidas estalando à noite” (p. 230)³⁹⁹. Ninguém sabia para que elas serviam, assim como não sabiam nada sobre os tipos de projetos secretos que estavam sendo feitos nas instalações de pesquisa militares ao longo de Orford, o que levou às especulações sobre uma rede de raios da morte, um novo tipo de gás que atacava os nervos, ou “algum meio hediondo de destruição em massa que entraria em jogo se os alemães tentassem um desembarque” (p. 231)⁴⁰⁰. O mistério que permaneceu sobre a região e essas pesquisas também se deveu à classificação de *top secret* dos arquivos dessas instituições, e que, segundo o narrador, quando finalmente veio a público a natureza delas em 1992, não eram nada de mais. Mas isso ajudou a manter na população da região não só o mistério sobre o lugar, mas as especulações e lendas.

397 “for centuries was the foremost bastion against the constant threat of invasion”.

398 “homes for the owls that make their soundless flights at dusk from the battlements”.

399 “eerie wooden structures more than eighty yards high which could sometimes be heard creaking in the night”.

400 “some hideous means of mass destruction that would come into play if the Germans attempted a landing”.

Assim, quando ele finalmente chega no promontório, depois da cena da lebre, ele vê de longe os telhados dos prédios abandonados como se fossem “túmulos nos quais os poderosos eram enterrados em tempos pré-históricos, com todas suas ferramentas e utensílios, prata e ouro” (SEBALD, 2002, p. 236). Assim, ele descreve, que enquanto ainda está à distância: “Minha sensação de estar em um solo com propósitos que transcendem o profano foi aumentada por uma série de edifícios que se assemelhavam a templos ou pagodes, que pareciam bastante deslocados nessas instalações militares” (p. 236-237)⁴⁰¹. Porém, conforme ele vai se aproximando, a sensação de estar em uma espécie de ilha dos mortos desaparece,

e mais eu me imaginava entre os destroços de nossa própria civilização após sua extinção em alguma catástrofe futura. Para mim também, como para algum estranho dos últimos dias, ignorante da natureza de nossa sociedade, vagando entre pilhas de sucata e máquinas extintas, os seres que um dia viveram e trabalharam aqui eram um enigma, assim como o propósito das engenhocas e acessórios primitivos dentro dos bunkers, os trilhos de ferro sob os tetos, os ganchos nas paredes ainda parcialmente azulejadas, os chuveiros do tamanho de placas, as rampas e os coletores de água. Onde e em que tempo eu realmente estive naquele dia em Orfordness não posso dizer, mesmo agora enquanto escrevo estas palavras (SEBALD, 2002, p. 237)⁴⁰².

Todo esse trecho, desde o castelo até chegar às instalações no promontório, mostram como o olhar dirigido para as ruínas de nossa civilização encontra nessas ruínas as testemunhas de nossa história. Assim como no olhar da lebre ele sente o medo dela, no olhar para essas coisas mudas, ele encontra a nossa história, a ponto de o tempo praticamente se dobrar nesse momento: ele vê nos destroços do passado as ruínas de uma futura catástrofe, e isso se liga a todo o percurso que ele fez até chegar ali, que mostra nas diferentes histórias das construções da região, o modo como nós repetimos sempre e mesma marcha, sempre os mesmos erros. A sensação de não saber onde ou quando ele estava, se dá ao fato de que diante daquelas construções abandonadas, ele estava simplesmente diante de qualquer lugar do nosso mundo, em qualquer época de nossa história que se repete.

401 “My sense of being on ground intended for purposes transcending the profane was heightened by a number of buildings that resembled temples or pagodas, which seemed quite out of place in these military installations”.

402 “and the more I imagined myself amidst the remains of our own civilization after its extinction in some future catastrophe. To me too, as for some latter-day stranger ignorant of the nature of our society wandering about among heaps of scrap metal and defunct machinery, the beings who had once lived and worked here were an enigma, as was the purpose of the primitive contraptions and fittings inside the bunkers, the iron rails under the ceilings, the hooks on the still partially tiled walls, the shower heads the size of plates, the ramps and the soakaways. Where and in what time I truly was that day at Orfordness I cannot say, even now as I write these words”.

Essa forma de encarar esse rastros materiais como testemunhos de nossa insana passagem pela terra⁴⁰³ também nos remete a sua fala em Stuttgart, quando ele fala de Schreber com a aranha na cabeça. Ao dizer que muito do que ele escrevera mais tarde derivava daquela gravura, não está relacionado apenas ao que é nela representada, o juiz e a aranha, mas ao modo de representação, e, assim, ao artista que a criou, Jan Peter Tripp. Em *APC*, Tripp é o único não escritor sobre quem ele escreve, e seu ensaio sobre ele também nos apontam muitas das características da obra de Sebald. Uma das características que ele destaca é que as obras de Tripp nos ensinam a como ver, e também em como a representação da realidade: ao simplesmente representar a vida em todas suas manifestações, o pintor vai até os limites do possível e, frequentemente, além, estabelecendo o que dá surgimento a particular evolução e expressão da vida (Sebald, 2006). Em termos de conteúdo, pode-se destacar os retratos que mostram o ser humano como uma espécie deslocada de seu lugar natural e, assim, aberrante:

Se as pinturas dos internos de asilo de Weissenau podem ser entendidas como estudos do vazio ecoando nas cabeças da humanidade, então isto não é menos verdade quanto aos retratos e auto-retratos tardios, com seu senso quase sobrenatural de isolamento. Mesmo os mais recentes retratos de respeitados titulares de posições no poder econômico e político têm (sem a mínima intenção difamatória) uma autoconsciência torturada e um leve ar de desarranjo sobre eles, e assim compartilham uma afinidade secreta com a definição, alcançada em Weissenau, do indivíduo humano como uma criatura aberrante, forçosamente removida de seu ambiente natural e social (SEBALD, 2006, s.p.)⁴⁰⁴.

Se esse conteúdo se aproxima muito daquilo que viemos discutindo até agora nesse trabalho, o modo como Tripp lida com os objetos e a paisagem se liga com o que estamos tratando aqui. Eles são os testemunhos dessa decadência humana:

O averso desta representação, de uma raça cada vez mais monstruosa no chamado processo de civilização, são as paisagens desertas, desprovidas de toda a presença humana e, em particular, as naturezas mortas, nas quais, distantes do mundo dos acontecimentos, só restam os objetos imóveis para testemunhar a presença anterior de uma espécie estranhamente racionalista (SEBALD, 2006 s.p.)⁴⁰⁵.

403O que é obviamente um traço que o liga fortemente a Walter Benjamin, como já lembramos no capítulo dois.

404 “If the paintings of the Weissenau asylum inmates may be understood as studies of the echoing void in the heads of humankind, then this is no less true of the late portraits and self-portraits, with their almost otherworldly sense of isolation. Even the most recent portraits of respected incumbents of positions of economic and political power have (without the slightest defamatory intention) a tortured self-consciousness and a slight air of derangement about them, and so share a secret affinity with the definition, arrived at in Weissenau, of the human individual as an aberrant creature, forcibly removed from its natural and social environment”.

405 “The obverse of this depiction, of a race growing ever more monstrous in the so-called process of civilization, are the deserted landscapes, devoid of all human presence, and in particular the still lifes, in which, far removed from the world of events, only the motionless objects are left to bear witness to the former presence of a strangely rationalistic species”.

Para Sebald, as vidas mortas dos quadros de Tripp não estão preocupadas com a habilidade e maestria do artista que se exerce sobre uma montagem mais ou menos aleatória, mas sim na preocupação com a vida autônoma das coisas, “em relação às quais nós, como criaturas em cega escravidão ao mundo do trabalho, nos encontramos em uma posição subordinada e dependente” (SEBALD, 2006, s.p.)⁴⁰⁶. As coisas, em teoria, duram mais do que nós, por isso, elas sabem mais sobre nós do que nós sobre elas: “elas carregam a experiência que têm de nós dentro delas e são – em um sentido literal – o livro de nossa história aberto diante de nós” (SEBALD, 2006, s.p.)⁴⁰⁷. Por isso, diante dos quadros de Tripp, o papel do observador e objeto observado se revertem, “as coisas olham para nós, sem piscar, e nos fixam em seu olhar” (SEBALD, 2002, s.p.)⁴⁰⁸.

É essa reversão do olhar que nós vemos também na obra de Sebald, em que as coisas como um livro aberto de nossa história, nos fixam com seu olhar e nos possibilitam aprender mais sobre nossa própria espécie. Na cena em Orfordness, o olhar para as ruínas mostra para o narrador nossa história. Em *A*, o relógio, senhor do tempo, olha de sua posição de poder na estação para os passantes, e, ao se olhar para ele, ele nos revela todo o significado do tempo para nossa civilização capitalista. Porém, são mesmo os outros seres humanos a quem o olhar de Sebald se volta nos seus livros, são aqueles perseguidos e vítimas das violências históricas. Em *V*, no início do segundo capítulo, após suas intermináveis andanças por Viena, devido a uma inquietação e mal estar que ele não sabe bem de onde vem, o narrador diz que só afastou esse estado após uma noite em que chegou a seu quarto de hotel e viu o estado dos seus sapatos. Essa visão o faz sentir os olhos esmaecer e um enjoo que ele também tinha sentido durante o dia diante das janelas do centro da comunidade judaica, onde crianças cantavam músicas natalinas em inglês: “[a]s vozes das crianças cantantes, e agora, na minha frente, meus sapatos esfarrapados e, como pareciam, sem dono. Pilhas de sapatos e neve empilhados – com estas palavras em minha cabeça eu deitei” (SEBALD, 2002, p. 37)⁴⁰⁹. A conexão aqui não precisa ser mais clara, e a imagem dos sapatos, que lembra fotos dos campos de

406 “in relation to which we, as creatures in blind thrall to the world of work, find ourselves in a subordinate and dependent position”.

407 “they bear their experience of us within them and are—in a literal sense—the book of our history lying open before us”.

408 “things look across at us, unblinking, and fix us in their gaze”.

409 “The voices of singing children, and now in front of me my tattered and, as it seemed, ownerless shoes. Heaps of shoes and snow piled high - with these words in my head I lay down”.

concentração, rastros das vidas perdidas de modo atroz, é o que aplaca suas inquietantes andanças que, provavelmente se ligam ao passado da cidade de Viena. A metamorfose nos livros de Sebald podem ser variadas, mas é, com certeza, com os mortos que ela mais aparece.

4.2.3. A metamorfose dos mortos

A obra do autor é reconhecida por ser habitada por aqueles que já se foram, as vítimas de diferentes tipos de violência, perseguição e sofrimento. Suas vozes não puderam ser ouvidas, e é seu trabalho resgatá-las. Na mesma fala em Stuttgart, em que ele cita a figura de Schreber com a aranha na cabeça, exatamente após falar dela, ele começa a fazer várias conexões de histórias de violência e sofrimento através do tempo e do espaço, até chegar à história do poeta Hölderlin, que ele usa como fio condutor para a história da cidade de Stuttgart:

E quão longe está do ponto em que nos encontramos hoje do final do século XVIII, quando a esperança de que a humanidade pudesse melhorar e aprender estava inscrita em letras bem formadas em nosso firmamento filosófico? Nessa época, Stuttgart, aninhada entre vinhedos e encostas cobertas de vegetação, era um pequeno lugar de cerca de vinte mil almas, algumas das quais, como li certa vez, viviam nos andares superiores das torres da igreja colegial. Um dos filhos do país, Friedrich Hölderlin, se dirige orgulhosamente a esta pequena e ainda sonolenta Stuttgart, onde o gado era conduzido ao mercado de manhã cedo para beber das fontes de mármore preto, como a princesa de sua terra natal, e lhe pergunta, como se já tivesse adivinhado a sombria reviravolta que a história e sua própria vida sofreriam: recebam-me gentilmente, estranho que eu sou. Aos poucos uma época de violência se desenrola, e com ela vem o infortúnio pessoal (SEBALD, 2002, s.p.)⁴¹⁰.

Depois disso, ele fala das andanças do poeta, nunca conseguindo ficar em um mesmo lugar, e que acaba voltando para sua pátria, e se pergunta por que ele teria voltado a apesar de tudo? “Será que ele sabia que a pátria se afastaria de sua visão de paz e beleza, que logo aqueles como ele seriam vigiados e presos, e que não haveria lugar para ele a não ser a torre?”

410 “And how far is it from the point where we find ourselves today back to the late eighteenth century, when the hope that mankind could improve and learn was inscribed in handsomely formed letters in our philosophical firmament? At the time Stuttgart, nestling amid vineyards and overgrown slopes, was a little place of some twenty thousand souls, some of whom, as I once read, lived on the top floors of the towers of the collegiate church. One of the sons of the country, Friedrich Hölderlin, proudly addresses this small, still sleepy little Stuttgart where cattle were driven into the marketplace early in the morning to drink from the black marble fountains, as the princess of his native land, and asks her, as if he already guessed at the coming dark turn that history and his own life would take: receive me kindly, stranger that I am. Gradually an epoch of violence then unfolds, and with it comes personal misfortune”.

(SEBALD, 2006, s.p.)⁴¹¹. Sem responder a isso, ele passa a perguntar para que serve a literatura? A primeira resposta que ele dá é que talvez seja apenas para nos lembrar e ensinar a entender que algumas conexões estranhas não podem ser explicadas pela lógica causal, conexões essas que ele exemplifica pela relação entre Stuttgart, cidade de Hölderlin e a cidade francesa de Tulle, que fica na região por onde Hölderlin passou na sua viagem para Bordeaux, e que em nove de junho de 1944, exatamente duas semanas depois de Sebald nascer (ele cita isso no texto), e quase exatamente cento e um anos após a morte do poeta, toda a população masculina foi levada para uma fábrica de armamentos, pela SS, com a promessa de ganhar uma retribuição, e que noventa e nove deles foram pendurados nos postes e sacadas da cidade, e o resto deportados para campos de concentração (Sebald, 2006).

Novamente ele se pergunta, para que serve a literatura? E cita os versos de uma elegia de Hölderlin que fala das pessoas que na primavera viviam de presságios e amor, mas que foram traídas pelas Parcas, e em um dia de bebedeira, levadas para o reino sombrio. Sebald (2006), então, afirma que a visão sinóptica desses versos através da barreira da morte é, no entanto, tanto ofuscada quanto iluminada “pela memória daqueles a quem as maiores injustiças foram feitas” (SEBALD, 2006, s.p.)⁴¹². Ele conclui afirmando que há muitas formas de escrita, mas que apenas na literatura, pode haver “uma tentativa de restituição para além do mero recital de fatos, e para além da pesquisa acadêmica” (SEBALD, 2006, s.p.)⁴¹³. Essa é certamente a definição de sua própria obra feita por um autor que já tinha atingido o domínio sobre ela. Nas duas respostas que ele dá à pergunta para que serve a literatura, temos exatamente aquilo que define sua obra: o papel das conexões que vão além da lógica casual, e a necessidade de restituir a memória daqueles que sofreram as maiores injustiças. E, aqui, nós encontramos sua profissão de responsabilidade, aquela mesma da qual fala Canetti (2011), uma responsabilidade imposta pelo próprio sujeito, advinda da admissão de impotência diante dos fatos, e do sentimento de culpa. Assim que ao olharmos para a questão das metamorfoses, ou empatia, na sua obra, devemos ter em mente que ela se está conectada especialmente à busca por uma conexão com os mortos que habitam nosso mundo.

411 “Did he know that the fatherland would turn away from his vision of peace and beauty, that soon those like him would be watched and locked up, and there would be no place for him but the tower?”.

412 “by the memory of those to whom the greatest injustice was done”.

413 “an attempt at restitution over and above the mere recital of facts, and over and above scholarship”.

É interessante que mesmo quanto a isso, uma das formas como essa conexão com os mortos acontece é através das fotos: “[q]uanto mais eu estudava as fotos, mais urgentemente eu sentia a crescente necessidade de aprender mais sobre as vidas das pessoas nela” (SEBALD, 2002, p. 71)⁴¹⁴, diz o narrador, em *E*, no capítulo sobre Ambros Adelwarth, sobre as fotos dos parentes de sua mãe que haviam emigrado para os Estados Unidos. E é exatamente a partir daí que ele vai atrás das histórias dessas pessoas, e encontra o fio que segue a vida de Ambros. Em *A*, na volta de uma das viagens em que ele e o pai, um pastor calvinista, voltam de um culto em algum outro lugar, eles param diante de um lago e o pai fala pela primeira vez sobre seu passado para o filho. Ele lhe conta que sua cidade natal está submersa ali, inundada por uma barragem construída em 1888, e sendo aquela a primeira e última vez que o pai lhe dava acesso à sua história e seu coração, Austerlitz olha para ele não mais como o pastor, o homem correto, mas como o único sobrevivente de uma inundação, enquanto todos os seus parentes, amigos e conhecidos, ainda estavam lá no fundo do lago, vivendo suas vidas em uma “existência subaquática” (SEBALD, 2011, p. 52)⁴¹⁵. Essa ideia, ele continua, também teria relação com as fotos que ele viu no álbum que seu pai lhe deu quando chegaram em casa. Sendo as únicas fotos que existiam na casa, ele folheou o álbum e olhou aquelas fotos inúmeras vezes,

até que as pessoas olhando para fora delas, o ferreiro em seu avental de couro, o pai de Elias que era sub-chefe dos correios, o pastor andando pelas ruas da vila com suas ovelhas, e, acima de tudo, a menina sentada em uma cadeira no jardim com seu pequeno cachorro no colo, tornaram-se tão familiar para mim como se eu estivesse vivendo com eles lá no fundo do lago (SEBALD, 2011, p. 52)⁴¹⁶.

Essa sensação de se juntar àqueles que estão nos olhando das fotos, uma metamorfose, é ainda mais profunda nas histórias de Sebald, quando pensamos no que ele nos diz sobre a função que essas fotos têm na sua obra, e do sentimento que elas lhe dão, que é muito próximo desse de Austerlitz:

Sempre tive um fraco por fotografias antigas. As fotos mais antigas têm uma habilidade incrível de sugerir que existe um outro mundo onde os que partiram estão. Uma fotografia em preto e branco é um documento de ausência, e é quase

414 “The longer I studied the photographs, the more urgently I sensed a growing need to learn more about the lives of the people in them”.

415 “subaquatic existence”.

416 “until the people looking out of them, the blacksmith in his leather apron, Elias’s father the sub-postmaster, the shepherd walking along the village street with his sheep, and most of all the girl sitting in a chair in the garden with her little dog on her lap, became as familiar to me as if I were living with them down at the bottom of the lake”.

curiosamente metafísico. Eu sempre as acumulei. Elas representam uma sensação de alteridade. As figuras nas fotografias foram silenciadas e elas olham para você como se estivessem pedindo uma chance de dizer algo (GREEN, 2016, s.p.)⁴¹⁷.

As pessoas nas fotos olham como se pedindo que suas vidas fossem narradas, o sentimento de alteridade que elas dão se liga justamente à ideia de metamorfose: é a sensação de conexão estranha com aquelas pessoas, que exigem que suas histórias sejam contadas, e é isso que o movo a escrever. Em outra de suas falas, ele volta a falar do caráter misterioso das fotografias, especialmente das antigas fotos preto e branco, que saem de caixas antigas e esquecidas, chegando a dizer que elas “demandam [...] que se fale das vidas perdidas que estão representadas nelas” (SHEPPARD, 2014, p. 397)⁴¹⁸, ou seja, trata-se de uma obrigação que o autor se impõe. Por fim, ele explica que acha legítimo usar as fotos como ponto de partida, pois a escrita deve ser “uma tentativa de salvar almas, em um sentido completamente não religioso” (SHEPPARD, 2014, p. 397)⁴¹⁹.

Assim, as fotos funcionam para ele, muitas vezes, como o ponto de partida para suas metamorfoses, elas são o ponto inicial delas, que lhe provocam esse sentido de obrigação para com aquelas vidas, uma responsabilidade que pode muito bem estar ligada aquele mesmo sentimento de culpa, de falha por tudo que deu errado na nossa história. Uma tentativa de restituição não apenas das vidas dessas pessoas, mas da nossa própria história. Não são apenas as fotos, no entanto, que levam a isso, às vezes, pode ser uma notícia, um recorte de jornal, como no caso da história do Major Le Strange, ou uma notícia sobre alguém que ele conheceu, como na história do professor Paul Bereyter. Um encontro casual, como com Austerlitz, ou a história da família de alguém com quem ele teve um contato próximo, mesmo que apenas uma vez, como no caso de Max Ferber. Esse poder ser um dos aspectos do que ele chama de intuição poética (lembremos que Canetti diz que um dos nomes dado à capacidade da metamorfose seria a intuição, a intuição do artista que é capaz de entrar em contato com o outro de um modo que vai além das barreiras entre o sujeito e o objeto).

417 “I have always had a thing about old photographs. The older pictures have an uncanny ability of suggesting that there is another world where the departed are. A black-and-white photograph is a document of absence, and is almost curiously metaphysical. I have always hoarded them. They represent a sense of otherness. The figures in photographs have been muted and they stare out at you as if they are asking for a chance to say something”.

418 “demand, [...] that one addresses the lost lives which are represented in them”.

419 “an attempt at the saving of souls, in a completely non-religious sense”.

Há uma longa tradição quanto à doutrina da “sympathetic imagination”⁴²⁰. Para os românticos, a nossa imaginação, em um esforço de simpatia, poderia romper a barreira espacial que separa o sujeito do objeto, adentrando no objeto e criando, assim, uma identificação momentânea, mas completa com ele. Keats afirmava que se um pássaro pousasse na janela, ele poderia tomar parte na sua existência e, com o pássaro, pegar o graveto que este segura no bico. A literatura romântica tinha Shakespeare como modelo dessa capacidade, e entendia que era essa uma das funções da literatura, conseguir fazer o leitor sentir com o personagem, suas dores, alegrias, prazeres, sentimentos. Porém, é preciso fazer uma diferenciação fundamental na obra de Sebald. Originalmente, quando o termo “imaginação simpática” foi usado pela primeira vez, nos escritos dos pensadores da Escola do Senso Comum Escocesa, a partir da tradição dos moralistas britânicos, ambos no século XVIII, ainda não existia o termo ‘empatia’. Simpatia, nesse contexto, remetia à origem grega da palavra, e significava a capacidade de sentir a dor do outro, e aparece em dicionários da língua inglesa desde o século XVI. Empatia é uma palavra mais nova, tendo entrado em uso a partir do desenvolvimento da psicologia, e significa entender a dor do outro. A diferença está em um distanciamento, em que a simpatia é um tipo de compartilhamento da dor e sentimento do outro, e a empatia é uma capacidade de entender, sem necessariamente se envolver sentimentalmente. Essa diferença é fundamental se pensarmos que na primeira definição de metamorfose, por Canetti (1995), ele fala de uma capacidade de pensar como é ser outro ser. Para a obra de Sebald, isso também é relevante, pois traz consigo as questões éticas de lidar com a vida de outras pessoas.

Diferente de personagens inventados, ao tratar da vida de pessoas reais, ainda mais as vítimas de perseguições e violências históricas, Sebald considera ser preciso uma seriedade e consciência ética. Em sua conversa com Christopher Bigsby (2006), Sebald fala justamente da dubiedade da literatura, por ser uma atividade em que, por mais honesto que se seja, você arranja as coisas:

Escrever é por definição uma ocupação moralmente dúbia, eu acho, porque se apropria e se manipula a vida dos outros para certos fins. Quando é uma questão da vida daqueles que sobreviveram perseguição, o processo de apropriação pode ser bem invasivo... A atitude de um escritor é utilitária. Eu acho que Graham Greene disse em algum lugar que a maioria dos escritores tem uma lasca de gelo no coração deles. Isso me parece uma observação muito perceptiva porque escritores têm que olhar

420 “imaginação simpática”.

para as coisas de um certo modo. Há um momento horrível quando você descobre, quase com uma sensação de contentamento, algo que, embora horrendo em si, irá encaixar exatamente no seu esquema de coisas (BIGSBY, 2006, p. 90)⁴²¹.

Assim, é preciso que o autor equilibre essa capacidade “pré-científica” (CANETTI, 2011, s.p.) com outros conhecimentos para que não construa de modo irresponsável a vida dessas pessoas. Na história sobre Paul Bereyter, por exemplo, ele recebe a notícia do suicídio do professor, que se deitara nos trilhos do trem. Isso o faz lembrar da época em que era aluno de Paul e tentar lembrar do professor, e isso toma tanto sua cabeça ao longo dos anos, que ele decide voltar para sua cidade natal, onde ele não havia ido por anos. Conversando com as pessoas de lá, no entanto, ele percebe como pouco se sabia de Paul que pudesse dar alguma ideia de sua vida, e do que o teria levado àquele ato. Após confessar que mesmo na época em que era aluno de Paul, ele e seus colegas sabiam pouco sobre o professor, embora esse os conhecesse e os entendesse, ele busca uma forma de metamorfose: “E assim, tardiamente, tentei me aproximar dele, para imaginar como era sua vida naquele espaçoso apartamento no último andar da antiga casa de Lerchenmiüller, que um dia tinha ficado onde está agora o atual bloco de apartamentos” (SEBALD, 2002, p. 29)⁴²². Após tentar imaginar como era sua vida, ele tenta imaginar seus últimos momentos deitados no trilho, ele tirando seus óculos, e toda a paisagem ao redor como um borrão por causa do problema de visão, e no último instante, conforme o som se aproximava, em meio ao escurecimento cinza, o brilho da neve no pico das três montanhas que se erguem na região (Sebald, 2002). Porém, mal ele termina essa tentativa de se colocar no lugar do professor, mesmo nos seus últimos instantes, ele confessa:

Tais esforços para imaginar sua vida e morte, como tive que admitir, não me trouxeram mais para perto de Paul exceto, na melhor das hipóteses, por breves momentos emocionais do tipo que me pareceu presunçoso. É a fim de evitar este tipo de transgressão indevida que escrevi o que sei de Paul Bereyter (SEBALD, 2002, p. 29)⁴²³.

421 “Writing is by definition a morally dubious occupation, I think, because one appropriates and manipulates the lives of others for certain ends. When it is a question of the lives of those who have survived persecution the process of appropriation can be very invasive... A writer’s attitude is utilitarian. I think Graham Greene said somewhere that most writers have a splinter of ice in their heart. This seems to me a very perceptive remark because writers have to look at things in a certain way. There is a horrible moment when you discover, almost with a sense of glee, something that, although itself horrid, will fit in exactly with your scheme of things”.

422 “And so, belatedly, I tried to get closer to him, to imagine what his life was like in that spacious apartment on the top floor of Lerchenmiüller’s old house, which had once stood where the present block of flats is now”.

423 “Such endeavours to imagine his life and death did not, as I had to admit, bring me any closer to Paul, except at best for brief emotional moments of the kind that seemed presumptuous to me. It is in order to avoid this sort of wrongful trespass that I have written down what I know of Paul Bereyter”.

Essa confissão mostra bem que para Sebald não se trata de tentar entrar, unicamente através da imaginação ou da intuição, na vida de outra pessoa para tentar entender seus atos e sentimentos. Essa tentativa, que ele define como uma ofensa, uma transgressão, leva apenas a pequenos momentos emocionais que soam presunçosos. Trata-se aqui justamente da responsabilidade e do senso ético do autor.

Após escrever a parte do que ele lembra de Paul como professor, em que, através da memória, consegue acessar momentos nos quais Paul já demonstrava sua dor e sua desolação – momentos esses que, como criança, não tinham o significado que têm agora –, ele afirma que foi só depois de ouvir a história de Lucy Landau que ele pode entender mais o professor. É partir do testemunho de Lucy que nós, junto com o narrador, descobrimos o passado de Paul, e, só assim, os seus últimos instantes no trilho do trem se iluminam, e nós podemos entender melhor o que poderia tê-lo levado a esse ato extremo, embora, como afirma Lucy: “no final, é difícil saber do que é que morre alguém. Sim, é bem difícil [...], não se sabe realmente” (SEBALD, 2002, p. 61-62)⁴²⁴. Mesmo após toda a história, que supostamente poderia nos fazer entender o que estaria por trás da morte de Paul, esse momento de suspensão mostra que Sebald não está tentando encontrar sentido para esse tipo de coisa, pois talvez nem mesmo existe esse sentido. Ainda assim, o modo como ele busca entender a vida de Paul é através da busca pela sua história, não pela simples imaginação, e isso é uma forma de metamorfose que mantém a responsabilidade ética do autor que lida com essa tarefa dúbia da escrita.

Na história sobre Max Ferber, sabemos de seu passado diretamente por ele, mas ele mesmo, tendo sido enviado para Inglaterra pelo *Kindertransport*, como Austerlitz, pouco lembra de seus pais. A história deles, então, só é acessível ao narrador através do caderno de memórias da mãe de Ferber, que ele entrega ao narrador: “O manuscrito que Ferber me deu naquela manhã em Manchester está agora diante de mim. Tentarei transmitir em trechos o que a autora, cujo nome de solteira era Luisa Lanzberg, relata do início de sua vida” (SEBALD, 2002, p. 193)⁴²⁵. Porém, essas memórias ficam tanto na sua cabeça, que ele decide viajar para as cidades onde Luisa cresceu e viveu com seu marido. A necessidade de se aproximar mais e

424 “in the end it is hard to know what it is that someone dies of. Yes, it is hard [...], one really doesn't know”.

425 “The manuscript which Ferber gave me on that morning in Manchester is before me now. I shall try to convey in excerpts what the author, whose maiden name was Luisa Lanzberg, recounts of her early life”.

mais da vida daqueles mortos de quem ele conta a história sempre o levam às viagens para os lugares em que eles viveram. Em Kissingen, ele visita o cemitério judeu, que, como ele descreve, parecia pouco com um cemitério, devido ao estado de degradação, tomado pelo mato. Nesse trecho, nós vemos como simplesmente as lápides e os nomes dos mortos já são possíveis de lhe causar uma espécie de metamorfose:

e fiquei tocado, de uma forma que eu sabia que nunca poderia imaginar, pelo símbolo da pena da escritora na pedra de Friederike Halbleib, que partiu desta vida no dia 28 de março de 1912. Imaginei sua caneta na mão, sozinha, curvada com a respiração suspensa sobre sua obra; e agora, ao escrever estas linhas, parece que *eu* a tivesse perdido, e como se *eu* não pudesse superar a perda, apesar dos muitos anos que se passaram desde sua partida (SEBALD, 2002, p. 224 – ênfases do autor)⁴²⁶.

A identificação pelo desenho da pena, que remete a seu próprio trabalho, o leva a sentir como se ele tivesse perdido alguém querido, e imagina aquela mulher escrevendo, curvada sobre seu trabalho. Por fim, antes de ir embora, ele finalmente vê um túmulo mais recente com os nomes de quatro das pessoas cujas histórias ele estava contando. Três dessas pessoas, estavam apenas homenageadas ali, já que haviam sido deportadas para campos de concentração, e apenas o corpo de uma delas, que havia se suicidado estava realmente enterrado naquele cemitério. Diante desses nomes na pedra, ele fica parado por um longo tempo, “sem saber o que deveria pensar” (SEBALD, 2002, p. 225)⁴²⁷, até que ele coloca uma pedra sobre o túmulo, como era o costume, e vai embora. Aqui, depois de tudo que ele já nos narrou sobre as histórias dessas pessoas, nenhum pensamento é possível, apenas um gesto.

Nessa história também nós vemos a confissão do autor com a dificuldade e o peso de se escrever essas histórias. Ele fala de quando estava trabalhando na história que ele nos contou:

Foi uma tarefa árdua. Frequentemente eu não conseguia me manter por horas ou dias de cada vez, e não raro eu desvendava o que tinha feito, continuamente atormentado por escrúpulos que se apertavam e me paralisavam constantemente. Esses escrúpulos diziam respeito não apenas ao assunto de minha narrativa, ao qual eu sentia que não podia fazer justiça, não importava a abordagem que eu tentasse, mas também a toda o negócio questionável da escrita. Eu tinha coberto centenas de páginas com meu rabisco, a lápis e esferográfica. De longe, a maior parte tinha sido riscada, descartada ou obliterada por adições. Mesmo o que eu acabei salvando

426 “and I was touched, in a way I knew I could never quite fathom, by the symbol of the writer's quill on the stone of Friederike Halbleib, who departed this life on the 28th of March 1912. I imagined her pen in hand, all by herself, bent with bated breath over her work; and now, as I write these lines, it feels as if I had lost her, and as if I could not get over the loss despite the many years that have passed since her departure”.

427 “not knowing what I should think”.

como uma versão “final” me pareceu uma coisa de pedaços e remendos, totalmente remendado (SEBALD, 2002, p. 230-231)⁴²⁸.

Novamente a escrita aparece como uma tarefa dúbida, que o atormenta pelos escrúpulos de fazer justiça àquela história. É uma confissão do peso que é para o autor lidar com esse tipo de história, e do peso que ele carrega de lidar com a vida dessas vítimas. Não é uma simples construção, uma invenção, mas o modo como lidar com os fatos.

Em uma entrevista à revista *Der Spiegel*, alguns meses antes de morrer, ele explica que dá muita importância à pesquisa para suas obras, e defende que os autores devem prestar atenção à importância do seu material, e que seria até mesmo interessante que eles trabalhassem por uns dez anos como repórteres, citando o exemplo de Joseph Roth e do quanto suas reportagens eram importantes para seus romances. Em outra entrevista, ele reconhece que a voga de literatura documental na Alemanha, nos anos 70, foi muito importante, mas que ela ainda era considerada uma forma sem arte, e que ele estava tentando “escrever algo saturado com o material, mas cuidadosamente trabalhado, no qual a arte se manifesta por si mesma de um modo discreto e não pomposo” (JAGGI, 2016, s.p.)⁴²⁹. Assim, a junção de intuição poética e documento é a forma que ele encontrou para se manter fiel ao dístico ética-estética. A capacidade intuitiva da metamorfose que possibilita essa conexão de outra ordem com as vidas dessas vítimas precisa ser complementada pela pesquisa, pela busca constante pela história dessas pessoas, e não se entregar a mera reconstrução simpática.

4.2.4. O Xamã e a massa de mortos

Uma das entrevistas de Sebald, publicada no volume *The Emergence of Memory*, é intitulada ‘Caçador de Fantasmas’⁴³⁰, um epíteto dado a Sebald devido justamente ao modo como ele trata obsessivamente das histórias de mortos em sua obra. Nela, ao ser perguntada

428 “It was an arduous task. Often I could not get on for hours or days at a time, and not infrequently I unravelled what I had done, continuously tormented by scruples that were taking tighter hold and steadily paralysing me. These scruples concerned not only the subject of my narrative, which I felt I could not do justice to, no matter what approach I tried, but also the entire questionable business of writing. I had covered hundreds of pages with my scribble, in pencil and ballpoint. By far the greater part had been crossed out, discarded, or obliterated by additions. Even what I ultimately salvaged as a “final” version seemed to me a thing of shreds and patches, utterly botched”.

429 “to write something saturated with material but carefully wrought, where the art manifests itself in a discreet, not too pompous fashion”.

430 ‘Ghost Hunter’.

sobre essa presença dos mortos, ele diz que o lugar onde ele cresceu, no alto dos Alpes, quase três mil pés acima do nível do mar, era ainda muito arcaico, e que não era possível enterrar os mortos logo após sua morte no inverno, porque o chão estava congelado. Então, eles ficavam no caixão por um ou dois meses. Por isso, sua relação com a morte já começara muito cedo: “Eu estava, desde muito cedo, muito mais familiarizado do que as pessoas estão hoje em dia, com os mortos e os moribundos. Tenho sempre na minha mente esta noção de que é claro que estas pessoas não estão realmente ausentes, elas apenas pairam em algum lugar no perímetro de nossas vidas e continuam a vir em breves visitas” (WATCHEL, 2007, s.p.)⁴³¹. Ele explica que esse sentimento não tem nada a ver com o místico e o misterioso, mas é apenas “um remanescente de um modo muito mais arcaico de olhar para as coisas” (WATCHEL, 2007, s.p.)⁴³². Se olharmos por essa perspectiva, seria possível dizer que Sebald não seja tanto um caçador de fantasmas, quanto uma espécie de xamã. Nas suas histórias, não é ele que parte atrás desses mortos cuja a vida ele narra, mas são eles que lhe aparecem, pedem para serem ouvidos, e, só depois, ele vai atrás de suas histórias. Além disso, por mais que, como Canetti (1995) explica, a capacidade da metamorfose também tem sua origem no caçador, nele ela é uma forma de se conectar com a presa que será abatida, o que não é o caso das narrativas de Sebald.

Em *A*, logo após falar das fotos dos moradores da cidade submersa e da sensação que ele tinha de estar vivendo entre aquelas pessoas, Austerlitz diz que também imaginava que tinha visto um ou outro deles andando pela rua da cidade onde ele vivia, ou pelos campos, “particularmente por volta do meio-dia nos dias quentes de verão, quando não havia ninguém por perto e o ar tremeluzia vagamente” (SEBALD, 2011, p. 53)⁴³³. Seu pai mandava ele não falar dessas coisas, então ele passava o tempo livre com o sapateiro Evan, que tinha a reputação de ver fantasmas. As histórias de Evan eram diferentes dos sermões do seu pai, que sempre ligavam doença e morte com tribulações, punição e culpa. As histórias do sapateiro falavam de mortos que estavam presos aqui pelo destino, que sabiam que haviam sido trapaceados e tentavam voltar para a vida: “[s]e você tivesse um olho para eles, seriam vistos

431 “I was, from a very early point on very familiar, much more familiar than people are nowadays, with the dead and the dying. I have always at the back of my mind this notion that of course these people aren’t really gone, they just hover somewhere at the perimeter of our lives and keep coming in on brief visits”.

432 “a remnant of a much more archaic way of looking at things”.

433 “particularly around noon on hot summer days, when there was no one about and the air flickered hazily”.

com bastante frequência” (SEBALD, 2011, p. 54)⁴³⁴, o sapateiro diz para Austerlitz. Ele segue uma descrição de como esses fantasmas aparecem, como andam na maior parte sozinhos, mas muitas vezes há procissões deles.

Essa imagem se repete em um de seus textos sobre a Córsega, ‘Campo Santo’, em que ele vai falar dos ritos fúnebres dos moradores da ilha, e das crenças deles com relação aos mortos. Após falar sobre os costumes funerários da população local, ele conta como a lembrança dos mortos nunca acaba, e em todo dia de finados é colocada uma mesa especialmente para eles, bolos são deixados na janela, pois acredita-se que eles vêm à meia-noite para comer, e castanhas cozidas deixadas nas portas para os mendigos vagabundos que na crença deles representam espíritos andarilhos inquietos (Sebald, 2006). Tudo isso indica não só a duração do luto, mas também o medo quase insuportável dos habitantes da ilha, pois para eles os mortos são maus, melindrosos, vingativos, briguentos e ardilosos:

Eles não eram considerados como seres para sempre a uma distância segura no mundo além do túmulo, mas como membros da família ainda presentes, embora em uma condição diferente, e formando uma espécie de solidariedade na *comunità dei defunti* contra aqueles que ainda não estavam mortos. Cerca de um pé menor do que tinham sido em vida, andavam em bandos e grupos, ou às vezes seguiam uma faixa ao longo da estrada, compostos em regimentos. Eram ouvidos falando e sussurrando em suas estranhas vozes sibilantes, mas nada do que diziam um ao outro podia ser compreendido, exceto o nome de quem quer que eles pretendessem ir atrás (SEBALD, 2006, s.p.)⁴³⁵.

Novamente o enxame de mortos aparece, como em *A*, andando pelas ruas, reunindo-se e confabulando contra os vivos. Canetti (1995, s.p.) nos fala exatamente sobre a influência que os mortos tiveram sobre os vivos ao longo dos tempos em todo lugar: “O homem esteve sempre possuído por eles; sua importância era enorme e sua influência sobre os vivos foi sempre um componente essencial desta vida”. Assim, a massa de mortos é uma das quais ele fala, e a crença nelas sempre teve muita importância, pois ela é muito mais numerosa que a nossa, e, por isso, a morte é sempre vista como uma espécie de batalha entre essas duas massas, em que a perda de uma pessoa é a perda de mais um integrante da massa dos vivos e o aumento da massa dos mortos.

434 “If you had an eye for them they were to be seen quite often”.

435 “They were not regarded as beings forever at a safe distance in the world beyond the grave, but as family members still present, although in a different condition, and forming a kind of solidarity in the *comunità dei defunti* against those who were not yet dead. About a foot shorter than they had been in life, they went around in bands and groups, or sometimes followed a banner along the road, drawn up in regiments. They were heard talking and whispering in their strange piping voices, but nothing they said to each other could be understood except for the name of whomever they intended to come for next”.

Na continuação do texto sobre a Córsega, Sebald fala também nas crenças de que certas pessoas estavam a serviço dos mortos, mulheres e homens de qualquer classe, e que por fora não diferiam em nada dos outros membros da comunidade, mas que tinham a habilidade de deixar seus corpos à noite, e ir caçar. Eles obedeciam uma compulsão que recaía sobre eles como uma doença e se esgueiravam na escuridão pelos rios e fonte, prontos para estrangular alguma criatura, uma raposa ou lebre. No semblante distorcido do animal morto, essas pessoas reconheceriam a imagem de algum habitante da vila, às vezes alguém que lhe era próximo, e essa pessoa, a partir daquele momento, estava condenada a morrer (Sebald, 2006). Ele afirma que o que está por trás dessas superstições “é a consciência, decorrente do sofrimento comum da família, de uma série interminável das experiências mais dolorosas, de um reino de sombras se estendendo até a luz do dia, um lugar onde, em um ato de violência perversa, o destino que finalmente encontraremos está predeterminado” (SEBALD, 2006, s.p.)⁴³⁶. Ou seja, a relação entre mortos e vivos é mantida justamente através do ciclo de sofrimento, de violência que permeia a vida, e que nos coloca sempre como as possíveis próximas vítimas.

No entanto, não é a essa visão fatalista que Sebald se apegava. Logo depois desse trecho, ele afirma que essas crenças não eram apenas uma imaginação governada pelas leis do fatalismo, mas poderia ser também uma evidência da teoria psicológica de Freud, “tão esclarecedora quanto é impossível de provar” (SEBALD, 2006, s.p.)⁴³⁷, de que para o inconsciente mesmo aqueles que morrem de morte natural são vítimas de um assassinato. Lembrando aqui das especulações de Canetti, podemos muito bem ligar esse sentimento inconsciente com a da batalha entre duas massas, em que o morto é sempre alguém que engrossa a massa dos mortos, e, assim, estes querem também levar quanto mais vivos possíveis para seu lado. Ele, então, lembra da primeira vez que ficou em frente a um caixão aberto,

com a sensação embotada em meu peito de que meu avô, deitado ali sobre aparas de madeira, havia sofrido uma injustiça vergonhosa que nenhum de nós, sobreviventes, poderia consertar. E há algum tempo também, eu sei que quanto mais alguém tem que suportar, por qualquer razão, o fardo do sofrimento que provavelmente não é

436 “is the awareness, arising from the family’s shared suffering of an endless series of the most painful experiences, of a shadow realm extending into the light of day, a place where, in an act of perverse violence, the fate we shall finally meet is predetermined”.

437 “as enlightening as it is impossible to prove”.

imposto à espécie humana por nada, mais frequentemente encontramos fantasmas.(SEBALD, 2006, s. p.)⁴³⁸.

O sentimento de injustiça pela morte de seu querido avô, mesmo sendo uma morte natural, desperta nele a sensação de impotência dos sobreviventes, de que nós não podemos fazer muito. Na verdade, o que podemos fazer, é transformar esse peso do luto, que nos foi imposto por alguma razão, na responsabilidade para com esses mortos. Aqueles que carregam esse peso, ou seja, que não esquecem, encontram cada vez mais mortos, e o que se faz disso é que torna o escritor um defensor das metamorfoses.

“E assim eles estão sempre voltando para nós, os mortos” (SEBALD, 2002, p. 23)⁴³⁹, diz o narrador de *E*, ao final da primeira história, quando os restos mortais de um guia dos Alpes, desaparecido desde 1914, haviam sido encontrados em uma geleira. Em *RS*, no primeiro capítulo, o narrador vai atrás da caveira de Thomas Browne, que, segundo ele lera em uma enciclopédia, era mantida no museu e hospital de Norfolk e Norwich, onde ele esteve internado. Ao não achá-la, ele relata as andanças dessa caveira de um local ao outro, e comenta que

Curiosamente, o próprio Browne, em seu famoso tratado parte arqueológico e parte metafísico, *Urn Burial*, oferece o comentário mais adequado sobre a odisseia subsequente de seu próprio crânio quando escreve que ser corroído fora de nossos túmulos é uma trágica abominação. Mas, acrescenta ele, quem deve saber o destino de seus ossos, ou com que frequência ele será enterrado? (SEBALD, 2002, p. 11)⁴⁴⁰.

Nesse livro, Browne escreve sobre as diferentes práticas e tradições funerárias, e, na carta que escreve a um amigo, sobre esse tratado, onde ele pergunta sobre quem poderia saber sobre os destinos de seus ossos, onde eles seriam espalhados, também afirma que “As relíquias de muitos jazem como as ruínas de Pompeia, em todas as partes da terra” (BROWNE, 1977, p. 263)⁴⁴¹. No primeiro capítulo, ele afirma que o homem forneceu uma parte da terra, e a natureza outra, pois o primeiro, encheu a terra com seus mortos. Essa

438 “with the dull sense in my breast that my grandfather, lying there on wood shavings, had suffered a shameful injustice that none of us survivors could make good. And for some time, too, I have known that the more one has to bear, for whatever reason, of the burden of grief which is probably not imposed on the human species for nothing, the more often do we meet ghosts”.

439 “And so they are ever returning to us, the dead”.

440 “Curiously enough, Browne himself, in his famous part-archaeological and part-metaphysical treatise, *Urn Burial*, offers the most fitting commentary on the subsequent odyssey of his own skull when he writes that to be gnaw'd out of our graves is a tragical abomination. But, he adds, who is to know the fate of his bones, or how often he is to be buried?”.

441 “The Reliques of many lie like the ruins of Pompeys, in all parts of the earth”.

imagem nos remete novamente aos esqueletos encontrados nas escavações para as ampliações do metro de Londres em *A*. Os ossos dos mortos como ruína de nossa civilização, como as de Pompeia, são também as fontes de metamorfoses do narrador e de alguns de seus personagens. Mas são acima de tudo as testemunhas dessa conexão entre mortos e vivos que nunca cessa, e que nosso pensamento racional e nossa ciência, assim como o avanço das práticas religiosas para um aceticismo e cegueira em relação ao corpo morto, querem apagar. Esse apagamento material da morte, no entanto, é para Sebald também um apagamento da memória dos mortos.

Novamente no texto sobre a Córsega, ele afirma que os mortos ainda estão ao nosso redor, mas que há momentos em que ele pensa que talvez eles vão logo desaparecer, e ele, então inverte a relação das massas de vivos e mortos, agora, com o aumento cada vez maiores da população, são os vivos que são mais numerosos que os mortos: “nós não precisamos mais temer o outrora esmagador número de mortos. O significado deles está diminuindo visivelmente” (SEBALD, 2006, s.p.)⁴⁴². Esse desaparecimento dos mortos é visto tanto pelo seu lado material quanto psíquico: o aumento da população causa uma necessidade de mais espaço para os vivos, e, assim, as práticas de cremação e os espaços cada vez menores para os mortos aumentam: “Para onde irão seus restos mortais então, como eles serão eliminados?” (SEBALD, 2006, s.p.)⁴⁴³. Ao mesmo tempo, isso representa uma perda da memória dos mortos: “Não podemos mais falar de memória eterna e da veneração de nossos antepassados” (SEBALD, 2006, s.p.)⁴⁴⁴. Citando Pierre Bertaux⁴⁴⁵, ele afirma que lembrar, reter e preservar era de importância vital apenas quando a densidade populacional era baixa, e nós manufurávamos poucos itens, e havia uma abundância de espaço: “Você não poderia ficar sem ninguém então, mesmo após a morte” (SEBALD, 2006, s.p.)⁴⁴⁶. Porém, nas sociedades urbanas do final do século XX, em que todo mundo é instantaneamente substituível e supérfluo desde o nascimento, nós nos mantemos esquecendo de tudo que poderíamos

442 “we need no longer fear the once overwhelming numbers of the dead. Their significance is visibly decreasing”.

443 “Where will their mortal remains go then, how will they be disposed of?”.

444 “We can no longer speak of everlasting memory and the veneration of our forebears”.

445 Foi um importante membro da resistência francesa contra Charles De Gaulle, também foi um estudioso da literatura alemã, escrevendo sobre Friederich Hölderlin, e, depois da guerra, além de ter ocupado um alto posto na polícia, também fundou o Departamento de Língua e Literatura Alemã na Sorbonne.

446 “You could not do without anyone then, even after death”.

lembrar: “juventude, infância, nossas origens, nossos antepassados e ancestrais” (SEBALD, 2006, s.p.)⁴⁴⁷. Ele comenta sobre um site da internet, *Memorial Grove*, onde qualquer um pode colocar para descansar eletronicamente aqueles entes queridos e visitá-los, mas até mesmo esse cemitério virtual se dissolverá, e

todo o passado fluirá em uma massa sem forma, indistinta e silenciosa. E deixando um presente sem memória, em face de um futuro que nenhuma mente individual pode agora imaginar, no final devemos nós mesmos renunciar à vida sem sentir qualquer necessidade de nos demorar pelo menos um pouco, nem sermos impelidos a retornar visitas de tempos em tempos (SEBALD, 2006, s.p.)⁴⁴⁸.

Essa verdadeira elegia da memória mostra que para Sebald o trabalho do autor como aquele que pode manter essa memória viva não é pouca coisa, ele é pesado, e deve ser tratado com responsabilidade. A metamorfose dos mortos no autor é uma tarefa cada vez mais necessária e urgente, cada vez mais digna de ser saudade como algo que não é mera invenção, e que mostra o importante papel da literatura.

Como vimos no terceiro capítulo, os poderosos não querem mais do que criar massas de mortos, e cada vez mais nós queremos apagar essas massas até mesmo de nossa memória. Isso nos toca de um modo ainda mais profundo hoje, enquanto vivemos uma pandemia em que essa massa de mortos tornou-se mero número, e os esforços para lembrá-los, em ações na internet nos remetem a uma tentativa de resgatar essa necessidade de manter viva a presença dessas pessoas. Diante de um governo que quer apenas aumentar a massa de mortos, para que fique apenas aquela massa que ele possa controlar, a defesa de Sebald pela necessidade de lembrar, de reter, de dar voz aqueles que morreram e podem estar sendo esquecidos a cada segundo se torna ainda mais urgente.

Por isso, ao invés de um caçador de fantasmas, Sebald me parece mais como um tipo de xamã. Canetti (1995) lembra que nas crenças antigas, a massa de mortos não é apenas mais numerosa, mas também está sempre em movimento, e estão atrás de suas empreitadas. O xamã é aquele que, com dons especiais, são capazes de entrar em contato com eles, negociar com eles, e é também através das metamorfoses que ele pode entrar em contato com os espíritos. Schreber também relata como cada vez mais almas se sentiam atraídas por ele,

447 “youth, childhood, our origins, our forebears and ancestors”.

448 “the whole past will flow into a formless, indistinct, silent mass. And leaving a present without memory, in the face of a future that no individual mind can now envisage, in the end we shall ourselves relinquish life without feeling any need to linger at least for a while, nor shall we be impelled to pay return visits from time to time”.

refugiando-se em sua cabeça e seu corpo. Nisso, à primeira vista, Canetti (1995) diz que ele poderia ser comparado a um xamã, mas apenas à primeira vista, pois os espíritos não se dissolvem no interior do xamã; é parte do trato que ele, após negociar com os espíritos, liberte-os. Em Schreber, os espíritos desaparecem como se não tivessem existidos por si sós: “Seu delírio, sob o disfarce de uma antiga concepção de mundo que pressupõe a existência de espíritos, é, na realidade, o modelo exato do poder político, o qual se alimenta e compõe-se da massa” (CANETTI, 1995, s.p.). Essa diferença é o que marca o autor que se torna um defensor das metamorfoses. Nele, a vida desses mortos é trazida de volta, ele negocia com eles, olha suas fotos, mas também vai atrás dos fatos de suas vidas, não deixa que elas sejam esquecidas, procura testemunhas, ou memórias escritas. Ele se coloca essa responsabilidade, e, com ela, busca, como o xamã, ouvir e dar voz aos espíritos, para depois liberá-los, e não prendê-los e dissolvê-los. O poderoso e nossa sociedade capitalista querem apagar esses rastros, querem aumentar a massa de mortos ao mesmo tempo em que apagam a memória delas, que o desaparecimento total dessas vidas. Somente na literatura pode haver, então, uma sombra de resistência, uma tentativa de restituição.

5. LITERATURA E ESQUIZOFRENIA: SISTEMAS DE PODER, ERRÂNCIA E BRICOLAGEM

Nós começamos o capítulo anterior falando do fato de que a obra de Sebald poderia ser perfeitamente acusada de ser ela também uma construção saída da compulsão do pensamento, e falamos que o próprio Sebald tem consciência disso. No entanto, o que mostramos naquele capítulo foi uma forma de resistência da literatura que não se liga tanto à questão dos sistemas de pensamento como forma de poder, e sim a partir da ideia de metamorfose ou empatia. Agora, então, é preciso nos aprofundar na questão das relações da literatura com os aspectos patológicos dos pensamento, entender o que seria os aspectos patológicos dela, e, com isso, as formas como ela também fecha seus sistemas, como os de poder, e projeta a destruição e a violência em sua própria forma. O que nós viemos mostrando até agora foi que nosso conhecimento, pautado pelo ideal da racionalidade instrumental, tornou-se um instrumento de poder, dominação e destruição. A relação entre esclarecimento e poder, explicada por Adorno e Horkheimer em *Dialética do Esclarecimento*, foi também exemplificada pela leitura de Canetti (1995) da relação entre poder e paranoia. O mesmo vício da causalidade e da fundamentação que se apresenta em Schreber, e que busca fechar o punho sobre mundo através da linguagem, está na base de nossos sistemas de pensamento, não só técnico e científicos, como os pensamentos filosóficos, especialmente as tentativas abstratas da metafísica que quer encontrar os princípios que regem todo a vida, criando um sistema ordenado até o último grau. Na verdade, não é que esses pensamentos são doentes porque eles são como os delírios de Schreber, mas este, na tentativa de fundamentar e explicar seus delírios, agarra-se às formas de pensar socialmente reconhecidas, e, assim, seu caso evidencia os aspectos patológicos que são inerentes ao nosso pensar.

Na citação da entrevista de Sebald que apresentei na introdução, ele nos fala que todos os comportamentos têm variantes patológicas, nosso pensamento também tem. Acontece que o que nós chamamos de civilização se desenvolveu justamente a partir de uma variante patológica de nosso pensamento, e, assim, aquilo que essa sociedade chama de *insanidade* mostra-se, antes, um mecanismo de fuga do nosso pensamento da *insanidade* que é a sociedade. É a partir dessa relação que eu quis usar esse termo como um conceito crítico, para criar essa linha de passagem tênue que nos permite olhar para o que é socialmente

reconhecido como *insanidade*, e nas criações de pessoas que foram ditas como tais, uma possibilidade de crítica à *insanidade* que é socialmente reconhecida, ou seja, nossa própria realidade social. Porém, não se trata obviamente de, como dito no capítulo anterior, destruir toda e qualquer forma de pensamento racional, como se este fosse o grande vilão da história. Se assim fosse, Sebald não elogiaria e aprenderia tanto com pensadores como Elias Canetti, ou os filósofos da *Escola de Frankfurt*, por exemplo. O que é Sebald busca é uma forma literária que consiga manter a reflexão crítica da nossa sociedade, que faça a crítica do progresso, sem com que caia na regressão; uma forma que não queira fechar o seu punho sobre o mundo, e que mantenha o poder reflexivo, especulativo, sem ser abstrata, sem se distanciar da realidade.

5.1. IMAGINAÇÃO E ESQUIZOFRENIA: A LITERATURA, PODER E DESTRUIÇÃO

Trata-se aqui, então, de buscar uma outra forma de pensamento, mas que não é outra no sentido radical, no sentido de uma forma alienígena, não-humana. Ela é outra porque passou a ser, ao longo do desenvolvimento da nossa civilização, considerada ‘errada’, ‘primitiva’, ‘desarranjada’, ‘louca’. Essa outra forma de pensamento, no entanto, algumas almas mais iluminadas, perceberam ser um tipo de conhecimento tão válido quanto o conhecimento científico que nós aprendemos a louvar. O antropólogo Claude Lévi-Strauss (2012), outra fonte importante para Sebald, mostra em *O Pensamento Selvagem*, como o que nós passamos a chamar de pensamento primitivo, de feitiçaria ou bruxaria, não é um primeiro estágio na evolução do pensamento técnico e científico, mas um outro tipo de pensamento, também articulado e também pautado pela necessidade de ordenação e de busca pelas causas; magia e ciência seriam dois modos de pensamento que se diferenciam não pela espécie de operações mentais que eles supõem, mas “que diferem menos na natureza que na função dos tipos de fenômenos aos quais são aplicados” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 29). Encontramos aqui outra forma de pensamento, mas outra não no sentido pejorativo de atrasada ou errada, mas no sentido de que ela apresenta um olhar diferente sobre as coisas, e compartilha da mesma necessidade de ordenação do mundo.

Desde Freud nós aprendemos que há uma estreita relação entre a vida psíquica do ser humano dito ‘moderno’ e daqueles que chamamos de ‘primitivos’, e como isso se evidencia

nas manifestações patológicas do nosso pensamento. Elias Canetti (1995) também relaciona as metamorfoses de fuga, circular e linear, com a histeria, mania e melancolia. A metamorfose de fuga circular, em que o perseguido, já agarrada pelo perseguidor tenta diferentes metamorfoses para se salvar, mas não consegue, ele relaciona com a histeria, em que os grandes acessos dessa doença nada mais são do que uma série violenta de metamorfoses que tem por propósito a fuga: “É, pois, a forma circular da metamorfose de fuga que confere à histeria sua coloração característica. Ela explica também a riqueza das transições que tanto chamam a atenção nessa enfermidade” (CANETTI, 1995, s.p.). Já a metamorfose de fuga linear, em que o perseguido consegue se transformar toda vez que o perseguidor está para agarrá-la, e, assim, a fuga continua, ele relaciona com o maníaco:

As metamorfoses do maníaco exibem uma enorme leveza. Elas possuem o caráter linear, o roçar do caçador, mas possuem também a descontinuidade de suas metas cambiantes, quando, não tendo obtido o que queria, ele não desiste da caçada. Ostentam ainda o entusiasmo e a alegria deste último, uma disposição que, onde quer que ele se meta, permanece sempre intensa e direcionada [...]. A mania é um paroxismo do apresamento. Importam-lhe o divisar, o dar caça e o agarrar. A incorporação em si não é tão importante na mania (CANETTI, 1995, s.p.).

Por fim, a melancolia ele diz surgir quando as metamorfoses de fuga acabaram, e não há mais escapatória. “Nela, é-se o perseguido e já capturado. Não se pode mais escapar. Não se intenta mais nenhuma metamorfose. Tudo quanto se tentou foi em vão. O capturado encontra-se entregue a seu destino e vê-se como presa. É, numa linha descendente, presa, comida, carcaça ou excremento” (CANETTI, 1995, s.p.). Tem-se aqui nesse caso exatamente o que nós vimos no capítulo anterior, o sentimento do melancólico é aquele diante da inevitabilidade, da impossibilidade da fuga. Ele já se percebe como perseguido e capturado, e, assim como Herbeck na memória da lebre, não há mais o que fazer, come-se seu próprio animal totêmico e ele é gostoso; está-se entregue ao inevitável, e reconhece-se como aquele que um dia será também comido. Porém, esse é apenas um aspecto da melancolia, que, como veremos, também apresenta, para Sebald, uma possibilidade de resistência.

O que gostaria de destacar aqui, por enquanto, é essa relação entre nossa vida psíquica e a dos povos ditos primitivos, pois é nela também que pode-se encontrar a outra forma de pensar que poder romper com as amarras patológicas da razão instrumental. Não é à toa que Canetti (2011) ao falar do poeta como guardião das metamorfoses remeta aos mitos como grande reservatório de metamorfose, pois trata-se justamente de uma capacidade que foge aos ideais do pensamento técnico que domina nossa sociedade:

Num mundo onde importam a especialização e a produtividade; que nada vê senão ápices, almeçados pelos homens em uma espécie de limitação linear; que emprega todas as suas energias na solidão gélida desses ápices, desprezando e embaciando tudo o que está no plano mais próximo — o múltiplo, o autêntico —, que não se presta a servir ao ápice; num mundo que proíbe mais e mais a metamorfose, porque esta atua em sentido contrário à meta suprema de produção; que multiplica irrefletidamente os meios para sua própria destruição, ao mesmo tempo que procura sufocar o que ainda poderia haver de qualidades anteriormente adquiridas pelo homem que poderiam agir em sentido contrário ao seu — num tal mundo, que se poderia caracterizar como o mais cego de todos os mundos, parece de fundamental importância a existência de alguns que, apesar dele, continuam a exercitar o dom da metamorfose (CANETTI, 2011, s.p.).

O mundo que proíbe a metamorfose é o mundo do poder da técnica, que quer a repetição do mesmo e não o constante devir das metamorfoses, que quer a petrificação e não a fluidez. A origem da metamorfose está na nossa vida psíquica como seres da natureza, mas também no modo como nós primeiros nos relacionamos com o mundo, e, assim, Canetti (2011) critica o rebaixamento que foi feito aos mitos, a partir de abusos de todos os tipos que foram contra eles perpetrados. A causa de serem vistos como mentiras é que eles são conhecidos apenas naquilo que deles pegamos emprestado, e que, junto com os mitos, são logo postos de lado. Igualmente as metamorfoses dos mitos são vistas como inverossímeis, e de seus milagres reconhecemos apenas os que se tornaram realidade com as invenções. Para Canetti (2011), a essência dos mitos está nas metamorfoses que neles se exercitam, e é nelas que ele vê o princípio da criação no ser humano: “Foi por meio dela que o homem passou ele próprio a criar. Com ela, apropriou-se do mundo, tem nele a sua parte. Podemos certamente perceber que o homem deve seu poder à metamorfose; mas deve-lhe também algo melhor: sua compaixão” (CANETTI, 2011, s.p.). Sendo a metamorfose tanto a origem do poder do ser humano sobre o mundo, quanto a da sua compaixão, ela se apresenta como um elemento ainda mais central para a literatura que quer ser crítica do poder, mas que não recaia em uma regressão para um primitivismo natural que é, ele mesmo, também destrutivo.

É justamente a partir da noção das metamorfoses que nós podemos encontrar no pensamento selvagem essa outra forma de pensamento que rompe com as exigências da razão instrumental, sem deixar de perder sua rigorosidade. Lévi-Strauss, quando começa a apresentar a cientificidade por trás desse pensamento, explica que o pensamento desses povos ditos ‘primitivos’ também tem uma ânsia pela objetividade, que foi muito negligenciada por aqueles que os estudaram: “[s]e ele é raramente dirigido para realidades do mesmo nível daquelas às quais a ciência moderna está ligada, implica diligências intelectuais e métodos de

observação semelhantes” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 17). Assim como o nosso pensamento científico, a preocupação deles também era por uma ordenação do mundo, e isso porque ela constitui a base para todo o pensamento. A questão é uma simples inversão no olhar: as coisas não são conhecidas por essa ciência porque elas são úteis, mas são úteis porque são conhecidas: “[e]las antes correspondem a exigências intelectuais em vez de satisfazer às necessidades” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 25). Em uma prática medicinal desse pensamento, por exemplo, a questão não é saber se o bico de um pássaro cura a dor de dente, “mas se é possível, de um determinado ponto de vista, fazer ‘irem juntos’” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 25) o bico e o dente, e, assim, introduzir um princípio de ordem no universo através desses agrupamentos de coisas e seres; a fórmula medicinal é apenas uma aplicação hipotética entre outras. Existe, assim, uma lógica concreta desse pensamento, que ao contrário do que se acusa não é simplesmente fabuladora e não dá as costas à realidade, mas está muito mais próxima da natureza, e segue também uma lógica concreta. A questão é que ele, além de não estar pautado pelo princípio da utilidade, como nosso pensamento passou a ser, ele responde a um duplo aspecto: afetivo e intelectual. Os seres que são investidos de significação são percebidos como tendo um parentesco com o ser humano. Ele cita o trecho de um relato de um ojíbuas, povo nativo da América do Norte, em que este explica que eles sabem o que os animais são e quais suas necessidades, porque no passado os homens casavam com esses animais e adquiriam seu saber das esposas animais. Ele diz que o homem branco anota tudo em um caderno, para não esquecer, mas que eles aprendem tudo por causa do ensinamento passado por seus ancestrais (Lévi-Strauss, 2012). Assim, a relação desses povos com a natureza se dá antes pelo afeto, e a sua busca por conhecimento estava fundada antes na necessidade intelectual de ordenar o caos do mundo, da qual a questão prática era apenas a consequência. Nisso, a utilização dos recursos naturais que eles têm a seus dispor é mais ou menos completa, bem mais que aquela praticada na era comercial da nossa civilização, que, sem piedade, explora alguns produtos que proporcionam alguma vantagem no momento, enquanto desprezam e destroem o resto (Handy e Pukui, *apud* Lévi-Strauss, 2012).

No relato do ojíbuas, nós vemos a importância que as metamorfoses têm para esse pensamento. Além disso, como a base dele é uma sede intelectual e não utilitarista, esse pensamento selvagem é tão rigoroso quanto as nossas ciências, mas é também marcado pela afetividade. O que chamamos de pensamento mágico é também uma variação do tema do

princípio da causalidade, que se diferenciaria da ciência menos por ignorância ou desprezo pelo determinismo, do que por uma exigência ainda mais imperioso e intransigente de determinismo. A questão é que esse pensamento mágico e as práticas rituais traduzem uma apreensão inconsciente da “*verdade do determinismo*” como modo de existência de fenômenos científicos, de maneira que ele seria globalmente “*suposto e simulado*, antes de ser conhecido e respeitado” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 27). E esse é um ponto essencial para a literatura de Sebald, que tenta encontrar uma forma de ordenação do caos, em que a busca por um determinismo não é ignorada, mas que entenda esse determinismo como algo que não pode ser conhecido, apenas suposto e simulado.

Além disso, a bricolagem aparece também como um antídoto ao tipo de atividade maníaca destrutiva dos escritores. Como vimos no primeiro capítulo, Rousseau, embora reconhecesse os aspectos patológicos do pensamento, não conseguia parar de escrever, como se fosse possível realmente parar as rodas que giram incessantemente no nosso pensamento depois de conseguirmos colocar tudo no papel: “Menos heroicamente, mas certamente não menos correto, também se poderia ver a escrita como um ato compulsivo que se autoperpetua continuamente, evidência de que, de todos os indivíduos afetados pela doença do pensamento, o escritor é talvez o mais incurável” (SEBALD, 2013, s.p.)⁴⁴⁹. Sebald mostra que a dificuldade de se parar a maquinaria do pensamento mostra-se na descrição que Rousseau faz de seus dias aparentemente felizes na ilha, em que ele deliberadamente renega o fardo do trabalho, e que sua grande alegria era poder deixar seus livros de lado, mas que, conforme o tempo de lazer cada vez maior deveria ser posto para algum uso, ele decidiu se dedicar ao estudo da botânica cujos princípios básicos ele já havia aprendido. A tarefa que ele se propõe, Sebald (2013) afirma, deixou de ser apenas a deliberada resolução de não mais pensar e apenas olhar para a natureza, e se tornou uma ordenação, classificação e criação de um sistema perfeito, ou seja, para o autor amaldiçoado com a necessidade crônica de pensar e trabalhar, o projetou se tornou uma demanda racionalista. No entanto, quando se olha para os escritos que ele então produziu nessa época na ilha, sobre a vegetação de lá, percebe-se neles “o aspecto de uma *bricolagem* inocente em comparação com a atividade autodestrutiva de

449 “Less heroically, but certainly no less correctly, one could also see writing as a continually self-perpetuating compulsive act, evidence that of all individuals afflicted by the disease of thought, the writer is perhaps the most incurable”.

escrever a que ele normalmente se submetia” (SEBALD, 2013, s.p.)⁴⁵⁰. Ou seja, o trabalho que inicialmente se mostrava como um projeto racionalista de ordenação e classificação, mostra-se, na verdade, uma bricolagem, que inocente perto do trabalho de escrita destrutivo do autor, e, mesmo inocente, ou talvez justamente por isso, “Uma tênue aura de beleza inconsciente ainda paira sobre essas coleções de flores” (SEBALD, 2013, s.p.)⁴⁵¹.

5.1.1. O poder da imaginação

É preciso, no entanto, passar por um tema central para toda a articulação dessas questões até aqui debatidas. A imaginação, seu papel no que toca nossa doença do pensamento, e, principalmente, na sua relação entre criação, destruição e poder. Essa discussão nos permitirá, então, entender melhor a posição de Sebald com relação aos sistemas de pensamento que ele critica, e como ele encontra um posicionamento dentro disso. Ou seja, mostrar que não se trata de jogar fora o bebe com a água do banho: ao perceber os aspectos patológicos do pensamento tanto na relação entre razão instrumental e poder, quanto na regressão de uma filosofia da natureza que recai nas abstrações metafísicas sem sentido, Sebald tenta encontrar a justa medida de um pensamento que seja, ao mesmo tempo, rigoroso e amoroso; que ao mesmo tempo busque o conhecimento preciso das coisas, mas mantenha a compaixão pelos objetos desse conhecimento; e, acima de tudo, que saiba reconhecer seus limites, e suspenda qualquer pretensão de certeza quando reconhece que chegou ao ponto em que não pode mais avançar. Trata-se de encontrar um equilíbrio entre a inteligência intuitiva e o pensamento discursivo, salvando, assim, o melhor dos dois. É isso que está por trás da sua anotação poética que fala em juntar intuição poética e documento, é um movimento dialético entre esses dois, que se resolve na síntese: até que um tome a cor do outro. A chave para isso está no **poder** da imaginação.

Para Leo Navratil (2015, s.p.), “[a] paranoia (que significa esquizofrenia) é a doença da imaginação por excelência”. Já para Elias Canetti (1995, s.p.) “[a] paranoia é, literalmente, uma doença do poder”. Essas duas afirmações nos levam ao cerno do problema que a

450 “the aspect of an innocent bricolage in comparison with the self-destructive business of writing to which he usually submitted himself”.

451 “A faint aura of unconscious beauty still hovers over these flower collections”.

imaginação impõe para a arte. Sebald (1985) lembra que, para Canetti, o poder é “um conceito arbitrário originado na imaginação subjetiva, representando um mundo de segundo grau, que só pode ser tautologicamente estabelecido como realidade pelo exercício da força”. O poder da imaginação pode, por um lado, como no caso de Schreber, torna-se um vício de causalidade, que fechar o mundo no punho da linguagem, que dominar tudo através da busca por uma ordem perfeita na natureza que possa ser uma ordem perfeita da sociedade. O sistema de poder teme a sua própria entropia, o caos que pode surgir a qualquer momento, em qualquer lugar, e que desfará a ordem planejada. Esse medo é, como vimos na análise do elemento do fogo, um medo primitivo, advindo do medo da entropia que o ser humano percebeu na própria natureza. A partir disso, os humanos quiseram, a todo custo, conhecer mais e mais a natureza, buscar as leis por trás dela, para controlar essa entropia. O que nos levou a projetar na natureza uma ordem que nela não existe. David Hume (2007), por exemplo, questionou a realidade objetiva do princípio causal, que, desde os pré-socráticos, admitia a existência de um princípio causal relacionando todos os fenômenos naturais, constituindo-se, assim, uma lei universal, e explicando a racionalidade do real nos termos dessa relação de causa-e-efeito. Essa relação é, na verdade, a projeção de nosso pensamento sobre a natureza, e a tentativa de encontrar uma ordem nela, que poderia, assim, ser aplicada a nossa vida.

O ceticismo de Hume quanto ao racionalismo, no entanto, leva ao apego total ao empirismo, que, com o avanço cada vez maior das ciências nos séculos subsequentes, será dominado pela razão instrumenta. Nesse percurso, como já vimos ao longo desse trabalho, a filosofia especulativa, e a metafísica, recairá cada vez mais no âmbito do misticismo vazio e igualmente problemática, por se distanciar da realidade das coisas nos seus voos transcendentais, ou por recair nas regressões da filosofia da natureza. Trata-se, tanto para a filosofia, quanto para a literatura, de um problema epistemológico, e que põe em questão a diferença entre a inteligência intuitiva e o conhecimento discursivo. Os autores precisam, eles também, lidar com a realidade, com os fatos da realidade empírica, com os fatos da história, e, a partir deles, tentar criar uma ordem possível de ser apresentada na forma narrativa. O papel da imaginação, aqui, é central, pois é a partir dela que o autor organiza os dados da intuição para buscar o conhecimento dessa realidade, que será reorganizada na forma narrativa. A questão é se ele criará na sua obra um sistema que, como os sistemas de poder, se fecham em

si mesmo por causa do medo da própria entropia, e, assim, imaginam um mundo ficcional que só pode ser criado pela violência, ou se conseguiram aceitar a entropia e nossos limites epistemológicos, como pressupostos para criar um sistema aberto, que não almeje a grandiosidade estática, mas mantenha-se aberto e em constante movimento. Ou seja, que não busque fechar o mundo no punho da linguagem, através do vício da causalidade e da fundamentação, mas uma ordenação das coisas que respeite suas formas, suas vidas e sua natureza.

5.1.2. As aporias da arte

Lembrando do trecho da entrevista de Sebald citada na introdução, em que ele reconhece que todo comportamento tem suas variantes patológicas, e que a escrita não é diferente disso, e lembrando do que discutimos no capítulo anterior, não podemos ignorar que Sebald está bem ciente de que todo escritor pode se tornar presa de sua própria teia, pode acabar sendo vencido pelas aporias apresentadas pelo próprio sistema das artes. Podemos, aqui, retomar o emblema da aranha. Na literatura ela tem uma relação direta com as ideias de tecer e fiar (Ferber, 1999). Em inglês, *spider* tem a mesma raiz de *spin* (tecer), e em alemão, aranha é *Spinne*, enquanto o verbo para fiar é *spinnen*. Além disso, a aranha também é contrastada com a abelha, já que esta junta seu material de várias fontes, enquanto a aranha produz sua teia de dentro do seu próprio corpo. Na famosa *Batalha dos Livros*, de Swift (1997, s. p.), coloca em disputa a aranha “moderna” e a abelha “antiga”: enquanto a primeira tece livros de dentro de suas entranhas (que é, para ele, o cérebro moderno), a segunda coleta o conhecimento variado da natureza com grande trabalho. Assim, a primeira produz “sujeira e veneno”, e a segunda cera e mel. Talvez não possa haver paralelo com a obra de Sebald mais curioso do que esse com a metáfora de Swift. O autor alemão certamente reconhece o perigo da literatura produzida apenas das entranhas do cérebro do autor, que constrói sistemas cada vez mais herméticos e grandiosos para tentar lidar com realidade externa, mas acaba, assim, reproduzindo os sistemas de poder e a violência dessa realidade, como é o caso de sua crítica a Döblin (Sebald, 2019). Mais ainda, o contraste com a abelha também nos remete à ideia da *bricolagem*, pois o bricoleur, ou como Sebald (1985) o chamou, o artesão, é aquele que colhe

o material da natureza, trabalha com aquilo que lhe está disponível, mesmo com os restos do que uma vez já foi outra coisa.

No seu ensaio sobre Elias Canetti, Sebald afirma que o escritor búlgaro havia desistido de escrever romances, após *O Auto da fé*, porque suspeitava do sistema hierárquico da estética como correspondente ao dos poderes dominantes (Sebald, 1985). Para Canetti, segundo Sebald (1985, s.p.), o sistema da arte havia se tornado invariável, fechara-se em si mesmo, e, assim, projetou o mendo da sua própria entropia “na imaginação de conclusões afirmativas ou destrutivas”⁴⁵². No caso do romance burguês, Canetti acusa o “egocentrismo” [*Egozentrismus*] do artista, que cria seu próprio sistema e se fecha nele: “O autismo lógico do sistema exige, em última análise, um ato de violência” (SEBALD, 1985, s.p.)⁴⁵³. Essa violência estaria em um afastamento da realidade, e uma incapacidade da arte em imaginar outros mundos possíveis:

À medida que a arte cumpre seu próprio estereótipo, ela enfraquece a capacidade de imaginar outro mundo e, na medida em que ela não consegue, Canetti é cético em relação a ela. Sua energia criativa é especulativamente focada em outra existência na qual as condições de vida são completamente diferentes (SEBALD, 1985, s.p.)⁴⁵⁴.

Ora, que melhor imagem para esse egocentrismo e autismo do que Schreber com sua aranha na cabeça? Canetti descreve a forma como Deus aparece no sistema de Schreber justamente “qual uma aranha, [...] postado no centro da teia de sua política” (CANETTI, 1995, s.p.). Porém, devemos lembrar que, se Deus é essa figura poderosa, Canetti também afirma que, acima de Deus estava a ordem universal: “Para ele, o princípio supremo é a ordem universal. Ele a coloca acima de deus; se este age contrariamente àquela, enfrenta dificuldades” (CANETTI, 1995, s.p.), e aquele que está responsável por essa ordem universal aqui na terra é, ninguém menos que Schreber. É ele também uma aranha tecendo sua teia de palavras para tentar explicar a realidade de seus delírios, criando um sistema complexo e intricado que tenta dar conta de toda a ordem universal. Um sistema que, como mostra Canetti (1995), contem a mesma estrutura do poder, os mesmos delírios de perseguição e de messianismo que anos mais tarde alimentariam o pensamento nazista – entre o paranoico

452 “in der Imagination affirmativer oder destruktiver Abschlüsse”.

453 “Der systemlogische Autismus fordert zuletzt einen Akt der Gewalt”.

454 “In dem Maße, in dem sich Kunst an ihr eigenes Stereotyp hält, gebricht ihr die Fähigkeit, eine andere Welt sich vorstellen zu können, und in dem Maße, in dem sie dies verabsäumt, begegnet Canetti ihr mit Skepsis. Seine kreative Energie richtet sich spekulativ auf ein anderes Dasein, in dem die Bedingungen des Lebens völlig verschieden wären”.

Schreber e o genocida Hitler, estaria apenas os casos que fizeram com que um tivesse sucesso e o outro não.

Mais do que os sistemas de poder da sociedade ou os delírios de poder dos líderes autoritários, o caso de Schreber apresenta, como já vimos, o vício da causalidade e necessidade de fundamentação que requer sempre o desvendar do segredo, e, assim, o fim das metamorfoses. O juiz assim, representaria também esse perigo do autor, preso em sua teia mental, como uma aranha no centro dela, tornar-se o todo-poderoso de um sistema violento de poder. Mas não precisamos exagerar muito. Sebald não coloca essa possibilidade de o escritor se tornar, como Schreber, um paranoico com delírios de grandeza e domínio de modo tão forte. É antes a ameaça sempre constante do nosso próprio pensamento, do modo como ela funciona, que carrega consigo esse aspecto patológico, e que ameaça o autor a todo instante. A metáfora de Swfit, assim, apresenta os dois lados do ofício da escrita, se por um lado o autor desamparado encontra-se constantemente “preso em sua teia de palavras” (SEBALD, 2013, s.p.)⁴⁵⁵, é preciso um trabalho árduo e paciente para ordenar seu material para ter sucesso em “em abrir perspectivas de tal beleza e intensidade como a própria vida dificilmente é capaz de fornecer” (Op. Cit., s.p.)⁴⁵⁶. Mesmo que o autor não seja um paranoico, não esteja dominado pela paranoia do poder, ele está sempre correndo o risco de produzir obras que se fecham nos seus próprios sistemas, que repetem a busca paranoica pela ordem, pelo controle.

5.1.2.1. Melancolia e a aporia entre criação e destruição

No trecho do segundo capítulo de *V*, em que o narrador visita Herbeck, quando os dois estão voltando a pé de uma visita a um castelo às margens do Reno, eles passam pelo bairro de Kritzendorf, em Klosterneuburg, que está deserto, todas as pessoas em casa almoçando. Um grande cachorro preto, da raça Terra-Nova pula em um portão, “como se tivesse perdido o juízo [...], sua gentileza natural quebrada pelo mal tratamento, longo confinamento ou

455 “trapped in their web of words”.

456 “in opening up vistas of such beauty and intensity as life itself is scarcely able to provide”.

mesmo pela claridade cristalina do dia de outono” (SEBALD, 2002, p. 43)⁴⁵⁷. Ninguém aparece na janela para atender o latido do cão, e ele continua latindo enquanto os dois seguem seu caminho, o narrador diz sentir um calafrio de terror em suas pernas, e Herbeck olha mais uma vez para trás, onde o cachorro tinha parado de latir e permanecia imóvel no sol do meio dia. “Talvez nós devêssemos tê-lo deixado sair”, pensa o narrador, e imagina que o cachorro teria andado ao lado deles, como um bom animal, “enquanto seu espírito maligno poderia ter perseguido entre as pessoas de Kritzensdorf em busca de outro hospedeiro, e, na verdade, poderia ter entrado e todos eles simultaneamente, de modo que nenhum deles seria capaz de erguer uma colher ou garfo novamente” (SEBALD, 2002, p. 43)⁴⁵⁸. A imagem do cão como um bom animal, cujo comportamento agressivo deve aos maus tratos, ou a um espírito maligno que deveria ocupar as pessoas da cidade e não ele, remete a um trecho de *RS*, quando ele encontra um rebanho de porcos deitados atrás de uma cerca, em um terreno alto perto da praia. Após fazer carinho em um dos animais deitados no chão, que lhe dirige primeiro um olhar de curiosidade, depois um suspiro de sofrimento, e, por fim, fecha os olhos com uma expressão de afeto, ele se senta entre a cerca e o barranco que dá para a praia, onde antes havia um barco que agora sumira. Isso tudo o faz lembrar da narrativa do evangelho de Marcos, que conta primeiro da tempestade no mar da Galileia que Jesus manda parar com o comando de sua voz. Porém, essa história bem mais conhecida é seguida por aquela em que Jesus expulsa os espíritos maus que possuíram um homem e os manda para um rebanho de porcos que se jogam do penhasco para o mar. Ele comenta que embora o significado da primeira história servisse bem às aulas de catecismo, “havia pouca compreensão do que significava a história do louco gadareno” (SEBALD, 2002, p. 66)⁴⁵⁹, e ele nem mesmo lembra de ela ter sido lida nas aulas de catecismo. Ele se pergunta:

Será esta terrível história, perguntei-me, enquanto estava sentado diante do oceano Alemão, o relato de uma testemunha confiável? Em caso afirmativo, isso não significa que, ao curar o gadareno, Nosso Senhor cometeu um grave erro de julgamento? Ou essa parábola foi inventada pelo evangelista, pensei, para explicar a suposta impureza dos porcos; o que implicaria que o raciocínio humano, doente

457 “as if it had taken leave of its senses [...], its natural gentleness broken by ill-treatment, long confinement or even the crystal clarity of the autumn day”.

458 “Perhaps we should have let it out”; “while its evil spirit might have stalked among the people of Kritzensdorf in search of another host, and indeed might have entered them all simultaneously, so not one of them would have been able to lift a spoon or fork again”.

459 “there was little understanding of what the story of the mad Gadarene meant”.

como ele é, precisa se apoderar de algum outro tipo que possa considerar inferior e, portanto, desejando a aniquilação? (SEBALD, 2002, p. 67)⁴⁶⁰.

Eis novamente uma referência a nossas capacidades intelectivas como doentes, nosso raciocínio, que precisa sempre se apoderar das outras criaturas como sendo elas inferiores, impuras, o que nos daria a razão para sua destruição. Além disso, a mesma questão que é posta no caso da cena do cachorro em *V* é posta aqui: o espírito maligno lá apossado de um cão deveria era se apossar das pessoas, assim como Jesus talvez tenha errado ao expulsar os espíritos malignos do homem para os porcos. Sebald vai traçando as inúmeras conexões dessa história da nossa do pensamento até chegar nas eras mais antigas, nos mitos, nas histórias da Bíblia. Se, para Adorno e Horkheimer (2019), o mito já antecipa o esclarecimento, não há como encontrar uma origem para essa história, não há uma *arkhé*. Ao criar as conexões na história, e além dela, no tempo e além dele, Sebald nos dá a indicação que não se trata aqui de uma genealogia.

Mas essas duas histórias não resgatam apenas aquilo do qual já falamos nos primeiros capítulos. Elas nos mostram também a inversão do olhar do narrador, e sua capacidade de metamorfose, de empatia, que se conecta com o sofrimento dessas espécies, desses seres não-humanos; desde o porco, tomado como uma criatura inferior e impura, que tem sua existência reduzida ao mínimo necessário: nossa alimentação; até o cão, que já se tornou uma não-humano quase humano, mas que mesmo assim não escapa de nossa terrível forma de lidar com os outros. Mas vemos também a forma como ele não tenta encontrar as respostas para as perguntas postas, mantendo a ironia das questões como a força crítica que não se eleva em uma construção abstrata e imaginativa, a construção de uma visão mítica que pudesse explicar essas relações. A reflexão para no momento da questão que apresenta o absurdo de nosso modo de pensar, organizar e dominar o mundo.

Além disso, a imagem do cão nos permite entrar no tema da melancolia, e entender como é novamente nela que está não só o olhar capaz de uma identificação com os sofrimentos dos outros, mas também o método de criação que não busca o fechamento do sistema de pensamento. Em *RS*, a imagem da gravura de Dürer, que ele cita na tese sobre

460 “Is this terrible story, I asked myself, as I sat overlooking the German Ocean, the report of a credible witness? If so, does that not mean that in healing the Gadarene Our Lord committed a serious error of judgement? Or was this parable made up by the evangelist, I wondered, to explain the supposed uncleanliness of swine; which would imply that human reasoning, diseased as it is, needs to seize on some other kind that it can take to be inferior and thus desiring of annihilation?”.

Döblin, aparece quando ele está visitando sua amiga Janine Dakyns, uma especialista em literatura francesa do século XIX, que alcançou um entendimento de seu objeto de estudo que tinha algo de uma “qualidade privada, totalmente livre da vaidade intelectual e era guiada pela fascinação pelos detalhes obscuros invés do autoevidente” (SEBALD, 2002, p. 7)⁴⁶¹. Essa característica já marca Janine como um dos avatares do próprio narrador, com os quais ele preenche sua obra, intelectuais, artistas ou pessoas comuns que fogem do tipo de conhecimento ou atividade regrada pelos sistemas de pensamento dominantes, e, assim, atingem uma outra forma de entendimento da vida e daquilo que estuda, indo além do que é produzido em massa pela academia ou pelos sistemas de produção capitalista. São pessoas que erram pelos caminhos do pensamento e da linguagem, e não gostam de buscar o que já está fixado pelos métodos de conhecimento sancionados pela sociedade. Em várias ocasiões, o narrador continua, Janine conversava com ele, após um dia de trabalho, “em seu escritório onde havia tal quantidade de notas de palestras, cartas e outros documentos ao redor que era como estar no meio de uma inundação de papel” (SEBALD, 2002, p. 8)⁴⁶². Ele descreve essa “paisagem de papel virtual” (p. 8)⁴⁶³ como montanhas e vales, uma geleira que alcançou o mar, e que de noite eles pareciam como a neve no campo. O narrador, então, fala para a amiga que ela sentada em meio aqueles papéis parecia o anjo da melancolia de Dürer, “inabalável entre os instrumentos da destruição, sua resposta foi que o aparente caos ao redor dela representava, na realidade, um tipo perfeito de ordem, ou uma ordem que, ao menos, tende para a perfeição” (SEBALD, 2002, p. 9)⁴⁶⁴. Eis uma das descrições da melancolia como aspecto criativo, a relação entre destruição e criação, o caos que é uma ordem perfeita, uma ordem que é perfeita justamente por ser um caos aparente, por não ser uma ordem fechada em si mesma, um sistema autodestrutivo.

A literatura que se constituiu como uma repetidora da violência pode ser vista nas críticas de Sebald aos autores que tentaram lidar com uma realidade cada vez mais traumática, e que na fuga dessa realidade, acabaram repetindo em suas obras a mesma destruição que

461 “private quality, wholly free of intellectual vanity and was guided by a fascination for obscure detail rather than by the self-evident”.

462 “office where there were such quantities of lecture notes, letters and other documents lying around that it was like standing amidst a flood of paper”.

463 “a virtual paper landscape”.

464 “steadfast among the instruments of destruction, her response was that the apparent chaos surrounding her represented in reality a perfect kind of order, or an order which at least tended towards perfection”.

viam naquela. Döblin estava tentando lidar com uma realidade que era cada vez mais brutal, no momento em que a experiência não era mais passível de ser comunicada de um modo direto, o que o levou a um processo de cifragem dessa realidade, cujo impacto traumático parece não permitir a assimilação nos modelos ficcionais tradicionais. Döblin, portanto, não era capaz de abordar a realidade de sua época de modo direto, como a tradição do romance demandava. Porém, enquanto ele acabou lidando com ela através dessa cifragem, outros autores, como Broch, Musil e Kafka, que também tiveram que lidar com a realidade desafiadora dos modos convencionais de compreensão e comunicação, fizeram isso no nível do símbolo e da especulação.

Em *NHD*, esse é novamente o problema, o modo como os autores do pós-guerra não conseguiram lidar com a realidade desafiadora da destruição. Além da baixa produção, a pouca que existiu sucumbiu em modelos literários que fugiam dessa realidade, e que não conseguia explicá-la. Os quatro autores que escreveram de fato sobre o tema, foram Heinrich Böll, Hermann Kasack, Hans Erich Nossack e Peter Mendelssohn. O livro de Kasack, *A cidade por trás do rio*⁴⁶⁵, celebrado como a grande obra daquele momento, é criticado por Sebald por apresentar passagens em que as relações reduzidas de vida e economia se tornam palpáveis como bases empíricas da narrativa, mas que não se encaixam para formar uma imagem abrangente daquele mundo em escombros, tornando-se apenas requisitos para o plano maior de mitificação da realidade. Os exageros alegóricos do autor, que transforma as esquadrilhas, por exemplo, em emissários do deus Indra, torna-se uma encenação que se vale “dos aspectos mais questionáveis da fantasia expressionista” (SEBALD, 2003, s.p.)⁴⁶⁶, para, no final, tentar conferir significado a algo que não tem sentido. A escolha de palavras e de metáforas faz o autor se afastar da realidade da catástrofe coletiva para se ater a “noções filosóficas pseudo-humanistas e orientais, com uma grande quantidade de jargão simbolista” (SEBALD, 2003, s.p.). As duas obras mais criticadas são as de Peter de Mendelssohn, *A Catedral*⁴⁶⁷, que tem uma tendência nefasta ao melodramático, uma grandiosidade banal, “lascívia e kitsch racista ultra-alemão” (SEBALD, 2003, s.p.)⁴⁶⁸; e *Momentos da vida de um fauno*⁴⁶⁹, de Arno Schmidt,

465 *Die Stadt hinter dem Strom* (sem tradução para o português).

466 “most dubious aspects of Expressionist fantasy”.

467 *Die Kathedrale* (sem tradução para o português).

468 “lasciviousness and ultra-German racial”.

469 *Aus dem Leben eines Fauns* (sem tradução em português).

cuja linguagem ornamentada se perde em estilo, sem permitir que se veja a realidade da destruição que está sendo descrita: “eu não vejo o que está sendo descrito; tudo que eu vejo é o autor, ansioso e persistente, determinado na sua ornamentação linguística” (SEBALD, 2003, s.p.)⁴⁷⁰.

Já Nossack é o meio termo entre esse polo negativo formado pelos três autores, e o polo positivo, onde está Alexander Kluge. Em *Nekya*, ele cai no mesmo erro de esconder os horrores reais por trás de “abstrações e trapaças metafísicas” (SEBALD, 2003, s.p.)⁴⁷¹. Ainda assim, apesar do que Sebald chama de uma inclinação à “falsa transcendência”, Nossack ainda tem o mérito de ter sido o único a tentar escrever o que realmente vira na forma menos ornamental possível, embora seu relato da queda de Hamburgo recaia na “retórica da fatalidade”, em que as coisas acabem tomando um tom alegórico e fabuloso.

Os erros cometidos por esses autores, que Sebald mostra, como já falamos, ser um tipo de mecanismo de defesa contra uma realidade traumática, mostra o centro do problema do aspecto patológico do pensamento e da imaginação na literatura. Eles evidenciam as falhas dos nossos sistemas de pensamento na tentativa de encontrar respostas a tudo, a busca por explicações para a insanidade da realidade que caem em falsas abstrações, apelam para pseudo-filosofias, metafísica barata. Se nos casos desses autores alemães que escreveram sobre a destruição das cidades há uma incapacidade até mesmo de olhar para os fatos materiais que estavam por trás das operações de bombardeio, e que Kluge, com seu estilo documental conseguiu, ao mostrar o fator técnico e econômico envolvido nas operações, a crítica de Sebald a Döblin mostra uma outra questão, talvez ainda mais problemática. Para ele, o autor teve a capacidade de reflexão crítica para ver os problemas da sociedade do capitalismo tardio, mas, ainda assim, não conseguiu extrair disso uma forma narrativa que torna-se essa crítica eficiente. Döblin, embora tenha rompido com a estrutura tradicional do romance burguês, acabou usando as estratégias do surrealismo que tendiam à regressão e se tornavam, assim, igualmente incapazes de se tornar uma verdadeira crítica daquela realidade social que ele diagnosticou corretamente. A sua crítica a Döblin anda de mãos dadas com a crítica que ele encontra em Canetti (1995) quanto aos sistemas da arte:

470“I do not see what is being described; all I see is the author, eager and persistent, intent on his linguistic fretwork”.

471“abstraction and metaphysical fraudulence”.

O egocentrismo do artista que constrói sua própria construção é suspeito para ele como uma atividade que promove a proliferação de sistemas. Toda a cultura do romance desenvolveu seu próprio código no curso do desenvolvimento da sociedade burguesa e, na época em que Canetti trabalhou em *O Auto-da-fé*, alcançou um clímax final nos grandes planos literários dos irmãos Mann, Brochs, Musils, Arnold Zweig, Döblin e outros (SEBALD, 1985, s.p.)⁴⁷².

As grandes construções desses autores que tentam lidar com uma realidade cada vez mais caótica e violenta, acabam caindo em uma tentativa de ordenação que não se diferencia daquela que os sistemas de poder impõem na sociedade. Mais ainda, a crítica que se pretende fazer à insanidade da realidade social e seus sistemas de poder, acaba sendo ela mesma uma destruição de tudo, pois ela não encontra nenhuma saída, dentro desses sistemas fechados:

O que irrita completamente Canetti nos produtos da arte e nas chamadas obras espirituais é que elas tendem a se afastar da realidade. “A mesma coisa sempre acontecia nos romances”, diz ele em *O Auto-da-fé*. A invariabilidade da arte é uma indicação do fechamento de seu sistema, que, como o do poder, projeta o medo de sua própria entropia na imaginação de conclusões afirmativas ou destrutivas. O autismo lógico do sistema exige, em última análise, um ato de violência (SEBALD, 1985, s.p.)⁴⁷³.

A arte, ao tornar-se fechada nos seus próprios meios de representação, que atingiram um ponto de invariabilidade, repetia os sistemas de poder, tornando-se, ela mesma, uma reprodutora da destruição. Döblin, ao não conseguir encontrar uma outra forma estética que o permitisse lidar com aquela realidade, acabou destruindo suas corretas reflexões sobre a realidade, que sucumbiram sobre o peso do estilo vazio do surrealismo, por ele adotado.

A relação entre criação e destruição também aparece na tese de Sebald sobre Döblin, na qual ele lembra a imagem do cão como símbolo da melancolia. Döblin teria ultrapassado os limites, e nele a destruição teria se tornado uma espécie de fetiche, em que o autor-criador teria o prazer pela destruição que o permitira construir algo novo (Sebald, 2019). Na obra de Sebald, no entanto, a destruição é um elemento natural, como já vimos, mas nesse funcionamento natural ela é totalmente diferente do que a destruição desencadeada pelo ser

472 “Der Egozentrismus des an seinem eigenen Bau bastelnden Künstlers ist ihm suspekt als eine Aktivität, die die Proliferation der Systeme noch befördert. Die gesamte Romankultur bildete im Verlauf der Entwicklung der bürgerlichen Gesellschaft ihren eigenen Kodex aus und erreicht zu der Zeit, da Canetti an der Blendung arbeitete, einen letzten Höhepunkt in den großschriftstellerischen Plänen der Brüder Mann, Brochs, Musils, Arnold Zweigs, Döblins und anderer mehr”.

473 “Was Canetti an den Produkten der Kunst und an den sogenannten schöngestigen Werken vollends irritiert, ist, daß sie die Tendenz haben, von der Wirklichkeit sich zu entfernen. »In den Romanen stand immer dasselbe«, heißt es in der Blendung. Die Invariabilität der Kunst ist Anzeichen der Geschlossenheit ihres Systems, das wie jenes der Macht die Angst vor der eigenen Entropie in der Imagination affirmativer oder destruktiver Abschlüsse vorausprojiziert. Der systemlogische Autismus fordert zuletzt einen Akt der Gewalt”.

humano. Este, destrói justamente por sua compulsão a controlar a destruição natural, destrói de modo sistemático, racionalmente. Cego diante de sua autoimagem errada, ele acredita que pode controlar o poder destrutivo da natureza, teme o caos, teme as forças entrópicas, quer dominá-las e controlá-las, e quanto mais ele faz isso, mais ele se torna uma força destrutiva, mais a destruição surge como incontrolável nele.

Assim, a melancolia aponta para uma possibilidade de criação a partir da destruição que não é mais a busca pelo controle e domínio do caos, mas a aceitação desse caos, da incerteza, da dúvida, como forma de criar algo que se mantenha aberto ao mesmo tempo que se atenha aos detalhes. Os instrumentos da destruição serão usados pelo melancólico não para destruir, mas para construir algo, a partir do que já destruído, a partir dos rastros do que já não pode mais ser salvo, mas ainda pode se tornar algo novo que conte a história do que foi destruído. Para isso, assim, como Janine, o autor precisa ser inquieto e não se contentar com o autoevidente. Ele precisa ser errante, vagar em busca de algo que ele talvez nem saiba bem o que é ainda, até que ele finalmente o tenha construído. O autor melancólico erra pelos sentidos, pela escrita, vaga sem saber ao certo onde quer chegar, mas sabendo que algo será encontrado.

E isso remete justamente à imagem do cão. Como falamos na introdução, Sebald compara o seu método de trabalho ao do cão que cheira um pedaço de terra atrás de algo, vai cobrindo toda a área com seu olfato, de um modo que nos parece sem método, mas ele acaba achando algo. Na tese sobre Döblin, ele lembra que a inquietação fútil é uma característica da vida orgânica que a filosofia da natureza liga ao domínio da morte, e que Kafka e Canetti também aludem a essa tradição filosófica, mas de modo muito mais cauteloso e crítico que Döblin. Enquanto ele se entrega à ideia apocalíptica e à regressão, esses dois empregam a imagem do cão, antigo símbolo da melancolia, como cifra da atividade incessante (Sebald, 2019). Na obra de Döblin, essa atividade incessante se torna a jornada fugitiva da humanidade perseguida, o que, para Sebald, comprova não só a força motriz que está por trás dos desenvolvimentos épicos sem limites dos seus livros, como também reflete a atividade monomaniaca do próprio autor. O que ele encontra em alguns livros desse autor é algo que se aproxima de uma historiografia da filosofia da natureza, e uma tentativa sem precedentes de tentar deduzir, do caos fantástico de detalhes empírico, uma ordem universalmente válida. Há, por exemplo, a velha analogia entre os sinais da astrologia e os caminhos do ser humano, que

está em Paracelso – e é interessante lembrar que no sistema de Schreber o seu conhecimento de astronomia também tem um papel central, e que a relação desse sistema com as posições das constelações é um elemento importante. A filosofia da natureza tenta tirar da contemplação desses padrões e traços, se não a fórmula, ao menos a impressão do grande mistério que está por trás da vida e do mundo, uma imagem esquemática do mundo que nos dê um vislumbre da complexidade maravilhosa do todo (Sebald, 2019). Porém, como vimos no trecho sobre Thomas Browne, o que Sebald procura é não uma resposta para o que é esse esquema por trás de tudo, mas a especulação que leva a ver que há algo por trás de nossas vidas, mas nós não sabemos o que é. Assim, diferente da tradição da filosofia natural que Döblin tenta incorporar a sua obra, como forma de encontrar uma saída para o caos e sofrimento da realidade que ele enfrenta, o que Sebald busca é uma constante especulação sem fim, que nunca se fecha em um grande esquema das coisas.

Na continuação da sua análise, Sebald também lembra de uma das percepções mais agudas da filosofia da natureza, a do nexos de culpa: a relação entre os níveis individuais do ser não são apenas dialéticos, mas parasitários, em que cada nível deve sua sobrevivência à exploração e domínio do outro que está abaixo. Nesse nível hierárquico, que sobe das plantas, que parasitam a natureza inorgânica, até chegar no ser humano, que é o parasita supremo. Para essa tradição filosófica essa relação parasitária é o pecado original, e é por isso que os seres humanos colocam os seres divinos como um reino ficcional que domina sobre eles, e para o qual ele deve se sacrificar e expiar. A filosofia da natureza só consegue encontrar outra alternativa para se escapar desse ciclo de culpa, além do suicídio, que é uma jornada de encarnações em que o espírito suspeita da sua própria evolução e se volta para trás, descendo na escala até atingir o ponto ocupado pela vida inorgânica, que é a única esfera da existência livre de culpa. Nessa lógica, o programa de Döblin o conhecimento é ganho ao preço da destruição da vida em si (Sebald, 2019). Desse modo, qualquer um dos dois movimentos, tanto uma tentativa de buscar uma salvação para cima, no reino ficcional dos seres divinos, quanto essa regressão para a vida inorgânica, torna-se uma mera fuga. No segundo caso é ainda pior, pois ela leva necessariamente a uma visão destrutiva, que simplesmente repete a mesma violência da sociedade da qual se quer escapar. E essa é o ponto da crítica de Canetti:

No século XX, o artista burguês então se dedica inteiramente ao mito do apocalipse e, como outro piromaniaco, põe seu próprio mundo em chamas. O romancista Canetti não é exceção. O fato de que ele posteriormente se absteve de escrever romances significa, na minha opinião, que ele tentou escapar de sua compulsão

sistêmica porque não estava mais à vontade com as aporias da arte, que oscilavam entre a criatividade e a visão destrutiva (SEBALD, 1985, s.p.)⁴⁷⁴.

As aporias da arte, entre destruição e criação é o que Sebald encontra em Döblin, que sucumbiu a uma visão apocalíptica, tornando-se, assim, um desses piromaníacos que deixou sua própria criação pegar fogo. Trata-se da mesma aporia adorniana colocada em outros termos. A famosa sentença de Adorno, escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (ADORNO, 1998, p. 26), foi expressar primeiramente em um ensaio sobre a posição do crítico cultura, que, ao mesmo tempo em que está imerso na realidade social e cultural que critica, precisa também conseguir dirigir um olhar sobre essa sociedade que se afaste dela. Seria como um movimento de equilíbrio entre a imanência e a transcendência.

Já no ensaio ‘Engagement’, escrito treze anos depois, essa questão volta, agora na discussão sobre a arte engajada e autônoma. Adorno mostra como as tentativas de literatura engajada de Sartre e Brecht falharam por ignorar que, mesmo a obra que não for totalmente autônoma, precisa de um certo afastamento da realidade, de uma mediação. Nos dois casos, a verdade política que eles querem expor não é mediada, e a mensagem política toma o lugar da forma artística, tornando-se tão perceptível que acaba por se mascarar. É um problema de forma e conteúdo: o conteúdo político-ideológico da obra se torna a própria forma, e toma o lugar daquilo que, para Adorno, é a essência da obra, ou seja, a forma (Adorno, 1991). Se uma obra de arte, por um lado, não pode ser puro prazer, também não pode ser puro compromisso; sua dignidade é sua estrutura inerente, e não a totalidade dos efeitos, o prazer. O engajamento, o conteúdo político não pode aparecer explicitamente, pois sacrificaria o efeito estético necessário; também a autonomia pura não é a solução, pois toda obra de arte parte da realidade. Diante do problema de representar o horror da nossa época, do século XX, ele apresenta Kafka e Beckett como exemplos ideias, pois neles a excelência da forma estrutura um mundo novo, criando efeitos aterradores que podem levar a mudanças (Adorno, 1991). É nesse contexto que ele volta ao ensaio de 49, e afirma que não se desculpa pela famosa frase, mas, então, desenvolve mais a aporia que está por trás dela:

474 “Im zwanzigsten Jahrhundert verschreibt sich der bürgerliche Künstler dann ganz dem Mythos der Apokalypse und läßt als ein anderer Pyromane seine eigene Welt in Flammen aufgehen. Der Romancier Canetti macht davon keine Ausnahme. Daß er im weiteren das Schreiben von Romanen unterließ, bedeutet, meines Erachtens, daß er sich ihrem Systemzwang zu entziehen trachtete, weil ihm die zwischen Kreativität und zerstörerischer Vision schwankenden Aporien der Kunst nicht mehr geheuer waren”.

O excesso de sofrimento real não permite o esquecimento; a palavra teológica de Pascal “*on ne doit plus dormir*”⁴⁷⁵ deve-se secularizar. Mas aquele sofrimento, segundo Hegel a consciência de misérias, requer também a permanência da arte que proíbe. Não há quase outro lugar em que o sofrimento encontre sua própria voz, o consolo, sem que este o atraia imediatamente (ADORNO, 1991, p. 64).

Ou seja, a literatura que deve lembrar a dor das vítimas deve também se preocupar em não tornar isso um mero voyeurismo, um prazer pelo sofrimento dos outros, e, assim, encontra-se diante de um problema formal, de estilo, um problema do como: como retratar a catástrofe, a dor das suas vítimas? Nas linhas seguintes, Adorno comenta sobre a cantata de Schönberg, “A Survivor from Warsaw”, e afirma que o problema da cantata é que, apesar de toda sua cruzeza, quando algo se torna uma imagem metafórica, a vergonha que sentimos diante da vítima parece ser violada (Adorno, 1991). Prepara-se uma obra de arte sobre essas vítimas que será consumida pelo mesmo mundo que as matou, e isso se transforma em uma aporia moral para a arte: “A chamada configuração artística da crua dor corporal dos castigados com coronhas contém, mesmo que de muito longe, o potencial de espremendo-se escorrer prazer” (ADORNO, 1991, p. 65), o fetichismo que decorre do prazer que o sofrimento alheio pode provocar é o limite moral dessa arte:

A moral que coage a arte a não esquecer isso um segundo, escorrega para o abismo da anti-moral. Pelo princípio de estilização estética [...] o destino imponderável se apresenta como se tivesse tido algum sentido algum dia; é sublimado, e tira-se um pouco do seu horror (ADORNO, 1991, p. 65).

A obrigação moral de ser retratar na arte as atrocidades e horrores das guerras e perseguições do século XX pode cair para a anti-moral de uma estetização que organiza esses acontecimentos sob o signo do destino que simplesmente apaga seus horrores e, mais ainda, torna-se cega para o verdadeiro mecanismo por trás dos fatos.

Não só nos autores alemães do pós-guerra como em Döblin vemos exatamente esse problema, de como a representação da destruição e do sofrimento recai num fetichismo, em uma espécie de atração pela destruição como única forma de salvação, ou como de algo que esconde por trás algo de uma beleza. Não à toa Sebald acusa esses escritores de

475 “Não se pode mais dormir”. Adorno adapta a frase de Pascal, que no original se encontra assim: “Jésus sera en agonie jusqu’à la fin du monde. Il ne faut pas dormir pendant ce temps-là” (A agonia de Jesus irá durar até o mundo acabar. Até lá, nós não podemos dormir” – tradução minha). Em um poema escrito em 1967 e publicado na coletânea póstuma de poemas *Across Land and Water*, chamado ‘Bleston: A Mancunian Cantical’ (o título faz referência a Manchester, primeira cidade na qual morou na Inglaterra, e que aparece tanto na última seção do último poema de *After Nature*, quanto na última história de *The Emigrants*) Sebald cita textualmente a frase de Pascal na versão de Adorno.

inevitavelmente acabarem se aproximado da mesma retórica fascista. Esses são os aspectos patológicos da arte, e é interessante que Sebald os reconheça, junto com Canetti, justamente no que são os aspectos tradicionais da estética, que, repetidos pelos autores que lidaram com a realidade profundamente traumática do século XX tornaram-se inócuos e perigosos, pois não foram capazes de imaginar um outro mundo possível. Ao repetir aspectos tradicionais da estética, como a grandiosidade, a beleza, a ornamentação estilística, a autonomia radicalizada, os autores construíram obras apocalípticas, regressivas e inócuas, mesmo que não fossem essas suas intenções. Sebald foi se tornando menos radical ao longo dos anos nas suas críticas, e se ele não poupou Sternheim e Döblin, já nos seus ensaios posteriores, ele compreende o fato de que esses erros eram muitas vezes inconscientes. Nas palestras de Zurique, a crítica pesada a Mendelssohn, por exemplo, é balanceada nos parênteses em que ele diz que todos os absurdos de sua obra foram, “com a melhor das intenções, devemos supor” (SEBALD, 2013, s.p.)⁴⁷⁶. Já no ensaio sobre Hermann Broch, que é criticado por vários dos mesmos problemas de Döblin, ele afirma que

O valor especial da literatura, especialmente da literatura mal sucedida, é que nos permite compreender tais manobras de acomodação, muitas vezes realizadas contra a nossa própria consciência. A questão aqui, claro, não é acusar Broch de cripto-fascismo, mas tornar compreensível o seu infortúnio particular, que na altura consistia no facto de que, quando, como é atestado, se sentia realmente doente do estômago em face à atividade anti-semita e quando há muito tempo teria chegada a hora de se preparar para o exílio, ele ainda tentava preservar a sua pátria “natural” como se fosse uma espécie de “bem” inviolável (SEBALD, 1991, s.p.)⁴⁷⁷.

Esse aspecto, que remete àquela mesma questão da assimilação, pode também nos ajudar a entender melhor a narrativa de Paul Bereyter. Ele também vítima da perseguição anti-semita, embora não com a mesma violência que outros sofreram, não consegue ficar longe de sua pátria, assim como naquele sentimento contraditório de Nossack. As reflexões de Lucy Landau sobre o retorno de Paul a Alemanha e depois à cidade que o expulsara mostram a questão:

O retorno de Paul à Alemanha em 1939 foi uma aberração, disse Mme Landau, assim como seu retorno à S depois da guerra, e a sua vida de professor em um lugar

476 “with, we must assume, the best of intentions”.

477 “Der spezielle Wert der Literatur, insbesondere der mißlungenen, besteht darin, daß sie es uns erlaubt, derlei oft gegen das eigene Bewußtsein vollzogene Akkomodationsmanöver nachzuvollziehen. Es geht hier natürlich nicht darum, Broch des Kryptofaschismus zu bezichtigen, sondern es soll sein besonderes Unglück begreifbar werden, das damals darin bestand, daß er, als es ihm, wie verbürgt ist, angesichts der antisemitischen Umtriebe tatsächlich speiübel wurde und als es längst an der Zeit gewesen wäre, auf das Exil sich einzustellen, immer noch versuchte, seine “natürliche” Heimat wie ein irgendwie unverletzbares “Gut” zu bewahren”.

onde lhe foi mostrada a porta. Claro, ela acrescentou, eu entendo porque ele foi arrastado de volta para a escola. Ele simplesmente nasceu para ensinar crianças [...]. E, além disso, como um bom professor ele teria acreditado que se poderia considerar aqueles doze miseráveis anos acabados, e se poderia simplesmente virar a página e começar do zero. Mas isso não é mais do que metade da explicação, no máximo. O que moveu e talvez até mesmo forçou Paul a retornar, em 1939 e em 1945, foi o fato de que ele era um Alemão até os ossos, profundamente ligado a sua terra natal nos sopés dos Alpes, e mesmo também àquele miserável lugar, S, que na verdade ele detestava e, no fundo de si mesmo, eu tenho certeza disso, disse Mme Landau, teria ficado contente de ver destruído e obliterado, junto com o povo da cidade, que ele considerava totalmente repugnante. (SEBALD, 2002, p. 56-57)⁴⁷⁸.

Ela considera os dois retornos como aberrações, mas tenta compreendê-los. O professor idealista considera que aqueles terríveis anos poderiam ser deixados para trás, e que, através do ensino, algo novo poderia ser feito. Mas mais do que isso, por trás desses retornos estava o sentimento de pertencimento a sua pátria, seu profundo apego às paisagens nativas. Só isso poderia explicar, para ela, que ele continuasse a viver em um lugar que ele odiasse e gostaria de ver destruído, entre pessoas que poderiam ter morrido. É uma situação difícil, complexa, e o fato de Sebald suspender qualquer julgamento aqui mostra a sua mudança de posição ao longo dos anos. A empatia que ele considera fundamental para a literatura o faz ser menos sentencioso, diferente de como ele foi com Carl Sternheim.

Richard Sheppard (2011) mostra que já há uma diferença entre o primeiro trabalho sobre Sternheim e sua dissertação sobre o mesmo autor, que é justamente um tom menos judicioso e denunciatório, que parte já da sua intenção expressa na dissertação de querer entender e explicar as contradições paradigmáticas na personalidade e obra de Sternheim (Sheppard, 2011). Em uma carta de Sebald a Adorno, em que ele diz que Sternheim precisa ser interpretado como um sintoma do seu tempo” (SEBALD *apud* HUTCHINSON, 2011, p. 269)⁴⁷⁹, o que já mostra uma diferença, no tom acusatório. Essa mudança, para Hutchinson (2011) se mostra como um caminho do autor para as suas obras de ficções, já que nelas ele busca entender a psicologia de seus personagens como respostas às situações deles dentro de

478 “Paul’s return to Germany in 1939 was an aberration, said Mme Landau, as was his return to S after the war, and to his teaching life in a place where he had been shown the door. Of course, she added, I understand why he was drawn back to school. He was quite simply born to teach children [...]. And furthermore, as a good teacher he would have believed that one could consider those twelve wretched years over and done with, and simply turn the page and begin afresh. But that is no more than half the explanation, at most. What moved and perhaps even forced Paul to return, in 1939 and in 1945, was the fact that he was a German to the marrow, profoundly attached to his native land in the foothills of the Alps, and even to that miserable place S as well, which in fact he loathed and, deep within himself, of that I am quite sure, said Mme Landau, would have been pleased to see destroyed and obliterated, together with the townspeople, whom he found so utterly repugnant”.

479 “Sternheim must be interpreted as a symptom of his time”.

suas épocas, mas enquanto com esses primeiros autores (Sternheim, Döblin e Andersch) ele é mais ou menos crítico, com os seus personagens ele é empático.

5.1.2.2. Exílio, crise da linguagem e esquizofrenia

Austerlitz sofre uma crise em que perde a capacidade de escrever qualquer coisa. Ele descobre que toda história da sua vida havia sido uma mentira, não lembra dos anos de infância, nem de ter aprendido a língua da sua terra natal, mas, ainda assim, sente uma sensação estranha com a língua inglesa. Após voltar de uma viagem de dois anos a França, onde havia recolhido uma grande quantidade de material para seu livro de história da arquitetura e da civilização, ele começa a tentar organizar aquele material e as várias anotações que ele já tinha feito por anos, enquanto era professor, mas começa a sentir a dificuldade, tentando várias formas de estruturar aquilo de um modo sistemático, até chegar ao ponto de sentir aversão àquilo. Essa crise leva-o até mesmo a não conseguir mais ler e escrever, as duas ocupações que sempre foram suas favoritas. Ele levava dias para escrever uma única frase, e, mesmo assim, quando a lia, achava-a falsa e inadequada, a mesmo quando, logo após escrever uma frase, ele achava que estava boa, no dia seguinte ela soava tão falha que ele tinha que destruir e começar de novo. Austerlitz chega ao ponto de não mais conseguir nem mesmo dar o primeiro passo: mesmo quando “uma cadeia de pensamento tinha sucesso em emergir com claridade magnífica dentro de minha cabeça”, ele sabia que não conseguiria registrá-la, “pois assim que eu pegava o lápis, as possibilidades sem fim da linguagem, a qual eu podia antes me abandonar seguramente, se tornavam uma conglomeração das mais fúteis frases. Não havia uma expressão na frase que não se provava ser uma miserável muleta, nenhuma palavra que não soasse falsa e oca” (SEBALD, 2011, p. 122-123)⁴⁸⁰. Essa situação desencadeia nele a sensação de prenúncio de uma “desintegração da personalidade”, como se uma doença que já estava a muito tempo nele começasse a estourar, como se uma “força inexorável e destruidora de alma” tivesse se apossando dele, e iria “gradualmente paralisar”

480 “a train of thought did succeed in emerging with wonderful clarity inside my head”; “for as soon as I so much as picked up my pencil the endless possibilities of language, to which I could once safely abandon myself, became a conglomeration of the most inane phrases. There was not an expression in the sentence but it proved to be a miserable crutch, not a word but it sounded false and hollow”

seu “sistema inteiro” (SEBALD, 2011, p. 123)⁴⁸¹. Até que o pânico diante dela dificulta que ele faça as mais simples tarefas diárias, e até mesmo a leitura se tornou impossível para ele. Toda a estrutura da linguagem, e até mesmo os substantivos denominando simples objetos estavam como que envoltos por uma névoa:

Se a linguagem pode ser considerada como uma antiga cidade cheia de ruas e quadras, cantos e fendas, com alguns alojamentos que datam muito tempo no passado enquanto outros foram derrubados, limpos e reconstruídos, e com subúrbios alcançando mais e mais as áreas circundantes, então eu era como um homem que esteve fora por muito tempo e não consegue mais achar seu caminho nessa expansão urbana, não sabe mais para que serve um ponto de ônibus, ou o que é um jardim, ou uma junção de rua, uma avenida ou uma ponte. A estrutura inteira da linguagem, o arranjo sintático de classes gramaticais, pontuação, conjunções, e, finalmente, até mesmo os substantivos denotando objetos comuns estavam todos encobertos em uma névoa impenetrável. Não conseguia entender nem o que eu havia escrito no passado – talvez isso fosse o que eu menos podia entender. (SEBALD, 2011, p. 123-124)⁴⁸².

Essa descrição da dificuldade de Austerlitz em usar a linguagem, em escrever na língua inglesa na qual ele fora educado, embora não lembrasse de que já havia aprendido alguma coisa na língua tcheca, está conectada à sensação de desintegração da personalidade, que, conforme ele explica, o fazia sentir como se não tivesse memória, nem poder de pensar, nem nenhuma existência, e que toda a sua vida havia sido um processo constante de esquecimento, de se distanciar dele mesmo e do mundo. A relação entre linguagem e memória aqui fica evidenciada, e, mais ainda, entre a linguagem e nossa capacidade de organizar, articular e manter estruturado o mundo externo e nosso mundo interno, nossa identidade. É como se Austerlitz sentisse que aquela língua fosse algo absolutamente fora de si, que não tivesse controle sobre ela. É interessante prestarmos atenção à metáfora que ele usa para descrever essa sua relação com a linguagem. A linguagem como uma cidade com construções de várias épocas remete a um filósofo que tem uma presença implícita na obra de Sebald, Ludwig Wittgenstein, que também comparou a linguagem a uma velha cidade: “Nossa

481“disintegration of personality”; “some soul-destroying and inexorable force”; “gradually paralyze”; “entire system”.

482“*If language may be regarded as an old city full of streets and squares, nooks and crannies, with some quarters dating from far back in time while others have been torn down, cleaned up, and rebuilt, and with suburbs reaching further and further into the surrounding country, then I was like a man who has been abroad a long time and cannot find his way through this urban sprawl anymore, no longer knows what a bus stop is for, or what a back yard is, or a street junction, an avenue or a bridge. The entire structure of language, the syntactical arrangement of parts of speech, punctuation, conjunctions, and finally even the nouns denoting ordinary objects were all enveloped in impenetrable fog. I could not even understand what I myself had written in the past—perhaps I could understand that least of all.*”

linguagem pode ser considerada como uma velha cidade: uma rede de ruelas e praças, casas novas e velhas, e casas construídas em diferentes épocas; e isto tudo cercado por uma quantidade de novos subúrbios com ruas retas e regulares e com casas uniformes” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 32). A semelhança entre as duas metáforas chama a atenção, e não é gratuita. Wittgenstein já havia aparecido no livro no início, quando o narrador compara o olhar de certos animais no nocturama com aquele de pintores e pensadores que tentam penetrar a escuridão que nos rodeia apenas através do olhar, e os dois pares de olhos humanos que aparecem é de Jan Peter Tripp e Wittgensiten. Mais tarde, ele também diz que toda vez que via uma foto de Wittgenstein não conseguia deixar de pensar nas semelhanças com Austerlitz (Sebald, 2011).

A crise de Austerlitz, uma crise da memória e da identidade, é também uma crise da linguagem. Ele se sente perdido nessa cidade antiga da linguagem, não reconhece mais nem o que é um ponto de ônibus, ou seja, ele não sabe mais o que é cada coisa: um substantivo, uma conjunção. Como ele mesmo afirma, ler e escrever eram suas atividades favoritas, mas agora em tudo que ele escreve ele sente uma total falsidade, e mesmo que se engane, após um dia de trabalho, que fez algo bom, assim que ele toma aquelas anotações e as lê, percebe as inconsistências, erros, lapsos, até que ele não conseguia mais nem mesmo começar a escrever (Sebald, 2011). Mesmo quando uma cadeia de pensamento emergia claramente em sua cabeça, ele sabia que não conseguiria registrá-la, pois se sentia perdido em meio as possibilidades da linguagem na qual ele tanto se sentia bem (Sebald, 2011). Austerlitz escreve em inglês, foi alfabetizado e educado em inglês, mas, sem saber, ele já havia aprendido a falar tcheco quando ainda criança, e só se dá conta disso quando volta a Praga, em busca do seu passado, e encontra Vera, a amiga de sua mãe que ajudava a cuidar dele quando era criança. Ela diz que quando ele tinha recém três anos, divertia-a com os “dons de conversação” (SEBALD, 2011, p. 155)⁴⁸³ do garoto. Nesse mesmo trecho, ele afirma que Vera, embora falasse com ele em francês, linguagem que ele conhecia bem, pois morara na França, às vezes mudava para o tcheco, e ele, que antes não entendia nada dessa língua, “não no aeroporto ou nos arquivos do estado”, “agora entendia quase tudo que Vera dizia, como um surdo cuja

483“conversational gifts”.

audição tivesse sido miraculosamente restaurada” (SEBALD, 2011, p. 155)⁴⁸⁴. A sua crise acontece um pouco antes de ele começar a ir atrás desse seu passado, e evidentemente já prenuncia essa sua situação como um emigrante em um país cuja língua, mesmo tendo sido aprendida desde cedo, não era a sua. Ele não se sentia em casa na linguagem, não se sentia na sua cidade, e, de repente, estando na cidade onde nascera, Praga, ouvi sua língua natal e sente como se tivesse restaurado sua audição, a ponto de desejar apenas ficar lá na casa de Vera, deitado, ouvindo-a falar naquela língua.

Novamente encontramos a questão de se encontrar em exílio, em situação de não se sentir em casa, nem na sua cidade, nem na sua língua, e, assim, nem mesmo suas memórias parecem ser mais suas. Essa situação de estar em exílio é uma das relações que Schalkwyk (2010) encontra em Wittgenstein, Sebald e vários dos personagens deste. Marjorie Perloff (1996) afirma que a situação do filósofo como um exilado na Inglaterra foi fundamental para que ele se voltasse para as questões da linguagem do jeito que ele se voltou: “[a]penas alguém que não está totalmente em casa no mundo falará tanto como Wittgenstein falou sobre o ‘jogo de linguagem que é a casa original [da pessoa]’” (PERLOFF, 1996, s.p.)⁴⁸⁵. Wittgenstein tenta trazer para suas reflexões sobre a linguagem o uso ordinário desta, para romper com a tradição racionalista da filosofia que via no significado um objeto mental que o falante tinha posse, e que conclamava para sua mente sempre que falava.

A situação de migrante, de exilado, evidencia a nossa relação com a linguagem de um modo novo, fazendo-nos consciente justamente dessa imersão da linguagem na forma de vida, que, quando estamos em casa, na nossa pátria, podemos não notar. Elias Canetti (2011), em um ensaio chamado ‘Acesso de Palavras’, fala justamente dessa situação. Mesmo se dizendo um “hóspede da língua alemã” (CANETTI, 2011, s.p.), que só aprendeu quando tinha oito anos, ele relato o fato de não ter parado de escrever nessa língua mesmo enquanto morava na Inglaterra, e que isso lhe era tão natural quanto andar ou respirar. Essa experiência, no entanto, o fez perceber o que acontece com a nossa língua: “Como se põe ela em defesa contra a pressão constante do novo ambiente?” (Op. Cit.). Ele aventa algumas possibilidades, de que enquanto vivemos fora, nossa língua materna se torne mais agressiva, despótica, ou se

484“not at the airport or in the state archives”; “now understood almost everything Vera said, like a deaf man whose hearing has been miraculously restored”.

485“Only someone who is not fully at home in the world will talk as much as Wittgenstein does about ‘the language-game which is [one’s] original home’”.

fecha em si, e torna-se oculta, mais íntima: “Pode até ser que se torne uma linguagem secreta, que só se utiliza consigo mesmo?” (Op. Cit.). O que ele destaca é que ela se torna mais interessante, que tudo nela passa a chamar a atenção, mas, ao mesmo tempo, se reduz a autossatisfação, tendo diante de si os escritores que se renderam a escrever na nova língua. Ele, no entanto, não quis fazer esse movimento, e, disso, ele passa a ter uma nova experiência com a língua primeira:

É de se esperar que, sob tais circunstâncias, muita coisa se torne mais privada e íntima. Fala-se muito para si mesmo, coisas que normalmente não nos teríamos permitido exprimir. A convicção de que jamais acontecerá algo com aquilo que se exprime, que deverá permanecer na esfera privada — a existência de leitores já não é mais concebível —, proporciona um singular sentimento de liberdade. Em meio a toda essa gente que diz suas coisas cotidianas em inglês, tem-se uma língua secreta só para si, língua que não serve mais a nenhum objetivo externo, de que se faz uso quase que solitariamente, apegando-se a ela com uma obstinação crescente, como seres humanos se apegam a uma crença que todos ao seu redor desaprovam (CANETTI, 2011, s.p.).

Já temos aqui uma situação que remete novamente às reflexões de Wittgenstein, pois a existência de uma linguagem privada foi uma das questões que ele discutiu em suas investigações sobre a linguagem. Seus argumentos sobre a linguagem privada, no entanto, são postos como forma de reafirmar que a linguagem é, em primeiro lugar, pública, comunal, é comunicativa, e, assim, não se pode supor que da existência dessa língua íntima, todo o uso da linguagem esteja ligado ao interior. E, no entanto, podemos supor que o filósofo, assim como Canetti, vivendo em um país estrangeiro, igualmente a Inglaterra, e também continuando a escrever em alemão (embora ele tenha chegado a redigir algumas anotações em inglês), também tenha sentido essa separação da linguagem de sua forma de vida. É exatamente isso que Canetti parece relatar acima, os ingleses usando sua língua para as coisas cotidianas, enquanto ele tem a sua linguagem própria, para falar das suas coisas, mas apenas para si mesmo. A língua materna perde a função comunicativa, e torna-se como que um código pessoal que se refere apenas ao falante e seu mundo interno. Diante desse contexto, uma das descobertas mais especiais é

a de que são as próprias palavras que não nos abandonam, as palavras isoladas em si, para além de todo contexto espiritual mais amplo. Experimenta-se o poder e a energia singular das palavras, e do modo mais forte, quando se é com frequência obrigado a substituí-las por outras [...] tudo quer ser designado como o era antes, e propriamente; a segunda língua, que agora se ouve todo o tempo, torna-se óbvia e banal; a primeira, que se defende, ressurgue sob uma luz particular (CANETTI, 2011, s.p.).

As palavras isoladas ganham uma nova vida, tornam-se, confrontadas com as outras que se é obrigado a usar, na nova língua, ainda mais vivas; a segunda língua torna-se banal, e a primeira surge como algo especial, ela ganha uma vida. Fora da sua forma de vida, onde as palavras são usadas conforme a prática, conforme os acordos, como diz Wittgenstein, as palavras agora parecem mergulhar numa forma de vida própria, interna, aquela do mundo pessoal do sujeito. A língua pela qual se está rodeado parece como banal, pois ela está sendo usada conforma aquela forma de vida que não é a do emigrante, embora ele possa, com o tempo, assumi-la para si. Podemos pensar aqui em Austerlitz, e no modo como o inglês começou a parecer para ele como algo monstruoso, sem sentido, vazio; é como se aquela língua tivesse se tornado, para Austerlitz, a segunda língua, embora ele não tivesse consigo, como Canetti, a língua primeira, pois não se lembrava dela. Porém, quando ele a ouve, a entende, na voz de Vera, sente-se novamente em casa, quer ouvi-la deitado, de olhos fechados.

Canetti conta da experiência que chama de “acesso de palavras” (CANETTI, 2011. s.p.), eram momentos em que enchia páginas e páginas com palavras alemãs, sem relação alguma com o que estava escrevendo na época; não se encaixavam em frases, mas eram apenas vocábulos isolados, “dos quais não resultavam sentido algum”. Esses acessos vinham de repente, e o tomavam como um “furor”, e ele, então, “fulminante como um raio, cobria páginas de palavras. Muito frequentemente eram substantivos, mas não exclusivamente: havia também verbos e adjetivos” (Op. Cit.). Ele, no entanto, ficava envergonhado disso, pois “tinha a impressão de que esses acessos de palavras eram patológicos” (Op. Cit.). A explicação que ele encontra para isso, era a situação de se estar rodeado pela outra língua, “entregue” a ela, no “domínio” dela, e as outras pessoas golpeiam com suas palavras; a língua materna, acuada, acossada, acaba às vezes se vingando com seus ataques de palavras isoladas, que não forma nenhum sentido (Canetti, 2011). Navratil (2015) cita essa experiência do acesso de palavras de Canetti para falar de algo parecido que acontece com o esquizofrênico, o qual também parece, às vezes, sofrer desse ataque, e escrever uma enumeração de palavras que não fazem sentido. O psiquiatra austríaco mostra como a questão da linguagem é central nos casos dos pacientes esquizofrênicos; não só o acesso de palavras, mas o falar em línguas: pacientes que acreditam falar em outra língua, ou que mesmo conseguem escrever palavras estrangeiras,

mesmo não tendo domínio sobre aquela língua; mas também o falar em versos, ou de modo ritmado.

O que se torna evidente no caso da esquizofrenia é que a ruptura do sujeito com a realidade externa, com a realidade regrada pela razão, faz com que sua linguagem também se retire da forma de vida. Ela, assim, como a língua materna do emigrante, torna-se uma linguagem privada. Não obedece mais aos acordos que regem os usos comunicativos da linguagem, mas sim aos sentidos privados do paciente. Mas, ainda assim, segundo Navratil (2015), não se deve achar que não há ainda nesse uso da linguagem uma forma de comunicação, ou, ao menos, um desejo de se comunicar. O esquizofrênico se torna um exilado na sua própria pátria, ele é o caso mais extremo do que é a visão de mundo de Sebald: o ser humano como um exilado (um migrante) em seu próprio mundo, cindindo com a sua forma de vida, de diferentes modos. Diante de uma reclusão total, os esquizofrênicos podem realmente produzir uma linguagem absolutamente sem sentido, vazia, que não consegue atingir nenhum grau mínimo de comunicação (Navratil, 2015), mas essa não é a regra. Por isso, ele conseguiu que alguns dos seus pacientes, como Ernst Herbeck, escrevessem poemas que se tornaram reconhecidos pelo público, pela crítica e por outros autores. Em todo caso, assim como Navratil (2015) vai mostrar que os estados de consciência alterados desses pacientes são muito parecidos com os estados de consciência alterados dos poetas, podemos também dizer que o que acontece com a linguagem nos casos esquizofrênicos têm suas semelhanças com o que acontece com aqueles que passam a viver em um país diferente. É a retirada da linguagem do meio social, do seu caráter comunal, da sua forma de vida, que a torna uma ferramenta capaz de outros jogos de linguagem.

A esquizofrenia escancara, nos casos extremos, a imagem que Sebald vê nos apresentando de como nosso mundo, nossa sociedade, cultura, civilização, foi construído de um modo estranho para nós mesmos, de como o lado natural, animal do ser humano foi sendo domesticado, e de como a linguagem é um desses instrumentos. Como vimos no segundo capítulo, as expressões de dor, para Wittgenstein, são substituídas por um novo comportamento, o linguístico. Navratil (1966) fala dos pacientes esquizofrênicos que emitem sons inarticulados, zumbidos, silvos, assobios, sons guturais, e explica que “A psicopatologia da esquizofrenia mostra que o impulso para emitir sons tem uma certa autonomia e é relativamente independente das tarefas comunicativas da linguagem” (NAVRATIL, 1966, p.

67)⁴⁸⁶. O lado natural, animal, do aparelho vocal, assim, é independente da sua função de emitir sons articulados com sentido, e tanto o comportamento da criança de gritar ou chorar quando sente dor, e do esquizofrênico que emite sons inarticulados, mostram isso, mostram que a linguagem é um processo posterior, um novo comportamento que é adicionado sobre o antigo, e este torna-se controlado, podendo até mesmo sumir. Esse processo compartilha com os vários outros que vimos nos dois primeiros capítulos os traços de domínio, de ordem, de violência que a nossa cultura cria como forma de controle sobre o lado humano. Porém, para Sebald, no momento em que esse processo alcança seu objetivo, que o animal humano é domesticado, não há mais como separar as coisas. A segunda metáfora de Austerlitz fala da linguagem como tentáculos, iguais às de plantas aquáticas ou animais, que usamos para tatear a escuridão. Ela apresenta um lado animalesco, criatural da linguagem, algo como um órgão ou um membro. Porém, não é um órgão funcional, não parece estar em acordo com o resto do organismo vivo, pois ele fala de um “crescimento doentio proveniente de nossa ignorância”. É como se a linguagem tivesse se tornado para Austerlitz, naquela crise, como um apêndice, um crescimento de algo que deveria servir para coisas importantes, mas que acaba não servindo para nada e ainda lhe traz sofrimento, uma crise aguda de identidade, que leva à angústia e uma quase paralisação completa das atividades. Aqui, a linguagem, como uma inflamação, parece muito próxima daquela imagem do cérebro inflamado que Sebald fala no ensaio sobre Roth (ver capítulo 1).

Essa crise evidencia para Austerlitz que a linguagem na qual ele vinha se movendo desde que se lembra como sendo a sua não era sua; que a forma de vida na qual ele estava imerso como se fosse sua, não era a sua. O que em Austerlitz aponta para a questão do seu passado como um emigrante, um exilado, pode ser entendido no contexto mais amplo da obra de Sebald como a situação de todos nós no mundo, de todos o animal humano no mundo da cultura e da civilização. O ser humano, como um animal domesticado pela cultura, que, no entanto, não pode mais voltar a encontrar esse estado de natureza pura, como fala Lévi-Strauss, encontra o sofrimento justamente na forma como a cultura tenta, a todo custo, apagar os traços naturais, animais, do ser humano. Nosso sofrimento, para Sebald, como já falamos, acontece justamente onde essas duas placas tectônicas se atritam mais, ou seja, onde se dá o

486“Die Psychopathologie der Schizophrenie zeigt, daß der Antrieb, Lautäußerungen von sich zu geben, eine gewisse Selbständigkeit besitzt und von den kommunikativen Aufgaben der Sprache relativ unabhängig ist”.

encontro mais forte entre esses dois lados, quando na tentativa de se se parar um do outro, eles acabam se chocando com mais força. E que a linguagem seja um forma de domesticação, e, assim, acabe também aparecendo como um elemento central na crise de Austerlitz, é mais uma imagem dessa insanidade da nossa presença na terra.

5.1.2.3. Aporia entre obra e criação

O psiquiatra Leo Navratil, que trabalhou com a arte-terapia na clínica psiquiátrica Maria Gugging, em Viena, foi o responsável pela primeira publicação dos poemas de Ernst Herbeck, e também que incentivou este a escrever poesias. Navratil escreveu já depois da morte deste, um livro onde de certo modo compila seus trabalhos anteriores: *Schizophrenie und Dichter*. Nele, o psiquiatra pretende apresentar a mesma ideia que ele divulgou ao longo do seu trabalho com arte-terapia: “mostrar que a psicose não é apenas um distúrbio mental e uma deficiência, mas também um estado criativo, bastante comparável à criatividade das pessoas não-psicóticas” (NAVRATIL, ano, p. 277)⁴⁸⁷. As semelhanças entre os estados de consciência alterados dos pacientes e dos poetas mostra que não há, como se supunha, um vazio de pensamento ou uma diminuição na capacidade de pensamento nesses pacientes, mas uma outra forma de pensar, uma variante do pensamento dito normal, que por romper com a estrutura lógico-racional é considerado insanos. No entanto, todos nós temos variantes de pensamentos mais ou menos distantes do que é considerado o pensamento normal, e essa variação também pode ser vista nos esquizofrênicos. Nesse sentido, os casos mais graves de dissociação apontam apenas para o ponto mais distante desse contínuum, enquanto que a partir da análise desses diferentes graus nos mostra como há em todos nós essas variantes patológicas: “O que a arte do paciente é capaz de nos mostrar é ‘o esquizofrênico’ que está em todos nós, na sociedade e em cada indivíduo: o paradoxo, a contradição, os opostos aparentemente irreconciliáveis – e também o anseio, o esforço e a tentativa muitas vezes falhada de superar a contradição dentro de si mesmo e no mundo” (NAVRATIL, 2015,

487“Mit meiner ganzen kunsttherapeutischen Arbeit und auch mit deren Darstellung in diesem Buch wollte ich zeigen, daß die Psychose nicht nur eine seelische Störung und Behinderung, sondern auch ein schöpferischer Zustand ist, mit der Kreativität nicht-psychotischer Menschen durchaus vergleichbar”.

s.p.)⁴⁸⁸. Essa abordagem é muito assemelhada àquela de Lévi-Strauss sobre o pensamento selvagem, e evidencia justamente a relação entre a vida psíquica do ser humano moderno e dos por nós chamados de ‘primitivos’. Trata-se sempre de uma questão de variações de tipos de pensamentos, e que, somente por causa do domínio exercido pelo ideal científico moderno, alguns desses tipos foram escorraçados e tratados como errados, insanos, enganosos.

Assim como para Navratil (2015) a poesia dos esquizofrênicos mostra a esquizofrenia que está em cada um de nós e na nossa sociedade na relação existente entre o poder criativo que essa condição desperta e o poder criativo nos estados de consciência alterados dos poetas, ela também pode evidenciar, como vimos na leitura de Canetti (1995), a esquizofrenia que há em todos nós e na sociedade, por mostrar o funcionamento dos sistemas de poder. Assim, a análise de delírios psicóticos podem tanto nos mostrar os erros da nossa sociedade, quanto fornecer formas de críticas à sociedade. E nisso eles também mostram os erros da arte, bem como formas de superar essa arte.

Uma das críticas de Sebald (2019) ao estilo de Döblin é o modo como este deixou-se levar por um automatismo da linguagem. O uso de frases idiomáticas, por exemplo, pretendia mostrar como a linguagem se comporta como estivesse ainda viva, mas acaba se ossificando na fórmula vazia e sem função, que não contribui nem para a distinção do estilo, nem para a caracterização dos protagonistas. Ele chama essa tendência de uma gesticulação sem objetivo, na qual a linguagem objetiva se degenerou, e Navratil (2015) mostra, no discurso de natal de um de seus pacientes como sua fala é gramaticalmente correta, mas não passa de uma gesticulação linguística. Para Sebald, essa busca apaixonada por uma expressão linguística é mais uma confirmação do domínio da realidade inacessível sobre o autor modernista, em que a linguagem deixa de ser um instrumento para a mente humana, cujas ficções discursivas estabelecem conexões conciliatórias entre o começo e o fim, e é reduzida a mero veículo do assunto que habita caoticamente dentro dela. Ele cita um trecho de um dos livros de Döblin em que este descreve a crise nervosa de uma mulher, e afirma que o autor não conseguiu retratar a crise, mas apenas a reproduziu, tornando o trecho doloroso para o leitor: as coisas e as cores permanecem separadas. Ele compara isso com a pintura, que é compelida a arranjar

488“Was uns die Kunst der Patienten zu zeigen vermag, ist ‘das Schizophrene’, das in uns allen ist, in der Gesellschaft und in jedem einzelnen: das Paradox, die Widersprüchlichkeit, die scheinbar unvereinbaren Gegensätze – und auch die Sehnsucht, das Bemühen und den oft scheiternden Versuch, den Widerspruch im eigenen Inneren und in der Welt zu überwinden”.

as coisas dentro do plano bidimensional, enquanto que a literatura, por trabalhar com a linguagem pode criar o caos convulsivo diretamente em toda sua mobilidade. Porém, essa possibilidade se tornou uma pedra no caminho da vanguarda expressionista, com a qual Döblin se associa nesse trecho, pois a linguagem só pode prescindir de sua qualidade discursiva ao pagar o preço absurdo do autoabandono. Além disso, nesse trecho, Sebald (2019) vê o sintoma de uma época em crise. Cada palavra ali, na medida em que é deslocada, torna-se sua própria metáfora. Citando Gustav René Hock, que afirma que as metáforas correspondem a uma necessidade de abstração, ele afirma que qualquer forma de ansiedade mundial em situações de crise gera o transbordamento, a inflação, de metáforas. Ou seja, o florescimento metafórico é, aqui, um sintoma da doença do pensamento diante de um momento de crise.

Sebald (2019) também não prescreve a defesa do trecho citado a partir da ideia de que, ao tentar descrever a crise nervosa, a linguagem era completamente ao processo em questão. Para ele, ao lermos Döblin e a literatura expressionista em geral, o que percebemos é que os personagens históricos, neuróticos, paranoicos, megalomaníacos, com complexo de perseguição são escolhidos como protagonistas acima de tudo para prover uma justificativa para o autor usar seu estilo radical, que transmite as projeções dessas mentes perturbadas. Portanto, a preocupação expressionista com o “testemunho não traduzido da arte primitiva, infantil, prisioneira e louca” (BLOCH *apud* SEBALD, 2019, p. 218)⁴⁸⁹ se mostra muito mais um anseio não crítico pelo caos do que uma advertência contra ele: “O ritmo expressivo arrasta o leitor indefeso irresistivelmente para dentro da maquinaria linguística onde, junto com o protagonista desamparado, ele é selvagemmente esmagado” (SEBALD, 2019, p. 219)⁴⁹⁰. Ele encontra na estrutura paratática de outro trecho de Döblin o modo como sua literatura leva ritmicamente o material a um crescendo, que constitui o labirinto expressionista no centro do qual se esconde o horror final. Com isso, a faculdade da linguagem, pela qual a mente humana se emancipou do mundo das coisas, reverte suas intenções, torna-se regressiva, e joga o sujeito aos pés da realidade objetiva. Seguindo Adorno na sua *Teoria Estética*, Sebald acusa o

489“Ounübersetzten Zeugnis des Primitiven, der Kinder-, Gefangenen- und Irrenkunst”.

490“The rhythmic expressive draws the defenceless reader irresistibly into the linguistic machinery where along with the hapless protagonist he is savagely crushed”.

expressionismo, como Döblin, de transformar a energia anti-tradicionista no mito da modernidade, que nada mais é do que a própria catástrofe.

O autor se esconde por trás do maneirismo expressionista como se estivesse isento de qualquer responsabilidade para com o que ele está perpetuando, o que é um exemplo de uma forma de arte que borra a distinção entre realidade e ficção: o ‘como se’ é sacrificado com o gesto afirmativo do ‘assim é como isso é’ da realidade irremediável (Sebald, 2019). Nessa recusa do ficcional da ficção, que afirma a correlação direta com a realidade, Sebald vê o caminho aberto para a regra do mito, sob a qual não há mais realidade ou ficção, mas apenas o estado transicional e inflexível que consiste em suportar cegamente tudo que acontece. Ou seja, o autor entrega-se ao terror insuportável da realidade, abstém-se de sua responsabilidade pela mera reprodução desse horror, e deixa apenas a saída para isso na ideia mítica de se suportar cegamente os horrores inevitáveis da vida. Por isso, ele afirma que o ‘eu’ expressionista inventou um mundo destrutivo dentro de sua morada para ser destruído mais voluntariamente do que era necessário. O fanatismo expressionista de Döblin usurpa a arte com a violência da própria vida.

Tudo isso mostra bem que Sebald, assim como Canetti, está olhando para os modos como as formas tradicionais da literatura se tornaram ineficazes para lidar com a realidade cada vez mais insana que se apresentava diante dos autores. Para Sebald, Döblin, assim como Sternheim, souberam entender os problemas inerentes às sociedades de suas época; podemos dizer, que fizeram uma correta análise sociológica. O problema deles foi as escolhas, conscientes ou inconscientes, dos elementos estéticos vigentes nos arsenais da literatura da época, e no uso que fizeram da linguagem dominante para fazer sua análise e crítica. Há, então, na obra dos dois, uma *décalage* entre o estilo e a sociologia. Sternheim e Döblin caíram na invariabilidade do sistema das artes, e não romperam com a ideologia dominante que a permeava. Os autores que conseguiram evitar esses erros, que conseguiram encontrar formas de lidar com a realidade violenta e destrutiva sem precisar abrir mão de um estilo sóbrio e do uso correto da linguagem, mas também sem abraçar a ideologia dominante que permeava essa linguagem foram Kafka e Beckett. O primeiro, por exemplo, respondeu ao impulso expressionista monomaniaco de trazer a ruína da linguagem com o ceticismo do verdadeiro metafísico (Sebald, 2019) – e aqui nós temos mais uma pista do ideal de metafísica que também permeia sua obra. Ele cita um comentário de Kafka a uma antologia lírica do

expressionismo, em que este acusa os autores de falarem cada um apenas por si mesmos, como se a língua pertencesse a eles. No entanto, a língua só é dada aos vivos por um certo tempo, e nós só estamos autorizados a usá-la; ela, na verdade, pertence aos mortos e aos que ainda não nasceram. Por isso, é preciso ter cuidado com ela, e é uma ofensa grave que esses autores fazem ao não ter esse cuidado (Kafka *apud* Sebald, 2019).

Trata-se, de novo, do tema da responsabilidade, e, de certo modo, da sua relação com as metamorfoses. No modo como os expressionistas se apropriam da linguagem daqueles que passam por sofrimentos psíquicos extremos, podemos ver que não há ali uma metamorfose no sentido que Canetti (2011) defende. Esses autores se esconderam por trás dos gestos linguísticos para se isentar de qualquer culpa pela violência que eles operavam através da linguagem. No mesmo texto em que Canetti (2011, s.p.) afirma que o poeta é o guardião das metamorfoses, ele também afirma, remetendo à frase do autor anônimo, que foi por meio de palavras “que se chegou a uma tal situação que a guerra tornou-se inevitável”. Para ele, se as palavras têm tanto poder para se chegar a essa situação, por que não poderiam impedir uma guerra? Por isso, não é de se espantar que alguém que lida com elas, mais do que qualquer outro, esperasse mais de sua eficácia do que os outros. Para Canetti (2011, s.p. - ênfase do autor), então, o poeta é “alguém que tem as palavras em alta consideração; alguém que aprecia particularmente cercar-se delas, talvez até mais do que de seres humanos; que se entrega a *ambos*, mas com maior confiança às palavras”. O que está por trás de toda a inquietação do poeta com as palavras, para ele, é algo que ele mesmo pode não ter consciência, algo que, em geral, parece débil, mas que pode ser de uma violência arrebatadora: “a vontade de responsabilizar-se por tudo o que é apreensível em palavras, expiando ele próprio o fracasso dessa empreitada” (CANETTI, 2011, s.p.). A responsabilidade que o poeta assume quanto ao curso dos eventos da história, quanto ao sofrimento das vítimas, está, assim, ligada à responsabilidade que ele sente diante das palavras, diante daquilo que elas podem apreender. Aos explorarem ao máximo a linguagem no seu estilo correto e sóbrio, Beckett e Kafka permitiram que as contradições e as aporias surjissem exatamente do próprio terreno daquilo que mais busca sufocá-las, a exatidão lógica-racional e a correção da linguagem. Esse é o modo para que a crítica do progresso não recaia na mera regressão.

Leo Navratil (2015) mostra como os estados de consciência alterados desses pacientes são, na verdade, uma variante dos modos alterados de consciência das inspirações dos poetas. Ele apresenta alguns trabalhos que já abordavam essa relação desde o século XIX, e que mostram como os poetas, como os esquizofrênicos, teriam uma capacidade imaginativa maior justamente porque se afastam da realidade, atingem um grau de contato mais íntimo com seu mundo interior, e passam a buscar formas de comunicação para sentimentos e experiências que não estão à disposição do pensamento e da linguagem discursiva. Na distância para com a vida cotidiana, esses sujeitos demonstram uma fixação em um único objeto. Assim como isso leva os esquizofrênicos a ignorarem todas as outras circunstâncias que asseguram a existência e são necessárias para a vida, sabemos as incontáveis histórias de poetas geniais que também tiveram dificuldade em seguir uma vida dita normal. O caso analisado por Navratil, e talvez o mais paradigmático deles, é o do poeta Friedrich Hölderlin. Uma das razões para que a esquizofrenia seja uma doença da imaginação seria que nela há um recuo da mente na sua preocupação calculista quanto ao efeito do trabalho criado sobre os outros (Navratil, 2015). O que não significa, no entanto, afirmar que todo poeta tem alguma psicopatologia ou tendência para a esquizofrenia, nem que todo esquizofrênico seja um poeta. O que Navratil (2015) quer mostrar com essa aproximação é que os estados alterados de pensamento e as particularidades linguísticas nos pacientes esquizofrênicos não são necessariamente uma diminuição na sua capacidade de pensar. Muito pelo contrário, elas são um tipo de alteração do pensamento que é correlato àquele que poetas conseguem atingir quando estão criando suas obras. Na verdade, nós podemos entender isso exatamente através daquela afirmação de Sebald de que todo comportamento tem sua variante patológica: todo pensamento considerado normal tem sua variante que muitas vezes é tida por anormal, insana. O que ocorre nos esquizofrênicos seria um domínio maior dessas outras formas de pensar, que, no entanto, não são necessariamente anormais.

Já vimos na seção anterior que Navratil (2015) usa o exemplo do acesso de palavras de Canetti para exemplificar como as variantes ditas normais de pensamento também podem ser acompanhadas de estados alterados. Para ele, os acessos de palavras mostram todas as transições entre o puro automatismo para a intencionalidade aparente no uso da língua, assim como evidencia que os graus de liberdade que possuímos para isso são sempre diminuídos (Navratil, 2015). Existem acessos de palavras que são aceitos socio-culturalmente, como o

praguejar e o amaldiçoar, mas também algumas formas de o rezar ou de escrever poesia. Além disso, os acessos de palavras não precisam ser necessariamente constituídos de palavras únicas e desarticuladas. Na verdade, no discurso convencional ele pode ocorrer em várias situações, podendo ocorrer mesmo quando se segue as regras gramaticais e se produz frases inteligíveis. Um sermão ou um discurso político ou mesmo um texto científico pode ser um acesso de palavras. Ele dá como um exemplo o discurso de natal de um dos seus pacientes, que não junta as palavras individuais, mas, mesmo seguindo as regras gramaticais, parece automático, com repetições constantes, e com o “gesto linguístico” (NAVRATIL, 2015, s.p.)⁴⁹¹. Ou seja, algo muito parecido com o que Sebald (2019) encontra no estilo expressionista de Döblin. Navratil (2015) lembra de um outro estudo que mostra justamente uma relação interior particularmente estreita entre os discursos esquizofrênicos e a poesia do expressionismo extremo, como a independência da língua e uma espécie de desprendimento da esfera da palavra em relação ao resto dos acontecimentos mentais. Outros traços destacados por Navratil (2015) que nos lembram a crítica de Sebald (2019) ao estilo expressionista de Döblin é o fato de que a convulsão e confusão na vida interior leva a uma produção maior de metáforas. Igualmente, quando o curso das ideias é anormalmente acelerado, a sua coerência afrouxando-se, as ideias deixam de se ligar logicamente, e são amarradas umas às outras de acordo com o som e o ritmo.

Voltando à questão do acesso de palavras, Navratil (2015) lembra que, sendo ele constituído de palavras inteligíveis ou ininteligíveis, não se trata de uma comunicação coloquial, não são declarações factuais, nem comportamentos racionais. Por isso, essa pressão das palavras fora das trajetórias convencionais são tomadas como patológicas, como mostra o exemplo de Canetti (2011), podendo ser, de fato, de origem psicótica. Porém, quando pensamos na poesia, vemos que esse acesso de palavras ainda pode também buscar a necessidade comunicativa. Para o psiquiatra, não importa o quanto a pessoa se afaste das formas normais de relações linguísticas, ou o quanto estabeleça um mundo privado e pessoal no processo, a necessidade de comunicação será tão forte quanto. Quanto mais enfática for a rejeição dessa união entre a comunicação e esses recolhimentos, maior é o desejo que se esconde por trás, e quanto mais inadequada se torna a comunicação normal, mais forte será a

491 “Sprachgestus”.

necessidade de comunicação por formas indiretas. Por isso, ele acredita que os acessos de palavras de Elias Canetti também surgiram da falta de sentimento na linguagem familiar e de um aumento de desejo por ela (Navratil, 2019). Essa necessidade de comunicação é um elemento central para o problema: todos os acessos de palavras surgem de uma maior necessidade de se comunicar em um estado de emergência mental (Navratil, 2015). Se, na maioria dos casos, o destinatário é imaginário, não está no ambiente imediato, a tentativa está condenada ao fracasso. Porém, pode-se chegar ao entendimento quando há destinatários presentes. Por isso, para Navratil (2015), podemos pensar a compreensão como um processo empático, baseado em uma abolição temporária das fronteiras do ego; a compreensão racional e coloquial, assim, são apenas casos especiais de compreensão, assim como a consciência normal é um estado de espírito extremamente importante para a preservação da vida, mas não é o único estado possível para nós.

A relação entre a esquizofrenia e a imaginação poética, assim, estaria nessa relação entre estados de consciência diferentes, que não são necessariamente estados opostos no sentido de normais e anormais, certos e errados. Obviamente que é preciso reconhecer que os delírios psicóticos podem atingir um grau extremo de dissociação que coloca em risco a vida do paciente e das pessoas a sua volta. Não se trata de recusar esses estados de consciência como sendo potencialmente desesperadores para as pessoas, causas de sofrimento. Trata-se, antes, como os estados de consciência alterados desses pacientes não são uma falta de pensamento, não são um vácuo ou um pensamento alienígena. A própria possibilidade de graus relativos entre os estados de consciência normal, em que o pensamento lógico-racional funciona conforme as sanções da sociedade, e estes estados de consciência alterados, onde o pensamento discursivo é rompido, mostra que se trata de um continuum, e não de um abismo entre eles.

5.2. BRICOLAGEM, EXCURSO, MELANCOLIA E ERRÂNCIA

De tudo que apresentamos até agora, podemos depreender que na criação poética ou o trabalho do literato com a linguagem e nos modos como os esquizofrênicos lidam com a linguagem há uma possibilidade de encontrar outras maneiras de criar conexões e relações entre as ideias e as palavras que não esteja sob o comando do pensamento racional, na prática

utilitarista, mas tenha por princípio o afeto, a empatia. Ora, esse é exatamente o princípio do pensamento selvagem, e com isso não se quer dizer que a formulação desse pensamento perca em rigorosidade especulativa, em capacidade de ordenação do mundo, nem de afastamento da realidade. Muito pelo contrário, Lévi-Strauss (2012) mostra como o pensamento selvagem, a prática do *bricoleur*, é regida por uma atenção aos detalhes, e um apego ao concreto, muito maior do que o das nossas ciências, ou antes, diferente, porque suas necessidades é diferente. No recuo da razão instrumental, abre-se a possibilidade para uma imaginação empática, que vê as relações entre as coisas a partir de ligações que não são lógicas e não estão sob o domínio da utilidade. No entanto, no que toca à literatura, é preciso que essa capacidade da imaginação mantenha-se ligada justamente ao concreto, não se afaste da realidade, e não recaia em um abuso da linguagem que simplesmente gesticula, correndo solta no vazio. Navratil (2015) mostra que o poema de poetas como Ernst Herbeck permitem ver uma preocupação com os paradoxos e contradições que permeiam a nossa realidade e que tendem a ser ignorados pelo pensamento normal. A lógica não lida bem com a contradição, com a aporia, o paradoxo; o pensamento lógico-racional deve sempre fugir deles, ou desfazê-los. O pensamento selvagem, como os poemas dos esquizofrênicos lidam com o paradoxo de outro modo, assumindo-os como constitutivos dessa realidade. Nisso, eles se ligam até mesmo à característica que Sebald encontra em autores como Kafka e Beckett. Os dois autores, que se mantiveram céticos às formas degeneradas de linguagem na arte, mantiveram um estilo sóbrio, usando uma linguagem correta gramaticalmente, mas deixando que as contradições surgissem justamente desse domínio, que elas aparecessem por si mesmas a partir desse terreno que sempre quis controlá-las. E isso é algo que o próprio Sebald busca em sua obra.

No seu ensaio mais longo sobre a poesia de Ernst Herbeck, Sebald (1985) começa falando da falha dos interpretes que tentaram reconstituir o significado dos seus textos a partir dos sistemas de significados sancionados pela ciência. Assim, a falta de clareza que os sistemas de explicação encontraram nelas é antes advinda do defeito de compreensão desse sistema do que nos textos do autor (Sebald, 1985). É como se esses sistemas de explicação compartilhassem com o esquizofrênico a falta de compreensão. Isso mostra justamente como a explicação científica gosta de suprimir tudo aquilo que a perturba, por respeito a sua própria lógica – o que está de acordo com a crítica de Canetti ao rigor das disciplinas. Além disso, ele também afirma que, seguindo a sua leitura de Navratil, o dom poético da combinação, que

mostra a extrema sensibilidade de Herbeck e sua capacidade de fazer declarações empáticas, é devido ao mesmo processo que desencadeia a desintegração da linguagem. Ele então defende a ideia de que se um alto grau de excitação psicótica leva ao colapso da fala, esse mesmo estado, em grau mais moderado, é o pré-requisito para a síntese de imagens que excedem as expectativas da linguagem positiva (Sebald, 1985). Ou seja, esse estado seria um pré-requisito para o próprio poeta, que pode através dele acessar essas combinações criadas a partir da sensibilidade e da empatia. É o que ele afirma em seguir, que a arte de Herbeck não difere da poesia regular, pois a produtividade desta também está ligada ao estado de excitação específico. Por isso, ele afirma que seu objetivo é compreender os textos de Herbeck, mesmo as suas inconsistências, como um enunciado de uma pessoa normal, afastando-se, desse modo, de uma atitude predominante que, segundo ele, se empolga com a análise do excêntrico em detrimento daquele que sofre (Sebald, 1985).

O primeiro ponto que ele analisa e que é de nosso interesse aqui, é que o que falta aos textos de Herbeck não é a capacidade poética típica da poesia, a de ver as coisas sobe uma luz diferente, mas o sistema secundário da discursividade: “A técnica da descrição e a passagem desta para a reflexão, forma de conhecimento tipicamente cultivada no ensino de redações nas escolas, é a base do discurso social, mas não da imaginação poética” (SEBALD, 1985, s.p.)⁴⁹². Assim, a desintegração da discursividade não é necessariamente uma questão sintomática. Os sintomas de desintegração, na verdade, tem a potência de dar início a uma nova conexão entre sentimento, palavra e objeto. Dessas tentativas de conexões, surgem versos que, apesar de sua deficiência lógica, são de incrível sugestão. Citando os estudos do simbolismo de Piaget, Sebald (1985) liga o que esse autor chama de pensamento simbólico do inconsciente ao pensamento selvagem de Lévi-Strauss, ou seja, uma expansão do pensamento normal.

Sebald (1985) explica, então, que os textos de Herbeck ilustram a diferença entre o ato experimental da escrita e o significado da obra literária. O conceito utilitarista da linguagem é estranho, ou mesmo se perde para o pensamento simbólico, cuja intenção não é a descrição definitiva da realidade, mas um compromisso contínuo com ela. Nessa separação, Sebald

492 “Die Technik der Beschreibung und der Fortschritt von dieser zur Reflexion, eine Form der Erkenntnis, wie sie bezeichnenderweise die Aufsatzlehre im Schulbetrieb kultiviert, ist die Grundlage des gesellschaftlichen Diskurses, nicht aber die der poetischen Phantasie”.

encontra a diferença entre o ato experimental da criação e o seu acabamento na obra. Para ele, a obra literária se relaciona com o público e não faz pelo autor o que a escrita faz por ele: “a escrita é necessária, não a literatura” (SEBALD, 1985, s.p.)⁴⁹³. Quanto mais o autor depende da escrita, menos ele se interessa pela obra. Herbeck não guardava, não revisava nem avaliava seus próprios poemas (Navratil, 2015), e, embora tivesse muitas vezes que ser incentivado para fazê-la, dependia muito mais dela do que os outros autores (Sebald, 1985). É justamente por isso que eles nos lembram que a ideia de uma harmonia pré-estabilizada só é testemunhada na aparência da obra concluída, enquanto que a dissociação de significado é tão importante para a criatividade quanto a construção. Os poemas de Herbeck, assim, evidenciam a manipulação do ato de criatividade pela arte. A diferença entre sua linguagem e da literatura reconhecida é que ele inclui o estágio preparatório do processo criativo, ou seja, a dissociação como um meio para a invenção de novas estruturas, deixando claro como a imagem poética é criada. O paradoxo da arte é que a sua aparência de beleza sem propósito resulta precisamente da relação intencional em que se atribui os elementos uns aos outros. Ao ser capaz de fazer essa manipulação apenas de forma limitada, ele apresenta mais claramente o indício do princípio aporético da arte, em que os mitos, vistos como uma história em desenvolvimento, aparecem como uma espécie de impostura na sua presunção de significação (Sebald, 1985). Por isso, para Sebald (1985), os textos de Herbeck cumprem os requisitos do que Deleuze e Guattari, na análise de Kafka, chamam de “literatura menor” (SEBALD, 1985, s.p.): ela não é escrita a favor da cultura, mas contra, e sua pobreza material, sinal de uma deficiência, é também sua independência.

Para um poeta que consegue reunir a empatia necessária para um processo de aprendizagem tão poético, os eventos da arte devem parecer ridículos (Sebald, 1985). Ele cita um verso de um poema de Herbeck: “A poesia se aprende com os animais, isso se encontra na floresta” (HERBECK *apud* SEBALD, 1985, s.p.)⁴⁹⁴, que mostra que a poesia poderia ser definida como um lembrete de um estágio de desenvolvimento em que não eram necessários “mitologemas projetivos e discursivos como Deus, futuro, liberdade e justiça” (SEBALD, 1985, s.p.)⁴⁹⁵, e que servem para que nos confortemos com nossa deficiência existencial.

493 “Das Schreiben ist notwendig, nicht die Literatur”.

494 “Die Poesie lernt man vom Tiere aus, das sich im Wald befindet”.

495 “projektiven und diskursiven Mythologemen wie Gott, Jenseits, Freiheit und Gerechtigkeit”.

Diante de toda essa análise da gênese dos textos de Herbeck, seria possível supor que o autor não precisa de nenhuma técnica para escrever, e que as imagens resultam simplesmente de sínteses erráticas, o que reduziria a função do sujeito da escrita a uma questão meramente medial. Porém, afirma Sebald (1985), essa visão seria míope, e perderia a qualidade específica da produção poética do autor, que é o fato de que ele adere muito de perto ao tópico que lhe é apresentando. É preciso lembrar que Navratil (2015) começou a instigar Herbeck a escrever poemas sempre lhe dando algum tema específico, que eram muitas vezes apenas uma palavra. Herbeck não só adere ao tópico, como também organiza o material heterogêneo que lhe agrada de acordo com o tópico dado (Sebald, 1985). Assim, o Sebald (1985) defende que o modelo combinatório usado por Herbeck pode ser melhor descrito pelo conceito de *bricolagem* de Lévi-Strauss, afirmando inclusive que como as formas mais antigas de expressão emergem novamente na esquizofrenia, é possível usar o termo antropológico *bricolagem* nesse estudo vinculado à arte. Igualmente, assim como Lévi-Strauss defende que essa forma de pensamento não é menos complexa que a científica, Sebald diz que o mesmo se pode dizer da poesia de Herbeck em relação à literatura reconhecida.

Assim como o *bricoleur* trabalha com as mãos e usa meios que parecem absurdos ao especialista, as combinações verbais de Herbeck também utiliza diversos meios, mas, ao mesmo tempo, frequentemente inapropriados, e parece juntar as partes individuais manualmente e não logicamente. Trata-se, assim, nessas expressões de linguagem, não de uma pobreza do produto, mas da aleatoriedade dos meios, que estão disponíveis apenas em uma conexão provisória com o projeto pretendido. A tendência à disponibilidade absoluta é um dos critérios centrais nessa escrita esquizofrênica, cujo produto final ainda apresenta um caráter desmontado. Assim, se a arte no sentido tradicional visa a transcendência do material, os textos de Herbeck estão em um diálogo contínuo com a linguagem. Se a grande arte está voltada para os valores da eternidade, e, assim, sujeita à obrigação de processar tecidos duráveis, delicados e imponentes, o artesão da linguagem, como Herbeck, é composto de resíduos e fragmentos, e vivem no tempo para eles e para o momento em que é feito. A beleza de alguns dos versos de Herbeck, para Sebald (1985) seriam inconcebível sem a presença física do autor nas palavras que ele definiu: “Onde o artista se eleva acima de seu trabalho, o

artesão renuncia ao exercício do domínio e vive – no sentido múltiplo que a preposição permite – ‘sob’ [na, em, entre] a linguagem” (SEBALD, 1985, s.p.)⁴⁹⁶.

5.2.1. Deslocamento, melancolia e errância

Nós já falamos algumas vezes nesse trabalho sobre os personagens de Sebald serem sempre pessoas que se sentem deslocadas nesse mundo. Exilados, emigrados, ou mesmo aqueles que não saindo de sua pátria ainda não se sentem em casa. O próprio narrador dos livros de Sebald é um inquieto, um emigrado que está constantemente em movimento, mesmo tendo uma morada fixa, e que dificilmente para se sentir em casa. Em todos os seus livros o narrador é um errante, e, mais do que isso, é só a partir dessa inquietação que suas narrativas surgem. Em *V*, exceto pelas duas histórias que tratam de dois outros escritores, Stendhal e Kafka, no primeiro e terceiro capítulos, os outros dois são centrados na figura do narrador, que vai para Viena, Veneza, Milão, Verona, volta para sua cidade natal na Alemanha. Em nenhum desses lugares ele está parado, mas sempre andando pelas ruas, constantemente lembrando de fatos, encontrando pessoas, e constantemente atacado pela sensação de vertigem que advém da constante atividade mental. No entanto, seguindo o ideal de manter-se preso a um estilo sóbrio, que não recaia em mera gesticulação linguística ou abstrações vazias. Seu estilo elegante conjuga uma linguagem altamente trabalhada que, no entanto, não deixa de lado a precisão, o que a torna ao mesmo tempo elevada e cristalina. No início do segundo capítulo de *V*, ele nos diz que em outubro de 1980, viajou para Viena, na esperança de que “uma mudança de lugar me ajudaria a superar um período particularmente difícil de minha vida” (SEBALD, 2002, p. 33)⁴⁹⁷. Sem dar mais explicações sobre o que seria esse momento difícil, ele continua explicando que na capital austríaca os dias se mostraram longos demais sem que ele tivesse a sua rotina diária, e ele não sabia mais o que fazer.

Cedo, todas as manhãs, eu saía e caminhava sem objetivo ou propósito pelas ruas do centro da cidade, por Leopoldstadt e Josefstadt. Mais tarde, quando olhei para o mapa, vi para meu espanto que nenhuma das minhas jornadas tinha me levado além de uma área precisamente definida em forma de foice ou meia-lua, cujos pontos mais externos eram o Venediger Au pelo Praterstern e os grandes recintos hospitalares de Alsergrund. Se os caminhos que eu segui tivessem sido traçados,

496 “Wo der Künstler über sein Werk sich erhebt, verzichtet der Bastler auf die Ausübung von Herrschaft und lebt – in dem mehrfachen Sinn, den die Präposition verstattet – »unter« der Sprache”.

497 “a change of place would help me get over a particularly difficult period in my life”.

teria parecido como se um homem tivesse tentado novas trilhas e conexões repetidamente, apenas para ser frustrado a cada vez pelas limitações de sua razão, imaginação ou força de vontade, e obrigado a voltar novamente. Minha travessia da cidade, muitas vezes continuando por horas, portanto, tinha limites muito claros, e, ainda agora, em nenhum momento meu comportamento incompreensível se tornou aparente para mim: isto é, minha caminhada contínua e minha relutância em cruzar certas linhas que eram invisíveis e, eu presumo, totalmente arbitrárias (SEBALD, 2002, p. 33-34)⁴⁹⁸.

Não há nenhuma descrição laboriosa de lugares, apenas aquilo que permite localizar o leitor nos lugares através de nomes de ruas e distritos, uma linguagem apegada à materialidade. Do mesmo modo, quando fala do seu comportamento estranho, ele não tenta interpretar isso, nem voos filosóficos para explicar sua condição; fica apenas na comunicação do fato. Mas também já apresenta um elemento interessante que conecta esse comportamento à própria atividade do *bricoleur*, ou seja, suas caminhadas tentavam, mesmo que inconscientemente, criar novas conexões entre as ruas, novas trilhas por entre aqueles caminhos já construídos; e, nesse sentido, é ainda mais sintomático que ele afirme que essa atividade era frustrada pela sua capacidade racional, ou imaginativa, ou mesmo por sua força de vontade. Essa relação entre a jornada, o caminhar e a atividade da *bricolagem*, da montagem, do artesanato, é importante na obra de Sebald, pois é justamente das jornadas que o narrador parte para criar suas histórias. O que obviamente fica ainda mais evidente em *RS*.

Ele continua, falando de como era-lhe impossível até mesmo usar o transporte público, “e, digamos, simplesmente o bonde 41 para Potzleinsdorf ou o 58 para Schònbrunn e dar um passeio no Parque Potzleinsdorf, no Dorotheerwald ou no Fasangarten, como eu costumava fazer no passado” (SEBALD, 2002, p. 34)⁴⁹⁹, mantendo-se no estilo documental com informações que nos informam não de questões insondáveis, mas dizem da realidade da situação através das referências específicas. Depois, ele comenta que quando se fortificava e

498 “Early every morning I would set out and walk without aim or purpose through the streets of the inner city, through the Leopoldstadt and the Josefstadt. Later, when I looked at the map, I saw to my astonishment that none of my journeys had taken me beyond a precisely defined sickle-or crescent-shaped area, the outermost points of which were the Venediger Au by the Praterstern and the great hospital precincts of the Alsergrund. If the paths I had followed had been inked in, it would have seemed as though a man had kept trying out new tracks and connections over and over, only to be thwarted each time by the limitations of his reason, imagination or will-power, and obliged to turn back again. My traversing of the city, often continuing for hours, thus had very clear bounds, and yet at no point did my incomprehensible behaviour become apparent to me: that is to say, my continual walking and my reluctance to cross certain lines which were both invisible and, I presume, wholly arbitrary”.

499 “and, say, simply take the 41 tram out to Potzleinsdorf or the 58 to Schònbrunn and take a stroll in the Potzleinsdorf Park, the Dorotheerwald or the Fasangarten, as I had frequently done in the past”.

refrescava, voltava a ganhar um “senso de normalidade por um tempo e, impulsionado por um toque de confiança, houve momentos em que pensei que poderia acabar com a condição muda em que estive por dias e fazer um telefonema” (p. 34)⁵⁰⁰. Porém, as poucas pessoas que ele se importava de ligar não atendiam, e ele comenta sobre o sentimento que isso causa:

Há algo particularmente desanimador no vazio que surge quando, em uma cidade estranha, disca-se os mesmos números de telefone em vão. Se ninguém responder, é uma decepção de enorme significado, bem como se essas poucas cifras aleatórias fossem uma questão de vida ou morte. Então, o que mais eu poderia fazer, depois de colocar as moedas que tilintaram para fora da caixa de volta no bolso, senão vagar sem rumo até tarde da noite (SEBALD, 2002, p. 35)⁵⁰¹.

O sentimento é descrito com a sobriedade de uma linguagem que chega perto de voos mais altos, para a esfera do transcendental, quando fala dessas cifras aleatórias como uma questão de vida e morte, mas para aí, não se aventura a ligar isso a explicações filosóficas ou psicológicas, mantendo apenas a descrição da sensação de desapontamento, e não exagerando em metáforas. Novamente essa sensação o leva a continuar andando pela cidade, e agora ele diz que provavelmente por estar tão cansado ele acreditava ver alguém que ele conhecia andando a sua frente: “Aqueles que apareciam nessas alucinações, pois é isso que elas eram, sempre foram pessoas em quem eu não pensava há anos, ou que já há muito havia partido, tais como Mathild Seelos ou o caixeiro maneta da aldeia Fürgut” (SEBALD, 2002, p. 35)⁵⁰². A situação de ver fantasmas andando a sua frente já de início tida como alucinações, e não levam a nenhuma possível interpretação da situação em si. Na continuação do trecho ele conta que em uma ocasião achou ver o poeta Dante, “banido de sua cidade natal sob pena de ser queimado na fogueira” (p. 35)⁵⁰³. O sentimento de exílio, que pode até mesmo estar por trás da situação estranha em que ele se encontra é mencionado novamente sem que as relações sejam feitas. Ele segue Dante, tentando alcançá-lo, mas em uma virada de esquina ele

500 “sense of normality for a while and, buoyed up by a touch of confidence, there were moments when I supposed that I could put an end to the muted condition I had been in for days, and make a telephone call”.

501 “There is something peculiarly dispiriting about the emptiness that wells up when, in a strange city, one dials the same telephone numbers in vain. If no one answers, it is a disappointment of huge significance, quite as if these few random ciphers were a matter of life or death. So what else could I do, when I had put the coins that jingled out of the box back into my pocket, but wander aimlessly around until well into the night”.

502 “Those who appeared in these hallucinations, for that is what they were, were always people I had not thought of for years, or who had long since departed, such as Mathild Seelos or the one-armed village clerk Fürgut”.

503 “banished from his home town on pain of being burned at the stake”.

desaparece. Depois de mais algumas dessas viradas de esquina, ele começa a sentir apreensão, que se manifesta em um sentimento de vertigem:

Os contornos nos quais tentei me concentrar se dissolveram e meus pensamentos se desintegraram antes que eu pudesse compreendê-los totalmente. Embora às vezes, quando era obrigado a encostar-se a uma parede ou buscar refúgio na porta de um edifício, temesse que a paralisia mental estivesse começando a tomar conta de mim, não conseguia pensar em nenhuma maneira de resistir a isso, a não ser caminhar até tarde da noite, até que eu estivesse totalmente exausto (SEBALD, 2002, p. 36)⁵⁰⁴.

O sentimento de vertigem é descrito sem metáforas, mas com expressões descritivas como “meus pensamentos desintegravam” ou “paralisia mental”. Essas expressões soa certamente com uma intensidade, e isso também é necessário, pois uma ficção que não saísse do prosaico também seria inócua, seca, mas elas não são metáforas que fazem a linguagem correr no vazio; são descrições e não mais que isso, que podem ter um poder evocativo pela sua simples existência. Nisso podemos ver a preocupação do autor com as palavras, que Canetti (2011) exige dos poetas, a responsabilidade para com a linguagem.

Esse trecho acaba naquela parte já citada no capítulo anterior que também pode ser um exemplo do estilo sóbrio de Sebald, quando ele vê seus sapatos destruídos. A remissão dos sapatos destruídos às imagens das pilhas de sapatos dos campos de concentração não precisa ser evidente, é apenas evocada. Assim como ele não precisa explicar essa ligação, ele também não reflete sobre essas questões, deixando que isso fique na atmosfera, uma sombra que plana sobre a sua escrita. E isso também acontece na continuação da narrativa. Depois da noite dos sapatos, ele acorda decidido a ir visitar o poeta Ernst Herbeck, alguém não está ligado à perseguição dos judeus, mas também foi uma vítima das violências históricas. Alguém que, como o poeta Dante (embora seu exílio não tenha sido em Viena) também se tornou uma espécie de exilado no seu próprio país, internado em uma instituição psiquiátrica por boa parte de sua vida. Nada disso, no entanto, é explorado, e quando o narrador conta a vida de Herbeck, ele é novamente sucinto e direto:

Ernst Herbeck vem sendo afligido por transtornos mentais desde seus vinte anos. Ele foi internado pela primeira vez em uma instituição em 1940. Naquela época, ele estava empregado como trabalhador não qualificado em uma fábrica de munições. De repente, ele mal conseguia comer ou dormir mais. Ele ficava acordado à noite, contando em voz alta, seu corpo sofria de câibras. A vida na família, e especialmente

504 “The outlines on which I tried to focus dissolved, and my thoughts disintegrated before I could fully grasp them. Although at times, when obliged to lean against a wall or seek refuge in the doorway of a building, I feared that mental paralysis was beginning to take a hold of me, I could think of no way of resisting it but to walk until late into the night, till I was utterly worn out”.

o pensamento incisivo de seu pai, estavam corroendo seus nervos, como ele dizia. No final, ele perdeu o controle de si mesmo, derrubava seu prato na hora das refeições ou derramava sua sopa debaixo da cama. Ocasionalmente, sua condição melhorava por um tempo. Em outubro de 1944, ele foi até chamado, apenas para ser dispensado em março de 1945. Um ano depois que a guerra acabou, ele foi internado pela quarta e última vez. Ele estava perambulando pelas ruas de Viena à noite, atraindo a atenção por seu comportamento, e fizera declarações incoerentes e confusas à polícia. No outono de 1980, após 34 anos em uma instituição, atormentado na maior parte do tempo pela pequenez de seus próprios pensamentos e percebendo tudo como se através de um véu sobre os olhos, Ernst Herbeck foi, por assim dizer, dispensado de sua doença e teve permissão para se mudar para uma casa de aposentados na cidade, entre os internos dos quais ele quase não chamava a atenção (SEBALD, 2002, p. 38)⁵⁰⁵.

Nada de entrar em detalhes da doença de Herbeck, uma descrição rápida e sem exageros, e, mais importante para a continuação de nossa discussão, a última internação do poeta foi porque ele estava andando pelas ruas de Viena, atraindo a atenção por causa de seu comportamento. Sem precisar ser explícito, ele deixa ecoar aqui o seu próprio comportamento nos dias anteriores, como se a metamorfose, a conexão empática entre ele e Herbeck já existisse previamente, talvez inconscientemente ele já planejasse essa visita, mas nada disso é especulado, não há nenhuma tentativa de forçar essa conexão com alguma abstração sobre seu significado. Ela é deixada no ar, para que seja sentida, sem que se procure por relações de causa e efeito, pois ele sabe que nesses casos essas relações podem nem mesmo existir.

Além de toda essa possível análise do estilo de Sebald, que mistura o prosaico e o poético, esse trecho também nos remete ao assunto dessa seção, que a inquietação desse narrador melancólico. Não por acaso, o cão vai aparecer logo a seguir no passeio com Herbeck. Aqui, a inquietação e a andança foi provocada por algum estado de espírito que não sabemos qual é, que podemos apenas supor, mas a partir dela, a história se põe em movimento, e mais ainda, a própria inquietação se torna uma conexão com o primeiro personagem dessa história, que é Herbeck, esse também um escritor inquieto.

505 “Ernst Herbeck has been afflicted with mental disorders ever since his twentieth year. He was first committed to an institution in 1940. At that time he was employed as an unskilled worker in a munitions factory. Suddenly he could hardly eat or sleep any more. He lay awake at night, counting aloud, his body was racked with cramps. Life in the family, and especially his father's incisive thinking, were corroding his nerves, as he put it. In the end he lost control of himself, knocked his plate away at mealtimes or tipped his soup under the bed. Occasionally his condition would improve for a while. In October 1944 he was even called up, only to be discharged in March 1945. One year after the war was over he was committed for the fourth and final time. He had been wandering the streets of Vienna at night, attracting attention by his behaviour, and had made incoherent and confused statements to the police. In the autumn of 1980, after thirty-four years in an institution, tormented for most of that time by the smallness of his own thoughts and perceiving everything as though through a veil drawn over his eyes, Ernst Herbeck was, so to speak, discharged from his illness and allowed to move into a pensioners' home in the town, among the inmates of which he was scarcely conspicuous”.

Porém, talvez seja *RS* o livro que representa, na sua totalidade, essa inquietação do narrador. Mais ainda, ele também nos mostra a relação entre a errância física e a mental, que estão inequivocamente entrelaçadas na obra do autor. No início do livro, ele relata que a jornada pela região do mar do norte da Inglaterra foi feita com a esperança de “dissipar o vazio” (SEBALD, 2002, p. 3)⁵⁰⁶ que sempre se apossava dele quando terminava um longo trabalho. Se pensarmos nas relações criadas entre o autor e o narrador, e seguirmos interpretando esse narrador como sempre o mesmo em todos os livros, e como o autor das linhas que estamos lendo, a data de início dessa viagem em agosto de 1992, permite-nos imaginar que o longo trabalho que ele havia completado era justamente a escrita do livro *E*. Assim, depois de uma obra marcada também pelas jornadas físicas e mentais, a sensação de vazio toma conta dele, e o leva a uma nova jornada. Dessa vez, não são as necessidades de ir atrás das histórias que o põe em movimento, mas a simples necessidade psicológica de lidar com essa sensação. Ele consegue realizar essa esperança até certo ponto, pois nunca havia se sentido tão despreocupado como se sentira nessa jornada. No entanto, e aí vem o ponto de virada importante, quando ele começou a lembrar dela, o sentimento de liberdade se tornou uma preocupação, junto com os rastros de destruição que ele havia visto ao longo do caminho. Interessante notar que ele lança a questão se isso não provaria que antigas superstições de que certas doenças do espírito e do corpo não estariam relacionadas ao signo da Estrela do Cão. A doença que certamente estaria por trás disso seria a melancolia, que, como já vimos, tem como um dos seus símbolos o cão, e liga esse estado justamente à inquietação.

A jornada física, geográfica, nascida de um sentimento de vazio, após a escrita de um livro que também gerou a inquietação, mental e física, da melancolia, torna-se, após seu fim, através das lembranças de suas cenas, uma jornada mental. O estado de paralisia do corpo que toma o narrador e o leva para o hospital produz nele a inquietação mental, que o leva a começar a escrever aquelas linhas, mentalmente, já enquanto estava no hospital. Esse livro, surgido desse entrelaçamento, é ele mesmo um relato da errância mental e física do narrador, que vai juntado a ela as histórias de diversas outras errâncias, suas e das pessoas cujas histórias ele conta. No quarto capítulo, por exemplo, sentado em um banco na colina da aldeia de Gunhill, ele começa a imaginar a batalha naval em 28 de maio de 1672 entre Inglaterra e

506 “dispelling the emptiness”.

Holanda, ocorrida ali, depois disso, ele lembra que um ano antes, ele estava exatamente do outro lado do mar, sentado na Holanda, e olhando na direção da Inglaterra, e, então começa a lembrar dessa viagem para a Holanda. A jornada mental que começou na página 75, quando ele senta no banco em Gunhill, termina na página 92, quando ele finaliza essa digressão. Mas, dentro dessa digressão, muitas outras ocorreram a partir daquilo que ele encontrava em suas jornadas.

A sensação de deslocamento em um mundo que se tornar cada vez mais insano por exemplo, aparece refletida de diferentes modos em um único caso, que é aquele dos pescadores em Lowestoft:

Eles estão enfileirados em uma longa linha às margens do mar, a intervalos regulares. É como se os últimos retardatários de algum povo nômade tivesse se assentado ali, no extremo limite da terra, na expectativa do milagre desejado desde tempos imemoriais, o milagre que justificaria todas suas andanças e privações anteriores. Na realidade, no entanto, estes homens acampados sob os céus não atravessaram terras e desertos longínquos para alcançar essa praia. Antes, eles são dos arredores, e há muito têm o hábito de pescar ali e contemplar o mar conforme ele muda diante de seus olhos. [...] Eles dizem que é raro que qualquer pescador estabeleça contato com seu vizinho, pois, embora todos olhem para o leste e vejam o crepúsculo e o amanhecer vindo sobre o horizonte, e embora todos sejam movidos, eu imagino, pelos mesmos sentimentos insondáveis, cada um deles está, apesar disso, sozinho e dependente de ninguém mais a não ser de si mesmo, e dos poucos itens do equipamento que ele tem consigo [...]. Não creio que esses homens fiquem sentados à beira do mar o dia todo e a noite toda apenas para não perder o momento em que passa o badejo, sobe o linguado ou o bacalhau vem para águas mais rasas, como eles dizem. Eles apenas querem estar em um lugar onde possam ter o mundo atrás deles, e, diante deles, nada mais a não ser o vazio. O fato é que hoje é praticamente impossível pegar qualquer coisa pescando da praia (SEBALD, 2002, p. 51-52)⁵⁰⁷.

A primeira imagem desses pescadores é apenas uma imaginação do próprio narrador, logo desfeita pela afirmação que eles não são de terras distantes, mas homens da região, pescadores que estariam ali apenas na sua atividade diária da pesca. No entanto, isso não

507 “They are strung out in a long line on the margin of the sea, at regular intervals. It is as if the last stragglers of some nomadic people had settled there, at the outermost limit of earth, in expectation of the miracle longed for since time immemorial, the miracle which would justify all their erstwhile privations and wanderings. In reality, however, these men camping out under the heavens have not traversed faraway lands and deserts to reach this strand. Rather, they are from the immediate neighbourhood, and have long been in the habit of fishing there and gazing out to the sea as it changes before their eyes. [...] They say it is rare for any of the fishermen to establish contact with his neighbour, for, although they all look eastward and see both the dusk and the dawn coming up over the horizon, and although they are all moved, I imagine, by the same unfathomable feelings, each of them is nonetheless quite alone and dependent on no one but on himself and on the few items of equipment he has with him [...]. I do not believe that these men sit by the sea all day and all night so as not to miss the time when the whiting pass, the flounder rise or the cod come in to the shallower waters, as they claim. They just want to be in a place where they have the world behind them, and before them nothing but emptiness. The fact is that today it is almost impossible to catch anything fishing from the beach”.

impede o narrador imagine que eles são movidos por sentimentos insondáveis, e isso se deve ao fato de que ele logo desfaz a verdade da pesca, afirmando que eles estão ali para deixar o mundo às suas costas e ficar olhando para o vazio, o que ele pretende justificar com a informação de que não é mais possível pescar a partir da praia. Sua imaginação, assim, que aqui alça uns voos um pouco mais altos, mantém-se naquilo que ele vê nos pescadores, e no fato concreto de que não há mais nada para se pescar ali. Além disso, a sua interpretação do que eles sentem é mantida em aberta, em suspensa, no exato momento em que ele afirma que era como *ele* imaginava. Se na história de Paul Bereyter ele não quis imaginar como ele se sentia nos instantes antes da sua morte, aqui ele não chega a tais escrúpulos, mas também não torna essa sua imaginação coerciva, ou seja, ela não é imposta sobre o leitor, ao ser afirmada diretamente no texto como sendo sua.

O que é interessante de notar nessa citação é que esses pescadores também, é que eles não são muito diferentes de todos os outros personagens que aparecem em *RS*, ou em outros livros de Sebald. Seja porque o narrador os imagine assim, seja porque eles realmente sentem isso, todos compartilham o sentimento de estarem perdidos, vagando por uma terra estranha, passando as privações dos que não têm lugar nesse mundo. Esse sentimento está em pessoas comuns, como os pescadores, ou o tio Kasimir em *E*, que em uma cena muito parecida, inclusiva nas fotos que nelas aparecem, também e cara o mar e diz que ele é a “beira da escuridão” (SEBALD, 2002, p. 88), e que a terra atrás deles parece submergir, e que não existe nada mais que aquela estreita faixa de areia, o que o faz sentir que ele está “muito longe, embora não sei bem de onde” (SEBALD, 2002, p. 89)⁵⁰⁸. Mas é certamente nos artistas, pensadores, intelectuais e escritores que aparecem em sua obra que essa sensação se encontra mais e mais presente, e não são poucos os que habitam seus livros: Grünewald e Steller em *AN*; Stendhal, Ernst Herbeck, Giacomo Cassanova e Kafka em *V*; o pintor Max Ferber em *V*; Thomas Browne, Joseph Conrad, Algernon Swinburne, Edward FitzGerald, François-René Chateaubriand e Michael Hamburger, e, através deste, Hölderlin, em *RS*; e, por fim, Austerlitz. Isso para ficarmos em alguns nomes mais conhecidos, sem contar os professores e intelectuais que também aparecem em *RS*. Sem contar também o livro *APC*, que embora não aparece propriamente entre suas obras de ficção, é um livro de homenagens a

508“the edge of darkness”; “a long way away, though I never quite know from where”. Toda essa fala de Kasimir sobre se sentir longe está em inglês no original em alemão.

autores e ao pintor Tripp, que foca muito mais nos aspectos biográficos desses artistas do que na análise crítica de suas obras.

Nesse livro, Sebald estabelece uma conexão entre os sujeitos retratados e ele mesmo; seus textos são um misto de memórias, biografia e análise literária. Na sua introdução, ele afirma que os livros dos autores sobre quem ele escreve o acompanharam por muito tempo, e que aquela era um tributo que ele pagava a eles. De certo modo, é um livro de metamorfoses, em que o autor em vários momentos se identifica com aqueles sujeitos sobre quem escreve. Essa identificação é mais forte ainda no texto sobre Robert Walser que cria uma rede de conexões com outros autores e pessoas ligadas à vida pessoal de Sebald; uma metamorfose fluída que através do texto atravessa o tempo e o espaço. O próprio Walser parece se tornar uma pessoa de sua vida, e apresenta-se como uma espécie de personagem totêmico do próprio Sebald. E isso se deve, provavelmente, à característica mais marcante tanto da obra quanto da vida de Walser, pela qual Sebald começa seu texto: o distanciamento que o autor atingiu em relação ao mundo foi tão grande e o que se encontra em seus próprios textos têm tão pouca relação com sua vida e com os fatos externos da realidade do seu tempo, que os poucos fatos que se sabe não formam uma história ou uma biografia, “mas sim, ou assim parecia para mim, de uma lenda” (SEBALD, 2013, s.p.)⁵⁰⁹. Por isso, o próprio texto de Sebald não tenta ir atrás desses fatos, fica apenas com o que já é conhecido, e busca uma identificação empática com o autor através dos seus textos e das incríveis conexões que ele encontra com sua própria obra e vida.

Essas primeiras conexões partem, como muito na obra ficcional de Sebald, das fotos. Ele comenta que “eu sempre olho novamente para as fotos que temos dele, sete rostos muito diferentes, estações em uma vida, que dão pistas da catástrofe silenciosa que ocorreu entre cada uma delas” (SEBALD, 2013, s.p.)⁵¹⁰. A partir das fotos, das expressões do rosto, Sebald consegue se conectar com aquilo que se sabe da vida trágica de Walser. Porém, a foto que lhe é mais familiar é aquela tirada durante uma de suas caminhadas durante o período em que estava internado em Herisau, e já afastado da escrita. Nela ele reconhece cenas da sua própria infância: a paisagem é muito parecida com aquela na qual Sebald e seu avô caminhavam nos

509 “but rather, or so it seems to me, of a legend”.

510 “I always look again at the photographs we have of him, seven very different faces, stations in a life which hint at the silent catastrophe that has taken place between each”.

mesmos anos em que Walser fazia as suas caminhadas. Por isso, ele afirma, sempre que via aquela foto, lembrava-se do seu avô, e descreve as semelhanças na aparência dos dois, bem como em alguns gestos. Por fim, ele fala das coincidências entre datas: os dois morrem no mesmo ano, o avô de Sebald em abril e Walser em dezembro, e a morte do avô se dá na noite anterior ao último aniversário de Walser. Diante disso, ele se pergunta:

Qual é o significado dessas semelhanças, sobreposições e coincidências? São enigmas de memória, delírios de si mesmo e dos sentidos, ou antes, esquemas e sintomas de uma ordem subjacente ao caos das relações humanas e aplicável igualmente aos vivos e aos mortos, que está além de nossa compreensão? Carl Seelig relata que uma vez, em uma caminhada com Robert Walser, ele mencionou Paul Klee – eles estavam apenas nos arredores do vilarejo de Balgach – e mal ele pronunciou o nome quando ele avistou, quando entraram na aldeia, uma placa em uma vitrine vazia com as palavras *Paul Klee - Carver of Wooden Candlesticks*. Seelig não tenta oferecer uma explicação para a estranha coincidência. Ele apenas o registra, talvez porque sejam precisamente as coisas mais extraordinárias que são mais facilmente esquecidas (SEBALD, 2013, s.p.)⁵¹¹.

As dúvidas sobre essas coincidências são deixadas sem resposta, seguindo o exemplo de Carl Seelig, são apenas registradas, e isso diz muito do modo como Sebald lida com elas ao longo de sua obra ficcional. A atitude de apenas registrá-las já é o suficiente para que se recupere a memória dessas coisas extraordinárias tão facilmente esquecidas, e a busca por explicações pode levar ao tipo de abstração e violência do pensamento que Sebald tenta evitar.

Depois disso, ele diz que também não vai buscar explicações para as coincidências entre a obra de Walser, especificamente o livro *The Robber*⁵¹², o único dos livros longos de Walser que ele só lei mais tarde, e a sua, mas apenas apresentá-la. Ele, então, mostra as similaridades entre alguns dos fatos narrados nesse livro com alguns dos fatos da vida de Ambros Adelwarth, narrados em *E*. Além dos fatos, há também a incrível coincidência de ele ter usado, na história de Ambros, o termo *Trauerlaufbahn* [carreira de luto], que ele achava,

511 “What is the significance of these similarities, overlaps, and coincidences? Are they rebuses of memory, delusions of the self and of the senses, or rather the schemes and symptoms of an order underlying the chaos of human relationships, and applying equally to the living and the dead, which lies beyond our comprehension? Carl Seelig relates that once, on a walk with Robert Walser, he had mentioned Paul Klee – they were just on the outskirts of the hamlet of Balgach – and scarcely had he uttered the name than he caught sight, as they entered the village, of a sign in an empty shop window bearing the words *Paul Klee – Carver of Wooden Candlesticks*. Seelig does not attempt to offer an explanation for the strange coincidence. He merely registers it, perhaps because it is precisely the most extraordinary things which are the most easily forgotten”.

512 *O ladrão* (sem tradução para o português).

na época, ter inventado, mas que, anos depois, quando leu o livro de Walser, encontrou exatamente a mesma palavra:

Sempre tentei, em minhas próprias obras, marcar meu respeito por aqueles escritores com os quais sentia afinidade, levantar meu chapéu para eles, por assim dizer, emprestando uma imagem atraente ou algumas expressões, mas é uma coisa definir um marcador na memória de um colega que partiu, e outra bem diferente quando alguém tem a sensação persistente de ser chamado do outro lado (SEBALD, 2013, s.p.)⁵¹³.

Aqui, a conexão ultrapassa os limites da memória, certamente o lugar de onde elas surgem, e se torna quase sobrenatural, sem que Sebald reflita sobre isso ou tente entender, deixando apenas no ar essa sensação.

Por fim, ao falar do texto *Kleist in Thun*, o primeiro que ele leu de Walser, e que o fez entrar no mundo do escritor, como um ponto de partida, indo e voltando dessa obra para outras:

Desde então, eu lentamente aprendi a compreender como tudo está conectado através do espaço e do tempo, a vida do escritor prussiano Kleist com a de um autor suíço que afirma ter trabalhado como balconista em uma cervejaria em Thun, o eco de um tiro de pistola através do Wannsee com a vista de uma janela do asilo Herisau, as longas caminhadas de Walser com minhas próprias viagens, datas de nascimento com datas de morte, felicidade com infortúnio, história natural e a história de nossas indústrias, a de *Heimat* com a do exílio. Em todos esses caminhos, Walser tem sido meu companheiro constante. Eu só preciso olhar para cima por um momento em meu trabalho diário para vê-lo parado em algum lugar um pouco distante, a figura inconfundível do caminhante solitário apenas parando para observar os arredores (SEBALD, 2013, s.p.)⁵¹⁴.

A partir dessas metamorfoses, Sebald cria no texto de Walser uma espécie de companhia de escritores desalojados no mundo. Hölderlin também é citado, e entre Hölderlin, Kleist, Walser, Kafka (que era um grande admirador dos dois últimos) e o próprio Sebald, o que nós temos é exatamente a situação do escritor deslocado no mundo, que com a sensibilidade que lhe é peculiar, percebe as incongruências e contradições da realidade, e

513 “I have always tried, in my own works, to mark my respect for those writers with whom I felt an affinity, to raise my hat to them, so to speak, by borrowing an attractive image or a few expressions, but it is one thing to set a marker in memory of a departed colleague, and quite another when one has the persistent feeling of being beckoned to from the other side”.

514 “Since then I have slowly learned to grasp how everything is connected across space and time, the life of the Prussian writer Kleist with that of a Swiss author who claims to have worked as a clerk in a brewery in Thun, the echo of a pistol shot across the Wannsee with the view from a window of the Herisau asylum, Walser’s long walks with my own travels, dates of birth with dates of death, happiness with misfortune, natural history and the history of our industries, that of *Heimat* with that of exile. On all these paths Walser has been my constant companion. I only need to look up for a moment in my daily work to see him standing somewhere a little apart, the unmistakable figure of the solitary walker just pausing to take in the surroundings”.

sofre mais do que ninguém com o peso da culpa advinda daquela compaixão. Não à toa, desses autores citados, os três primeiros tiveram histórias muito parecidas, não conseguindo se fixar em nenhum emprego, não constituindo família, não conseguindo se colocar de modo efetivo na vida prática exigida pela sociedade; e dois deles, Hölderlin e Walser, sofrendo com a situação da esquizofrenia, retiraram-se por completo do mundo. Walser teve a chance de voltar, quando foi diagnosticado sem mais sintomas esquizofrênicos, e liberado do sanatório de Herisau, mas decidiu ficar vivendo lá, fazendo suas caminhadas, até falecer. Kleist, por sua conta, acaba tendo um final mais trágico, suicidando-se junto Henriette Vogel no lago em Wanseen. Além das vidas atribuladas e das dificuldades em se adequar às regras e costumes da sociedade, esse três também estão ligados pela questão da escrita, pois nos três casos, a única coisa que eles conseguiam fazer é continuar escrevendo. Por fim, podemos acrescentar mais um nome nessa lista de companheiros de Sebald, conectados a estes de algum modo, mesmo que não tenha sido citado pelo autor: Ernst Herbeck. Outro que não conseguiu se adequar às exigências da realidade social, que tornou-se um interno de um sanatório, que encontrou na escrita uma forma de manter-se, e que se liga a Walser também pela similaridade com o avô de Sebald. Quando Sebald o encontra, Herbeck está esperando na escada em frente sua casa, “Ele estava vestindo um terno glencheck com um distintivo de caminhada na lapela. Na cabeça, ele usava um chapéu de aba estreita, uma espécie de gorro, que mais tarde tirou quando ficou muito quente para ele e carregou ao lado dele, assim como meu avô costumava fazer nas caminhadas de verão” (SEBALD, 2002, p. 39)⁵¹⁵. Herbeck, que não é citado no ensaio sobre Walser, pode ser adicionado a essa comunidade de autores inquietos, errantes e que sofrem com o peso de uma sensibilidade para ver o mundo como ele é, sem conseguir, no entanto, aproveitar das estratégias comuns de todos nós, que lidamos com a realidade insana da vida.

5.2.2. O *bricoleur* de fantasmas

515 “He was wearing a glencheck suit with a hiking badge on the lapel. On his head he wore a narrow-brimmed hat, a kind of trilby, which he later took off when it grew too warm for him and carried beside him, just as my grandfather often used to do on summer walks”.

Que Sebald ache que a sua disposição para lembrar os rastros de destruição que encontrou pela sua jornada, o que o leva à paralisia e também à escrita, esteja ligada à melancolia provocada por causa da estrela do cão, é algo que está de acordo com toda a estrutura dessa obra, e talvez da obra inteira de Sebald. Nós já falamos do cão como símbolo da melancolia, por causa de sua inquietação, e podemos lembrar da sua explicação sobre seu método de trabalho, inspirado justamente no cão que vai cheirando a grama até encontrar o que procura. Lévi-Strauss (2012), quando começa a definir o que a *bricolagem*, lembra que o verbo *bricoleur*, na sua antiga acepção, aplicava-se ao jogo da pela, à caça e a equitação, “mas sempre para evocar o movimento incidental”, como “o cão que corre ao acaso” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 33). Elias Canetti (1995) lembra que a “pergunta” também tem uma relação coma cena arcaica da caça. Segundo ele, a primeira pergunta tem por objeto a identidade, e a segunda o lugar; mas ele quer saber se existiria uma situação arcaica na qual a identidade e o lugar coincidiriam, em que um não teria sentido seu o outro. Essa situação seria no contato hesitante com a presa: “Quem é você? Você é comestível? O animal, em sua busca incessante por alimento, toca e cheira tudo quanto encontra. Mete seu focinho em toda parte: você é comestível? Que gosto você tem? A resposta é um odor, uma reação, uma rigidez inanimada” (CANETTI, 1995, s.p.). Por fim, J. M. Coetzee (1992) afirma em um curioso parenteses no seu ensaio sobre D. H. Lawrence, que, na biologia evolutiva, a área do córtex que nos mamíferos inferiores corresponde à discriminação olfativa, nos humanos a mesma área assume a função da discriminação abstrata: “[c]olocando de outro modo: o que nos animais é chamado de cheirar, é em seres humano chamado de pensamento analítico” (COETZEE, 1992, p. 311)⁵¹⁶.

Podemos, então, pensar no método da bricolagem ligado a essa relação com um tipo de pensamento que ocorre na errância, na inquietação. E isso também se liga à esquizofrenia. Para Contardo Calligaris (1989), a estrutura psicótica está marcada pela questão da “errância” (CALLIGARIS, 1989, p. 12). Para ele, o psicótico é “um sujeito eminentemente errante, errante no sentido de errância, não do erro. Um sujeito que pode errar, errar no sentido de atravessar o mundo e seus caminhos” (CALLIGARIS, 1989, p. 12). No entanto, não é como se todos os caminhos levassem sempre a algum lugar específico (como no provérbio “todos os

516“To put in another way: what in animals is called smelling is in human beings called abalytic thinking”.

caminhos levam à Roma”), pois eles vão em direções próprias, e cada um vale a pena. Trata-se, então, de uma rede de significações não organizada em torno de uma significação central, que organiza todas as outras. Por isso, o sujeito “*tem* que errar”, mas não na busca por uma significação final, mas errar “porque não existe lugar a partir do qual podemos medir a significação do que estamos fazendo” (CALLIGARIS, 1989, p. 13 – grifo do autor). É interessante que nessa ideia de um errar sem um objetivo já previamente estabelecido, mas porque ainda não se sabe o que está fazendo, liga-se novamente à ideia do *bricoleur*:

seu universo instrumental é fechado, e a regra de seu jogo é sempre arranjar-se com os “meios-limites”, isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bastante heteróclitos, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular, mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores. O conjunto de meios do *bricoleur* não é, portanto, definível por um projeto (o que suporia, aliás, como com o engenheiro, a existência tanto de conjuntos instrumentais quanto de tipos de projeto, pelo menos em teoria); ele se define apenas por sua instrumentalidade e, para empregar a própria linguagem do *bricoleur*, porque os elementos são recolhidos ou conservados em função do princípio de que ‘isso sempre pode servir’ (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 34).

Essa descrição está bem de acordo com o método que o próprio Sebald descreve em algumas entrevistas. Ele recolhe recortes de jornais, fotos antigas que encontra em antiquários, fotos que ele mesmo tira em suas viagens. E é a partir delas que ele começa a montar suas histórias. É claro que nisso ele se difere do *bricoleur* por tem um projeto, mas esse projeto nunca é algo definido *a priori*. Explicando, por exemplo, como ele chegou à história de Austerlitz, ele afirma que ela partira de uma única foto, aquela do garoto que aparece na capa das edições em inglês (Sheppard, 2011). Para criar a história daquela foto, ele juntou duas histórias e meia de vida, uma delas de um colega seu, também professor de história da arquitetura, de comportamento um tanto excêntrico, e que também foi atrás de sua história desconhecida depois de se aposentar ainda jovem. Porém, a história do *Kindertransport*, ele tirou de um documentário que ele assistira, sobre uma mulher, e que depois ele investigou mais a fundo (Sebald, 2017). Através do que ele tinha em mãos, e, mais ainda, através de fatos e história que já existem, e que são rastros da nossa história de destruição, que poderiam ficar para sempre desconhecidas, ele refez algo.

A errância se liga, então, à bricolagem porque é a partir da primeira que o autor pode fazer o trabalho da segunda. O seu método de colher os rastros da destruição e se utilizar deles para fazer algo novo talvez esteja mais evidente, novamente, em *RS*, que é ele todo uma rede

de conexões feitas entre esses rastros, entre as coisas que ele encontra no caminho, e que são os objetos que sua memória usa para criar as conexões que estruturam a narrativa. Não são objetos nos sentido mais restrito do termos, são as paisagens, as construções, mas também as histórias e as pessoas – mais ainda, os fantasmas. Talvez, nós poderíamos até mesmo chamar Sebald de um *bricoleur* de fantasmas. Como um esquizofrênico que alucina, ele está a todo momento em contato com aquele já se foram, e não os deixa pelo caminho, mas toma suas histórias, e, como um artesão, vai juntando-as e costurando-as à mão.

No capítulo VII de *RS* nós temos um exemplo dessa ligação da errância com a bricolagem, e o fato de ele levar justamente a uma reflexão sobre a natureza da escrita não deixa de ser sintomático. O capítulo começa com a chegada do narrador na charneca de Dunwich, e logo temos o trecho em que ele fala sobre a queimada das florestas e sobre a combustão como o elemento de nossa proliferação na terra. A seguir ele relata como ele se perde em meio a charneca, confuso pelos pensamentos em sua cabeça e pela loucura da coloração das flores. Ele tenta seguir o caminho de areia pelo lugar, mas segue constantemente se perdendo, e o seu único ponto de referência, uma casa de campo com um observatório com abóboda de vidro torna-se praticamente uma ilusão para ele. Ele consegue encontrar a saída, embora nem saiba como, e finalmente encontra uma estrada, e para debaixo de uma árvore, sentindo-se tonto como se tivesse saído de um carrossel. Em seguida, ele relata que meses depois disso, ele sonhou que estava novamente na charneca. No sonho, ele consegue subir em pequeno pavilhão chinês de onde ele vê um labirinto como o que ele havia entrado em Somerleyton. Esse labirinto, com caminhos muito mais simples do que aquele que ele deixara para trás, “representava um corte transversal do meu cérebro” (SEBALD, 2002, p. 173)⁵¹⁷. Em meio a descrição do sonho, várias frases tiradas de *Rei Lear* aparece – uma peça que trata da insanidade do poder –, e dois versos de um poema de Hölderlin, citados, até mesmo no original em alemão, na tradução inglesa de Michael Hamburger. Depois do relato do sonho, ele finalmente fala da sua chegada em Middleton. Segue-se, então, um relato que ele tira das memórias de Hamburger, sobre a chegada de sua família na Inglaterra, fugindo da Alemanha nazista. Nesse relato, ele conta de como dois periquitos que eles trouxeram consigo haviam ficado apreendidos quando chegaram em Dover, e Michael afirma que fora a perda

517 “represented a cross-section of my brain”.

dos dois pássaros que os fez perceber “toda a monstruosidade de mudar de país sob aquelas circunstâncias desfavoráveis” (SEBALD, 2002, p. 177)⁵¹⁸. A perda dos pássaros representou para Michael o início do desaparecimento da sua infância em Berlim, que ficou para trás na nova identidade que ele assumiu aos poucos. As memórias dessa infância tornaram-se quase alucinações e sonhos para ele, nas quais a cidade natal aparece como uma mistura do que eram os lugares e prédios com montanhas de ruínas e entulhos. Todo o trecho que ele usa das memórias escritas pelo amigo, reescritas aqui com seu estilo, mas sempre remetendo a autoria a Michael, lembram também o que Max Ferber fala sobre suas memórias do país natal, e do fato de que esse também afirma, como Michael, que a Alemanha era agora um país cada vez mais distante.

Por fim, ele relata o encontro com Michael, os dois conversam no jardim, ondem o único movimento era a da fumaça saindo do chá, nem mesmo as folhas nas árvores se moviam:

Nós conversamos sobre o mês deserto e silencioso de agosto. Durante semanas, disse Michael, não há um pássaro para ver. É como se tudo estivesse de alguma forma vazio. Tudo está a ponto de declinar e só as ervas daninhas florescem: a trepadeira estrangula os arbustos, as raízes amarelas das urtigas se enroscam no solo, a bardana fica uma cabeça mais alta do que você, podridão parda e mosca-verde estão por toda parte, e até nas folhas de papel em que se tenta juntar algumas palavras e frases parece coberto de bolor. Por dias e semanas a fio, vasculhamos o cérebro em vão e, se perguntado, não se poderia dizer se continuamos a escrever puramente por hábito, ou por desejo de admiração, ou porque não sabemos fazer outra coisa, ou por puro espanto, desespero ou indignação, não mais do que se poderia dizer se escrever torna alguém mais perceptivo ou mais insano. Talvez todos nós percamos nosso senso de realidade na medida exata em que estamos absortos em nosso próprio trabalho, e talvez seja por isso que vemos na crescente complexidade de nossas construções mentais um meio para uma maior compreensão, mesmo quando intuitivamente sabemos que nós jamais poderemos compreender os imponderáveis que regem nosso curso de vida. Será que alguém segue os passos de Hölderlin simplesmente porque aconteceu de seu aniversário cair dois dias depois do dele? É por isso que alguém seja tentado repetidamente a deixar a razão de lado como um casaco velho, a assinar poemas e cartas “seu humilde servo Scardanelli”, e a manter à distância os hóspedes indesejáveis que vêm olhá-lo chamando-os de Sua Excelência ou Majestade? Será que alguém começa a traduzir elegias aos quinze ou dezesseis anos porque foi exilado de sua terra natal? É possível que mais tarde alguém se instalasse nesta casa em Suffolk porque uma bomba d'água no jardim tem a data de 1770, o ano do nascimento de Hölderlin? Pois quando eu soube que uma das ilhas próximas era Patmos, desejei muito ali me hospedar, e ali me aproximar da gruta escura. E Hölderlin não dedicou seu hino Patmos ao Landgrave de Hamburgo, e não era Hamburgo também o nome de solteira da mãe? Em que distâncias no tempo as afinidades eletivas e correspondências se conectam? Como é que alguém se percebe em outro ser humano

518 “the whole monstrosity of changing countries under such inauspicious circumstances”.

ou, senão a si mesmo, então o próprio precursor? O fato de eu ter passado pela alfândega britânica trinta e três anos depois de Michael, de estar agora pensando em desistir de ensinar como ele fez, de que eu estou inclinado a escrever em Norfolk e ele em Suffolk, de que ambos desconfiamos de nossos trabalhos e ambos sofrem de alergia ao álcool – nenhuma dessas coisas é particularmente estranha. Mas por que na minha primeira visita à casa de Michael eu imediatamente me senti como se vivesse ou tivesse vivido lá, em todos os aspectos exatamente como ele, não posso explicar (SEBALD, 2002, p. 181-182)⁵¹⁹.

Todo esse trecho ilumina-se diante de tudo que veio antes no capítulo, e de tudo que nós viemos vendo até agora sobre a obra de Sebald. A reflexão sobre como tudo parece estar em declínio, e como só as ervas continuam crescendo e proliferando se engata na questão da escrita, exatamente como uma erva: os papéis onde ele escreve suas linhas estão tomados pelo mofo, e, então, qual é, afinal de contas, a razão para se escrever? As dúvidas postas por Michael são as dúvidas do próprio Sebald, as construções mentais dos escritores, cada vez mais complexas os deixam mais perceptivos ou mais insanos. Busca-se mais entendimento com essas construções, mesmo que se saiba que não é possível desvendar os imponderáveis que regem nossas vidas? Essa reflexão conjunta é praticada até mesmo na forma como o trecho é construído no discurso indireto livre que cria uma confusão entre o narrador e o personagem. Sabemos que Michael está falando no início, mas, de repente, o texto passa para

519 “We talked about the deserted, soundless month of August. For weeks, said Michael, there is not a bird to be seen. It is as if everything was somehow hollowed out. Everything is on the point of decline, and only the weeds flourish: bindweed strangles the shrubs, the yellow roots of nettles creep onward in the soil, burdock stands a whole head taller than oneself, brown rot and greenfly are everywhere, and even the sheets of paper on which one endeavours to put together a few words and sentences seem covered in mildew. For days and weeks on end one racks one's brain to no avail, and, if asked, one could not say whether one goes on writing purely out of habit, or a craving for admiration, or because one knows not how to do anything other, or out of sheer wonderment, despair or outrage, any more than one could say whether writing renders one more perceptive or more insane. Perhaps we all lose our sense of reality to the precise degree to which we are engrossed in our own work, and perhaps that is why we see in the increasing complexity of our mental constructs a means for greater understanding, even while intuitively we know that we shall never be able to fathom the imponderables that govern our course through life. Does one follow in Hölderlin's footsteps, simply because one's birthday happened to fall two days after his? Is that why one is tempted time and again to cast reason aside like an old coat, to sign one's poems and letters “your humble servant Scardanelli”, and to keep unwelcome guests who come to stare at one at arm's length by addressing them as Your Excellency or Majesty? Does one begin to translate elegies at the age of fifteen or sixteen because one has been exiled from one's homeland? Is it possible that later one would settle in this house in Suffolk because a water pump in the garden bears the date 1770, the year of Hölderlin's birth? For when I heard that one of the near islands was Patmos, I greatly desired there to be lodged, and there to approach the dark grotto. And did Hölderlin not dedicate his Patmos hymn to the Landgrave of Homburg, and was not Homburg also the maiden name of Mother? Across what distances in time do the elective affinities and correspondences connect? How is it that one perceives oneself in another human being, or, if not oneself, then one's own precursor? The fact that I first passed through British customs thirty-three years after Michael, that I am now thinking of giving up teaching as he did, that I am bent over my writing in Norfolk and he in Suffolk, that we both are distrustful of our work and both suffer from an allergy to alcohol - none of these things are particularly strange. But why it was that on my first visit to Michael's house I instantly felt as if I lived or had once lived there, in every respect precisely as he does, I cannot explain”.

o pronome indefinido ‘one’, volta para o ‘eu’ que sabemos ser Michael porque refere-se a Hölderlin, e no final o ‘eu’ passa a ser do narrador, mas de um modo que em na pergunta sobre as afinidades eletivas nós não sabemos se ainda é Michael ou o narrador que faz aquela reflexão, ou, o que é ainda bem provável, os dois. Assim, Sebald aqui performa na própria escrita do texto aquilo do que está falando, ou seja, essas estranhas correspondências que fazem com que nos sintamos como vivendo a vida de outra pessoa.

Desde o momento em que o narrador se perde na charneca e relata o seu sonho, a relação entre se sentir perdido geograficamente e se sentir perdido mentalmente estão estabelecidas. O sonho mostra um labirinto como se fosse a imagem do cérebro do narrador, as construções mentais nas quais ele se perde estão ali expostas. Depois, as memórias de Michael mostram como alguém perde sua memória de infância e passa a criar uma nova identidade após mudar de país. Em seguida, o declínio da natureza e o domínio das ervas chegam até os papéis, um dos materiais da escrita, até que chegamos ao quase declínio mental daqueles que se entregam à escrita. O tema das conexões, ou como Michael (ou o narrador?) chama, as afinidades eletivas – referência ao livro de Goethe –, que percorrem ao longo do tempo, continua, passando do sentimento de conexão de Michael com Hölderlin para o sentimento de conexão do narrador com Michael. Ele passa a sentir como se ele morasse naquela casa, quando eles entram, tudo ali lhe parece tão familiar, como se fosse seu: “Mas pensamentos desse tipo eram dispersados tão rapidamente quanto apareciam. De todo modo, eu não os persegui nos anos que passaram desde então, talvez porque não é possível perseguí-los sem perder a sanidade” (SEBALD, 2002, p. 185)⁵²⁰. Como Michael, que se pergunta todas aquelas questões sobre as coincidências entre ele e Hölderlin, mas reconhece que não se pode saber o que está por trás disso, o narrador dispensa esse sentimento de conexão; reconhece que tentar entendê-lo pode levar a sua insanidade. Porém, eles não o deixam. Ele lembra que quando voltou a ler as memórias de Michael, encontrou mais coincidências entre sua história e a dele, ligadas ao período em que estes estavam em Manchester, com uma distância temporal de vinte e dois anos. Diante dessas novas conexões, ele comenta sobre a sensação que elas lhe causam:

520 “But thoughts of this kind are dispelled as speedily as they appear. At all events, I did not pursue them in the years that have passed since then, perhaps because it is not possible to pursue them without losing one's sanity”.

Não importa quantas vezes eu diga a mim mesmo que acontecimentos fortuitos desse tipo ocorrem muito mais do que suspeitamos, uma vez que todos nós nos movemos, um após o outro, ao longo das mesmas estradas traçadas para nós por nossas origens e nossas esperanças, minha mente racional é, apesar disso, incapaz de assentar os fantasmas da repetição que me assombram com uma frequência cada vez maior. Quase não estou acompanhado, mas parece que já ouvi as mesmas opiniões expressas pelas mesmas pessoas em algum lugar ou outro, da mesma forma, com as mesmas palavras, mudanças de frases e gestos. A sensação física mais próxima a essa sensação de repetição, que às vezes dura vários minutos e pode ser bastante desconcertante, é aquela da peculiar dormência provocada por uma grande perda de sangue, muitas vezes resultando em uma incapacidade temporária de pensar, falar ou mover os membros, como se, sem perceber, alguém tivesse sofrido um derrame. Talvez haja neste fenômeno ainda inexplicado de duplicação aparente algum tipo de antecipação do fim, uma aventurar-se no vazio, uma espécie de desengajamento, que, como um gramofone tocando repetidamente a mesma sequência de notas, tem menos a ver com danos para a própria máquina do que com um defeito irreparável no seu programa. Seja como for, naquela tarde de agosto na casa de Michael, eu senti várias vezes, seja por cansaço ou por alguma outra razão, que estava perdendo o chão sob meus pés (SEBALD, 2002, p. 187-188)⁵²¹.

Notemos que a primeira coisa que ele afirma é que ele tenta se convencer de que esses fenômenos não são nada demais, mas sua mente racional não consegue deixar esses fantasmas da repetição, ou seja, uma parte dele sabe que não há o que fazer, não há o que tentar entender, mas outra parte, a racional, não consegue deixar isso de lado. A sensação física é a de uma quase morte, e a tentativa de explicação dele para esse fenômeno de aparente duplicação é a da antecipação do fim. Aqui, novamente vemos a mistura do seu estilo poético e prosaico, como ele alça voos que chegam perto das abstrações metafísicas, mas a metáfora seguinte, de um gramofone que toca a mesma note, o traz de volta para o chão, mesmo que ele encerre dizendo que sentiu várias vezes, na sua visita a Michael, que o chão estava faltando sob seus pés, o que poderia ser também pelo cansaço. O fato é que esse pequeno voo para o transcendental não se permite ir longe demais. Ele não encontra respostas, e não tenta forçar uma, ficam apenas as dúvidas e a sensação. Como no pensamento selvagem, fica-se com uma

521 “No matter how often I tell myself that chance happenings of this kind occur far more than we suspect, since we all move, one after the other, along the same roads mapped out for us by our origins and our hopes, my rational mind is nonetheless unable to lay the ghosts of repetition that haunt me with ever greater frequency. Scarcely am I in company but it seems as if I had already heard the same opinions expressed by the same people somewhere or other, in the same way, with the same words, turns of phrases and gestures. The physical sensation closest to this feeling of repetition, which sometimes lasts for several minutes and can be quite disconcerting, is that of the peculiar numbness brought on by a heavy loss of blood, often resulting in a temporary inability to think, to speak or to move one's limbs, as though, without being aware of it, one had suffered a stroke. Perhaps there is in this as yet unexplained phenomenon of apparent duplication some kind of anticipation of the end, a venture into the void, a sort of disengagement, which, like a gramophone repeatedly playing the same sequence of notes, has less to do with damage to the machine itself than with an irreparable defect in its programme. Be that as it may, on that August afternoon at Michael's house I felt several times, either through exhaustion or for some other reason, that I was losing the ground from under my feet”.

apreensão inconsciente da verdade do determinismo. As obras de Sebald certamente podem ser vistas como preocupadas com o determinismo, mas elas deixam apenas a suposição dele, mais ainda, elas simulam esse determinismo, e não tentam conhecê-lo.

A verdade do determinismo por trás de nossas vidas não pode ser conhecida, mas apenas suposta, ou simulada, e nisso a literatura teria seu papel, nisso ela é metafísica. O sentido de metafísica para ele, no entanto, está ligado ao ceticismo, ela é uma forma de conhecimento que aponta justamente para os limites de nosso conhecimento. Ele afirma que seus textos “são escritos repetidamente, até eu sentir que um tipo de sentido metafísico pode ser lido através da escrita” (BAKER, 2017, s.p.)⁵²². Em outra entrevista (Cuomo, 2007), ele se queixa que a filosofia deixou de lado a metafísica, e afirma que a considera uma preocupação legítima, e o exemplo dele é Kafka:

E escritores como Kafka, por exemplo, estão interessados em metafísica. Se você lê uma história como ‘Investigações de um cachorro’, ela tem um personagem cujo horizonte epistemológico é muito baixo. Ele não entende nada acima da altura de um pé. Ele faz encantamentos para que o pão desça da mesa de jantar. Como isso acontece, ele não sabe. Mas ele sabe que, se realizar certos ritos, certos eventos se seguirão. E então ele vai, esse cachorro, pelas especulações mais extravagantes sobre a realidade, que sabemos ser bem diferente. Como ele, o cachorro, tem essa capacidade limitada de compreensão, nós também temos. Portanto, é bastante legítimo perguntar – e, claro, pode se tornar uma espécie de jogo de salão – como esses filósofos disseram: “Temos certeza de que estamos realmente sentados aqui agora?” (CUOMO, 2007, s.p.)⁵²³.

Ao evocar o exemplo da história de Kafka, Sebald mostra que a sua ideia de metafísica não é a de uma especulação que busque as respostas finais para as coisas. O que fica evidente na sua última frase, é que é legítimo nos questionarmos sobre a realidade, mas isso pode se tornar um jogo de salão, ou seja, uma mera brincadeira. A legitimidade do questionamento não pode levar à busca por uma resposta definitiva, mas à consciência de que há certas leis (se é que são leis) que regem nossa realidade e às quais não temos acesso. Na mesma entrevista, ao ser perguntado sobre o papel das coincidências e duplicações, se elas

522 “are written over and over again, until I feel that a kind of metaphysical meaning can be read through the writing”.

523 “And writers like Kafka, for instance, are interested in metaphysics. If you read a story like ‘Investigations of a Dog’, it has a subject whose epistemological horizon is very low. He doesn't grasp anything above the height of one foot. He makes incantations so that the bread comes down from the dinner table. How it comes down, he doesn't know. But he knows that if he performs certain rites then certain events will follow. And then he goes, this dog, through the most extravagant speculations about reality, which we know is quite different. As he, the dog, has this limited capacity of understanding, so do we. So it's quite legitimate to ask—and, of course, it can become a kind of parlor game—as these philosophers said, ‘Are we sure that we're really sitting here now?’”.

seria a forma como a natureza rompe com a superfície de nossas vidas civilizadas, ele responde: “Bem, eu não acho que poderia especular sobre isso, mas, às vezes, a pessoa tem a sensação de que há um piso duplo em alguns lugares, ou que os eventos estão fora do nosso controle. Essa noção do indivíduo autônomo que está no comando do destino dele ou dela é uma que eu realmente não poderia subscrever” (CUOMO, 2007, s.p.)⁵²⁴. Novamente, trata-se de reconhecer que nós não temos controle total sobre nossos destinos, como sujeitos totalmente autônomos, mas que há algo que não nos é acessível que toma controle de vez em quando. No entanto, para se chegar a essa percepção, é preciso partir sempre do concreto, dos fatos que podem ser conhecidos, da materialidade da vida; não só partir, mas também sempre voltar a ela. Os voos metafísicos devem sempre poder voltar para o chão.

Para conseguir fazer isso, Sebald constrói sua obra a partir desse trabalho de artesão, que vai costurando e juntando as coisas que ele encontra, as histórias, as pessoas, os objetos. Inquieto como o cão melancólico, ele anda pelos lugares sempre em busca de algo, de algum material que já serviu para algo no passado, mas que pode ser reutilizado para algo novo. As conexões que ele encontra, ou cria, vão sempre além da mera relação lógica, não é o princípio de causalidade da ciência moderna, mas o uma causalidade do pensamento selvagem, que encontra as relações entre as coisas não pela necessidade de utilidade, mas de conhecimento. Sebald quer conhecer as histórias dos fantasmas que habitam esse mundo, quer poder contá-las, não quer que elas sejam úteis, a não ser no sentido moral de utilidade, de uma utilidade que seja a da preservação da memória, e do aprendizado.

5.2.3. O insondável

O sentimento de paralisia diante dos fenômenos de duplicação, dos fantasmas de repetição, mostram exatamente o momento em que nosso conhecimento atinge seu limite, e não pode ir além. Que o narrador sempre desista de achar alguma resposta ou explicação para tais fenômenos mostra como Sebald entende o seu trabalho como artesão da palavra, como um metafísico kafkafiano. Mostra também que a resposta para a infundável culpa implicada a

524 “Well, I don’t think I could speculate about this, but one sometimes does have a sense that there is a double floor someplace, or that events are outside your control. This notion of the autonomous individual who is in charge of his or her fate is one that I couldn’t really subscribe to”

todos que participam da insana história de nossa civilização não se fecha em moralismos baratos. O exemplo disso está justamente na história de Herbeck: o mesmo que comeu a lebre também sente compaixão pela lebre. Em *RS*, exatamente no capítulo anterior àquele em que o narrador conta a história natural do arenque e mostra sua compaixão para com o peixe, quando ele chega na cidade de Lowestoft, ou seja, a mesma onde ele encontra, na praia, os pescadores que lhe remetem à história do arenque, ele fala da sua janta no hotel, e do prato que lhe é servido:

um peixe que, sem dúvida, ficou enterrado no congelador por anos. A blindagem de migalhas de pão do peixe tinha sido parcialmente chamuscada pela grelha e os dentes do meu garfo se dobraram sobre ela. Na verdade, foi tão difícil penetrar no que acabou se revelando nada além de uma concha vazia que meu prato ficou uma bagunça horrível depois que a operação terminou. O molho tártaro que eu tive de espremer de um sachê de plástico ficou cinza com as migalhas de pão fuliginosas, e o próprio peixe, ou o que fingia ser peixe, estava um lamentável naufrágio entre as ervilhas verdes e os restos de batatas fritas encharcadas que brilhava com gordura (SEBALD, 2002. p. 43)⁵²⁵.

Essa descrição desse prato quase beira o grotesco, diferindo do estilo característico de Sebald. Porém, ela diz muito mais sobre nossa espécie e sobre o próprio narrador do que sobre o prato em si. A cena é, novamente, a do comer, e o peixe é exatamente o mesmo animal com o qual, páginas adiante, esse narrador sentirá compaixão. O prato grotesco é a imagem da relação de nossa espécie com as outras espécies, mas mostra também que não é preciso que nós nos simplesmente abduquemos de comer para que possamos sentir compaixão. O ideal de Canetti, como Sebald afirma, é não o de uma reforma, mas da salvação, e a salvação é uma questão particular de cada um. FitzGerald a escolheu.

Um outro texto de Sebald, publicado só em 2000, e que foi coletado em *CS*, fala sobre outro peixe, a cavala. O texto começa com narrando as velas içadas e o barco cortando as ondas para chegar ao ponto onde eles (Sebald narra em primeira pessoa, mas não especifica quem é sua companheira de pesca) iriam pescar a cavala, “bem conhecida por ser o mais ganancioso dos peixes” (SEBALD, 2006, s.p.)⁵²⁶. Depois de falar um pouco sobre o habitat e os costumes da cavala, ele fala de sua particular iridescência, que ela perde logo que sai da

525 “a fish that had doubtless lain entombed in the deep-freeze for years. The breadcrumb armour-plating of the fish had been partly singed by the grill, and the prongs of my fork bent on it. Indeed it was so difficult to penetrate what eventually proved to be nothing but an empty shell that my plate was a hideous mess once the operation was over. The tartare sauce that I had had to squeeze out of a plastic sachet was turned grey by the sooty breadcrumbs, and the fish itself, or what feigned to be fish, lay a sorry wreck among the grass-green peas and the remains of soggy chips that gleamed with fat”.

526 “well known to be the greediest of fish”.

água (o que a liga ao arenque). Em seguida, ele comenta de como essa característica influenciou a origem do seu nome, em latim, e como desse se derivou o nome da varíola, ao que ele, então, comenta:

Muito provavelmente as conexões entre a vida e a morte dos homens e da cavala são muito mais complexas do que imaginamos. Não está lá, pensei enquanto puxava a primeira linha, uma gravura de Grandville mostrando meia dúzia de peixes de sangue frio particularmente enfeitados com frentes de camisa engomada, gravata e vestido de noite, sentados em uma mesa e comendo um de sua própria espécie, ou o que dificilmente seria menos terrível de *nossa* espécie? (SEBALD, 2006, s.p – ênfase do autor)⁵²⁷.

É interessante que em meio à pesca, ele se lembra do desenho de Grandville, mas não exatamente o que ela representa, se os peixes comendo sua própria espécie, como a cavala que se alimenta também de outros peixes, ou se eles comendo a nossa espécie, o que, para ele, dificilmente seria menos terrível do que os peixes comendo sua própria espécie. A dúvida, que faz um jogo de inversões e reinversões, o humano pescando um peixe conhecido por sua ganância por comer outros peixes, leva-o a pensar na imagem de peixes comendo a si próprios ou os humanos. O que cria uma mistura das coisas em meio a esse caótico ciclo da vida.

A questão insolúvel se apresenta desde o início: as relações entre a vida e a morte do ser humano e da cavala são muito mais complexas do que nós imaginamos. Depois da lembrança da imagem de Grandville, ele comenta que talvez por isso em algumas culturas sonhar com peixe signifique morte, mas no parágrafo seguinte ele lembra, igualmente, que a cavala é um emblema de fertilidade em outras culturas. Ou seja, no simbolismo do peixe nós encontramos tanto a vida quanto a morte. Mas no meio disso, o que fica é apenas a questão sem resposta: nós não sabemos a verdade sobre esses fatos:

Os fatos da questão, é claro, são diferentes. Em última análise, nenhum de nós sabe como ele pode acabar no prato de outra pessoa, ou quais mistérios estão escondidos nas mãos fechadas dessa outra pessoa. Mesmo se recorrermos à ictiomancia e aos instrumentos para dissecar a cavala, se cuidadosamente a desmontarmos e questionarmos o oráculo de suas entranhas, dificilmente obteremos uma resposta, pois essas coisas apenas nos olham de volta cegos e mudos – o grão em madeira aplainada, a pulseira de prata, a pele envelhecida, o olho quebrado – e não nos diga nada sobre o destino de nossa própria espécie (SEBALD, 2006, s.p.)⁵²⁸.

527 “Very likely the connections between the life and death of men and mackerel are far more complex than we guess. Isn’t there, I thought as I pulled in the first line, an engraving by Grandville showing half a dozen particularly coldblooded fish decked out in starched shirt fronts, ties, and evening dress, sitting at a table and eating one of their own kind, or what would be hardly less terrible one of *our* kind?”.

528 “The facts of the matter, of course, are different. None of us ultimately knows how he may end up on someone else’s plate, or what mysteries are hidden in that other person’s closed hand. Even if we turn to ichthyomancy and to instruments for dissecting the mackerel, if we carefully take it apart and question the oracle

Esse comentário resume a posição de Sebald quanto a nossa compulsiva busca para saber o destino de nossa própria espécie, nossa tentativa desesperada de saber o sentido de tudo isso que vivemos. Nesse ponto, encontramos exatamente a suspensão de qualquer possibilidade de se encontrar a resposta, e ficamos apenas com a insana relação entre morte e vida, entre caça e caçador, entre o comedor e o comido.

As tentativas desesperadas de dar sentido à vida permeada de sofrimentos é uma das razões para o surgimento de utopias como o messianismo. Mas o inverso disso, a ideia de que a vida não tem sentido nenhum que não a mera decomposição que vemos na vida orgânica pode levar à mera fuga para as formas minerais. Nos dois casos, a morte pode aparecer simplesmente como a fuga, a paisagem onde as dores acabam. Mas como nós vimos, Sebald aprende com Kafka e Beckett que a morte não pode ser vista como um paraíso, pois, no final das contas, não sabemos o que tem lá, e ela pode ser simplesmente, como no *O Castelo*, mais um lugar onde existem oprimidos e opressores. Não sabemos ao certo como o peixe foi parar no nosso prato, não sabemos ao certo quais essas relações entre a morte e a vida do peixe, e a morte e a vida dos seres humanos. Manter essa dúvida em aberto e não aceitar facilmente os sistemas explicativos que foram criados mostra uma atitude que pode romper com uma das instâncias do poder: o conhecimento. Ao mesmo tempo, não aceitar as respostas insuficientes não significa simplesmente desistir de procurar por respostas.

Sebald mostra no ensaio sobre Elias Canetti, como este prefere os sistemas que sejam abertos, prefere as “construções heurísticas” (SEBALD, 1985, s.p.), ou seja, o método de investigação simples, que chega a respostas adequadas, mesmo que muitas vezes imperfeitas. Canetti acha que o mais difícil é sempre encontrar um lugar pelo qual se possa escapar do próprio trabalho, e para evitar que “sua própria cabeça se torne uma prisão, ele tenta permanecer no concreto. Abstrações contêm o perigo de hipóstase” (SEBALD, 1985, s.p.). Ele só gosta dos sistemas que possam ser bem administráveis, como um brinquedo nas mãos, e se os sistemas se tornam detalhados demais, incomodam. Para ele, os grandes sistemas obstruem a realidade no sentido exato da palavra, e é por isso que ele quer que o seu nunca se feche (Sebald, 1995). Ao contrário do poder da arte, ele não quer um fim e um todo, mas

of its entrails, we shall be unlikely to get an answer, for such things only look back at us blind and dumb – the grain in planed wood, the silver bracelet, the aging skin, the broken eye – and tell us nothing of the fate of our own kind”.

sempre novos começos. Ora, é exatamente a questão de impedir os sistemas dos grandes romances que se tornaram apocalípticos. E o ideal de não se afastar da realidade pode ser relacionado também à característica de concretude do pensamento selvagem, que se atém aos detalhes com uma fervorosa dedicação (Lévi-Strauss, 2012). Como vimos no capítulo anterior, o lado documental da escrita de Sebald cumpre justamente essa função, ele não tenta ir além daquilo que pode ver na realidade, e mesmo seus pequenos voos metafísicos parte desta, sem irem muito além dela.

Poderíamos dizer que se trata de uma pequena espiada, que não consegue ver muito, talvez quase nada, mas que nos permite saber que há algo além da nossa realidade puramente física e material. Para produzir essa rachadura, o autor deve, no entanto, se concentrar na realidade com o máximo de cuidado. Em *V*, o narrador quer ir ver uma pintura de Pisanello porque esse pintor tinha a capacidade de representar cada detalhe e elemento da paisagem. No ensaio sobre Jan Peter Tripp, em *CS*, Sebald comenta como algumas das suas obras são tão realistas que seriam facilmente confundidas com fotos. Ele cita a conhecida história dos pintores Zeuxis e Parrhasius que pintavam de modo tão realista que enganavam pássaros e até um ao outro com suas pinturas, para demonstrar como o excesso de realismo é uma ilusão, ou seja, busca-se por realidade onde ela não está. Para ele, é com esse ilusionismo que Tripp trabalha, e debaixo dele há um “abismo aterrorizante [...] o reverso metafísico da realidade, seu sombrio revestimento interior” (SEBALD, 2013, s.p.)⁵²⁹. Ele comenta brevemente sobre o estilo *trompe l’oeil*, que tem esse objetivo de um realismo último na pintura, e cita o historiador da arte Ernst Gombrich, que afirmara que a pintura mais convincente que ele vira, nesse estilo, fora uma que imitava um vidro quebrado em frente a uma foto, o que faz ele lembrar a pintura de Tripp que também tem uma imitação de um vidro rachado em frente ao sujeito retratado. No entanto, para Sebald (2013), seria errado considerar Tripp como um pintor essencialmente do estilo *trompe l’oeil*, pois no seu caso ele usa essa técnica entre tantas outras, e, mas sempre com o interesse mais focado no sujeito da pintura. A rachadura, o detalhe que provocaria a ilusão de uma foto ou de uma pintura hiper-realista, é, também, o detalhe que permite ir além desse realismo, pois o que está por trás dela é o rosto retorcido em uma expressão de sofrimento, mesmo que não evidente. Essa sensação de ver o outro lado da

529“terrifying abyss [...] the metaphysical underside of reality, its dark inner lining”.

realidade saindo da representação mais realista também lhe ocorre diante do detalhe como uma minúscula gota de sangue, do tamanho da cabeça de um alfinete, que sai das narinas de um pequeno rato morto que apareceu na porta da casa do pintor, e que Tripp pintou durante sete dias. Aquela gota é o instante final, o momento em que a morte finalmente chega. A morte é um dos temas que permeiam a pintura de Tripp, e Sebald termina a descrição do pequeno rato morto com uma citação de Shakespeare, em *A Tempestade*: “Nós somos feitos de tais coisas / das quais são feitas os sonhos; e nossa pequenina vida / é circundada pelo sono”.

Em *E*, outra rachadura aparece, agora na história do Dr. Henry Selwyn, quando este e seu amigo mostram para o narrador os slides de suas viagens. A cena é marcada pelo silêncio dos dois homens, que partilham do sentimento de deslocamento dos emigrantes, quando as imagens deles aparece nas fotos: “[e]u senti que, para ambos, esse retorno aos eus passados deles era uma ocasião para alguma comoção. Mas poderia ser que apenas parecia desse modo para mim porque nem Edwin, nem o Dr. Selwyn estavam dispostos a fazer qualquer comentário sobre essas imagens” (SEBALD, 2002, p. 16-17)⁵³⁰. Quando eram imagens apenas de paisagem, eles falavam e comentavam sobre elas. Porém, na última imagem, uma paisagem do platô em Lasithi, novamente o silêncio reina, e ela fica tanto tempo no projetor que o vidro do suporte racha com o calor da lâmpada. Embora aquela imagem tenha causado uma profunda impressão nele no momento, ela permanece adormecida por anos na sua memória, até que ressurgue quando ele assiste, num cinema de Londres, a cena em que Kaspar Hauser diz ao professor Daumer que pela primeira vez conseguira distinguir entre sonho e realidade, e a câmera faz um movimento para mostrar uma paisagem do Caucaso muito parecida com aquela do platô. Dr. Selwyn no final acaba se suicidando. Quando recebe a notícia, ele afirma que não teve muita dificuldade para superar o choque do momento, mas “certas coisas, como eu estou ficando cada vez mais consciente, têm um modo de voltar inesperadamente, geralmente após uma longa ausência” (SEBALD, 2002, p. 23)⁵³¹. Ele lembra da história que Dr. Selwyn lhe contara do período mais feliz de sua vida quando havia

530 “I sensed that, for both of them, this return of their past selves was an occasion for some emotion. But it may be that it merely seemed that way to me because neither Edwin nor Dr. Selwyn was willing or able to make any remark concerning these pictures”.

531 “certain things, as I am increasingly becoming aware, have a way of returning unexpectedly, often after a lengthy absence”.

conhecido um guia de alpinismo nos Alpes, de quem havia ficado amigo. Esse guia acabou morrendo em alguma excursão pelas montanhas. Anos depois, ele estava na Suíça por uns dias, e vê uma notícia de jornal que fala dos restos do corpo de um guia sumido desde 1914 que foram liberados pelo degelo de uma geleria: “E então, eles estão sempre retornando par nós, os mortos. Às vezes eles voltam do gelo mais de sete décadas depois e são encontrados na borda de uma moreia, alguns ossos polidos e um par de botas amarradas” (SEBALD, 2002, p. 23)⁵³².

A rachadura metafísica que nos permite espiar para o outro lado da realidade, que nos permite entrar em contato com esse abismo, nos leva, através dessas relações, a ver como na obra de Sebald o que vem desse outro lado deve ser sempre, na literatura, um efeito do apego ao real, ao detalhe. Para ele, esse é o modo como os pequenos voos abstratos não se tornem um sistema que esconda a realidade, é uma forma de não deixar a abstração hipostasia. Por isso, ele entende que é preciso manter um perfeito equilíbrio entre uma visão panorâmica e a visão do detalhe. Quando ele fala do voo de volta da Holanda para a Inglaterra, em *RS*, ele faz um interessante comentário:

Não importa se alguém está voando sobre Newfoundland ou sobre o mar de luzes que se estende de Boston a Filadélfia após o anoitecer, sobre os desertos árabes que brilham como madrepérola, sobre o Ruhr ou a cidade de Frankfurt, é como se houvesse nenhum povo, apenas as coisas que fizeram e nas quais se escondem. Vê-se os lugares onde vivem e as estradas que os ligam, vê-se a fumaça que sobe de suas casas e fábricas, vê-se os veículos em que se assentam, mas não se vê as próprias pessoas. E ainda assim eles estão presentes em toda lugar sobre a face da terra, estendendo seu domínio por hora, movendo-se em torno dos favos de mel de edifícios altos e amarrados em redes de uma complexidade que vai muito além do poder de qualquer indivíduo imaginar (SEBALD, 2002, p. 91)⁵³³.

Um ponto de vista que permita o observador se distanciar do mundo físico, da materialidade, dos detalhes, da imanência da vida, permite que ele veja mais claramente essas conexões, permite ver a nossa expansão como espécie através das redes que se tornam mais e

532 “And so they are ever returning to us, the dead. At times they come back from the ice more than seven decades later and are found at the edge of the moraine, a few polished bones and a pair of hobnailed boots”.

533 “No matter whether one is flying over Newfoundland or the sea of lights that stretches from Boston to Philadelphia after nightfall, over the Arabian deserts which gleam like mother-of-pearl, over the Ruhr or the city of Frankfurt, it is as though there were no people, only the things they have made and in which they are hiding. One sees the places where they live and the roads that link them, one sees the smoke rising from their houses and factories, one sees the vehicles in which they sit, but one sees not the people themselves. And yet they are present everywhere upon the face of the earth, extending their dominion by the hour, moving around the honeycombs of towering buildings and tied into networks of a complexity that goes far beyond the power of any one individual to imagine”.

mais complexas, e que vão além da nossa capacidade imaginativa. No início do livro, enquanto ainda está no hospital, sob o efeito dos analgésicos, ele se sente como um balonista flutuando entre as imensas nuvens. Nessa alucinação, ele vê a terra como um “labirinto preto e impenetrável” (SEBALD, 2002, p. 17)⁵³⁴, enquanto o firmamento acima dele estava claro com estrelas brilhantes. Quando ele começa a sentir seu corpo novamente, ele consegue se arrastar até a janela do quarto, de onde vê a nuvem de vapor deixada por um avião no céu:

Na época, tomei aquela trilha branca como um bom presságio, mas agora, ao olhar para trás, temo que ela tenha marcado o início de uma fissura que desde então rasgou minha vida. A aeronave na ponta da trilha era tão invisível quanto os passageiros dentro dela. A invisibilidade e intangibilidade daquilo que nos move permaneceu um mistério insondável também para Thomas Browne, que via nosso mundo como nada mais do que uma imagem sombria de outro muito além. Em seu pensamento e escrita, ele procurou, portanto, olhar para a existência terrena, das coisas que estavam mais próximas a ele até as esferas do universo, com o olhar de um estrangeiro, pode-se mesmo dizer do criador. Seu único meio de alcançar as alturas sublimes que seu esforço exigia era uma perigosa altivez em sua linguagem. Em comum com outros escritores ingleses do século XVII, Browne escreveu da plenitude de sua erudição, apresentando um vasto repertório de citações e nomes de autoridades que o antecederam, criando metáforas e analogias complexas e construindo frases labirínticas que às vezes se estendem ao longo de uma ou duas páginas, frases que lembram procissões ou um cortejo fúnebre em sua extravagância cerimonial. É verdade que, por causa do imenso peso dos impedimentos que carrega, a escrita de Browne pode ser retida pela força da gravitação, mas quando ele consegue subir mais e mais alto através dos círculos de sua prosa espiralada, erguida no alto como um planador em correntes quentes de ar, ainda hoje o leitor é dominado por uma sensação de levitação. Quanto maior a distância, mais nítida é a vista: vê-se o mais ínfimo dos detalhes com a maior clareza. É como se alguém olhasse por um óculos de ópera invertido e por um microscópio ao mesmo tempo. E, no entanto, diz Browne, todo conhecimento está envolto em trevas. O que percebemos não são mais do que luzes isoladas no abismo da ignorância, no edifício cheio de sombras do mundo (SEBALD, 2002, p. 18-19)⁵³⁵.

534 “a black and impenetrable maze”.

535 “At the time I took that white trail for a good omen, but now, as I look back, I fear it marked the beginning of a fissure that has since riven my life. The aircraft at the tip of the trail was as invisible as the passengers inside it. The invisibility and intangibility of that which moves us remained an unfathomable mystery for Thomas Browne too, who saw our world as no more than a shadow image of another one far beyond. In his thinking and writing he therefore sought to look upon earthly existence, from the things that were closest to him to the spheres of the universe, with the eye of an outsider, one might even say of the creator. His only means of achieving the sublime heights that his endeavour required was a parlous loftiness in his language. In common with other English writers of the seventeenth century, Browne wrote out of the fullness of his erudition, deploying a vast repertoire of quotations and the names of authorities who had gone before, creating complex metaphors and analogies, and constructing labyrinthine sentences that sometimes extend over one or two pages, sentences that resemble processions or a funeral cortège in their sheer ceremonial lavishness. It is true that, because of the immense weight of the impediments he is carrying, Browne's writing can be held back by the force of gravitation, but when he does succeed in rising higher and higher through the circles of his spiralling prose, borne aloft like a glider on warm currents of air, even today the reader is overcome by a sense of levitation. The greater the distance, the clearer the view: one sees the tiniest of details with the utmost clarity. It is as if one were looking through a reversed opera glass and through a microscope at the same time. And yet, says Browne, all

Browne aparece aqui, como tantas outras figuras em sua obra, como um avatar do próprio Sebald. O interesse pela invisibilidade e intangibilidade do que move as nossas vidas é, ao mesmo tempo, o reconhecimento de nossa incapacidade de encontrar respostas para isso. A descrição do estilo de Browne ecoa novamente no que estamos discutindo sobre o estilo de Sebald, a construção de frases que atingem certas alturas, a capacidade de olhar para a terra como se do espaço, ao mesmo tempo que esse olhar consegue captar cada detalhe. Ao mesmo tempo que esse estilo pesado é puxado de volta para a terra por causa da gravidade, nos pequenos momentos em que consegue alçar seus voos, ele atinge esse ponto de vista que permite compreender o todo, sem que isso se torna uma abstração. Essa mesma capacidade ele encontra na escrita de Johann Peter Hebel, que ao deixar suas frases inconclusivas, como se terminando em uma meia nota, indo para nada, consegue “eleva-se acima das preocupações e considerações do mundo”, e, assim, assume um “ponto de vantagem”, de onde ele olha para nossa terra prometida cada vez mais distante, “aquela casa, de fato, onde, de acordo com outro ditado, ninguém nunca esteve” (SEBALD, 2006, s.p.)⁵³⁶. As observações cosmográficas de Hebel são uma tentativa, “na clara luz da razão, de erguer o véu que nos separa do mundo além” (SEBALD, 2006, s.p.)⁵³⁷. Porém, na obra dele, a “Weltfrömmigkeit” [piedade secular/mundial] e o estudo da natureza assumem o lugar da fé e da metafísica.

Também na prosa de Hebel o momento de pura contemplação é quando Hebel destrói sua própria onisciência proclamada, posicionando-se um pouco de lado, “como fantasmas [...] que são conhecidos por seu hábito de observar a vida da sua posição à margem, em silente perplexidade e resignação” (SEBALD, 2013, s.p.)⁵³⁸. Nessa perspectiva, o cronista observa nossas vidas cheias de violência de uma grande distância, na qual “simpatia e indiferença estão aliadas” (SEBALD, 2013, s.p.)⁵³⁹, e esse é o segredo profissional desse cronista, uma perspectiva que consegue cobrir um século inteiro, mesmo mantendo a atenção até nas “mais

knowledge is enveloped in darkness. What we perceive are no more than isolated lights in the abyss of ignorance, in the shadow-filled edifice of the world”.

536 “rises above the concerns and considerations of the world”; “vantage point”; “that home, in fact, where, according to another saying, no one has ever been”.

537 “an attempt, in the clear light of reason, to lift the veil which separates us from the world beyond”.

538 “ghosts [...] who are known for their habit of observing life from their marginal position in silent puzzlement and resignation”.

539 “sympathy and indifference are elided”.

insignificantes circunstâncias”, sentido que há uma “conexão insondável” (SEBALD, 2013, s.p.)⁵⁴⁰ entre eventos tão distintos e variados.

O que fica evidente nesses trechos é não só a similaridade dos estilos desses autores com o de Sebald, mas também a insistência nessa capacidade de criar um estilo que conseguia perceber ou sentir, que deixe apenas escapar por uma fechadura, algumas simulações e sensações dessa ordem insondável que rege nossa existência. No final do primeiro capítulo de *RS*, ainda falando sobre Thomas Browne, de como no seu livro *Pseudodoxia Epidemica*, em que ele escreve sobre os erros científicos da época, especialmente sobre as criaturas bizarras que se acreditavam existir, Sebald comenta sobre a atenção que o autor deu para o bicho da seda e a mariposa, e do contínuo processo de consumir e ser consumido que existe na natureza, que faz com que nada perdure na visão de Browne: [e]m cada nova coisa já está a sombra da aniquilação” (SEBALD, 2002, p. 23-24)⁵⁴¹. Ele comenta, então, sobre o livro *Urns Burial*, e como nele a reflexão sobre a morte mostra os dois lados do escritor, o crente e o médico. Os objetos e restos mortais descobertos nas urnas funerárias desenterradas, que são o assunto do livro, “coisas intocadas pela passagem do tempo”⁵⁴², são para Browne:

símbolos da indestrutibilidade da alma humana assegurados pela Escritura, os quais o médico, embora possa ser firme em sua fé cristã, talvez secretamente duvide. E uma vez que a pedra mais pesada que a melancolia pode atirar em um homem é dizer que ele está no fim de sua natureza, Browne escrutina aquilo que escapou da aniquilação em busca de qualquer sinal da misteriosa capacidade de transmigração que ele tantas vezes observou em lagartas e mariposas. Aquele pedaço de seda roxa a que ele se refere, então, na urna de Pátroclo – o que significa? (SEBALD, 2002, p. 26)⁵⁴³.

Os mistérios da transmigração, os mistérios metafísicos da vida e da morte, são investigados por Browne em coisas concretas, em objetos, restos, e, mesmo assim, o médico não tem certeza. A remissão ao pedaço de seda no túmulo de Pátroclo vai perdurar o livro inteiro, através das várias remissões que aparecem ao bicho da seda e aos produtos feitos de seda. No último capítulo, após a história da sericultura, exatamente depois de falar do negócio

540 “the most insignificant circumstances”; “unfathomable connection”.

541 “On every new thing there lies already the shadow of annihilation”.

542 “unspoiled by the passage of time”.

543 “symbols of the indestructibility of the human soul assured by scripture, which the physician, firm though he may be in his Christian faith, perhaps secretly doubts. And since the heaviest stone that melancholy can throw at a man is to tell him he is at the end of his nature, Browne scrutinizes that which escaped annihilation for any sign of the mysterious capacity for transmigration he has so often observed in caterpillars and moths. That purple piece of silk he refers to, then, in the urn of Patroclus – what does it mean?”.

da matança do bicho da seda na Alemanha nazista, ele começa o parágrafo seguinte dizendo: “Hoje, enquanto eu trago essas notas a uma conclusão, é 13 de abril de 1995. É Quinta-feira Santa, o dia de celebração em que a lavagem dos pés dos discípulos por Cristo é lembrada, e também o dia de celebração dos Santos Agatão, Carpus, Papilo e Hermenegildo” (SEBALD, 2002, p. 294)⁵⁴⁴. Segue-se, então, uma lista de acontecimentos da história naquele mesmo dia – que lembra uma das histórias de Hebel, em que este marca a passagem do tempo apenas por uma enumeração de acontecimentos históricos –, e que termina com a morte do pai de Clara⁵⁴⁵ no mesmo dia em que ele está escrevendo. Ele, então conclui suas notas (para ficar com a expressão que ele mesmo usa):

Agora, enquanto escrevo e penso mais uma vez em nossa história, que é apenas um longo relato de calamidades, ocorre-me que em certa época a única expressão aceitável de profundo pesar, para senhoras das classes altas, era vestir pesados mantos de tafetá de seda preta ou crepe de china preto. Assim, no funeral da Rainha Vitória, por exemplo, a Duquesa de Teck supostamente fez sua aparição no que as revistas de moda contemporâneas descreveram como um vestido de tirar o fôlego com véus esvoaçantes, tudo de seda preta de Mântua, da qual os tecelões de seda de Norwich Willett & Nephew, pouco antes da empresa ter fechado para sempre, havia criado, exclusivamente para esta ocasião, e para demonstrar suas habilidades insuperáveis na fabricação de sedas de luto, um comprimento de cerca de sessenta passos. E Sir Thomas Browne, que era filho de um comerciante de seda e pode muito bem ter tido um olho para essas coisas, observa em uma passagem da *Pseudodoxia Epidemica*, a qual não consigo mais encontrar, que na Holanda de sua época era costume, em uma casa onde tivesse havido uma morte, pendurar fitas negras de luto sobre todos os espelhos e todas as pinturas que representassem paisagens ou pessoas ou os frutos do campo, para que a alma, ao deixar o corpo, não fosse distraída na sua jornada final, seja por um reflexo de si mesma ou por um último vislumbre da terra agora sendo perdida para sempre (SEBALD, 2002, p. 295-296)⁵⁴⁶.

544“Today, as I bring these notes to a conclusion, is the 13th of April 1995. it is Maundy Thursday, the feast day on which Christ's washing of the disciples' feet is remembered, and also the feast day of Saints Agathon, Carpus, Papylus and Hermengild”.

545Esse nome aparece também na primeira história de *E*, e no segundo capítulo de *V* como sendo a esposa do narrador.

546 “Now, as I write, and think once more of our history, which is but a long account of calamities, it occurs to me that at one time the only acceptable expression of profound grief, for ladies of the upper classes, was to wear heavy robes of black silk taffeta or black crêpe de china. Thus at Queen Victoria's funeral, for example, the Duchess of Teck allegedly made her appearance in what contemporary fashion magazines described as a breathtaking gown with billowing veils, all of black Mantua silk of which the Norwich silk weavers Willett & Nephew, just before the firm closed down for good, had created, uniquely for this occasion, and in order to demonstrate their unsurpassed skills in the manufacture of mourning silks, a length of some sixty paces. And Sir Thomas Browne, who was the son of a silk merchant and may well have had an eye for these things, remarks in a passage of the *Pseudodoxia Epidemica* that I can no longer find that in the Holland of his time it was customary, in a home where there had been a death, to drape black mourning ribbons over all the mirrors and all canvasses depicting landscapes or people or the fruits of the field, so that the soul, as it left the body, would not be distracted on its final journey, either by a reflection of itself or by a last glimpse of the land now being lost forever”.

A seda que finalizou o primeiro capítulo finaliza o livro, mas a questão colocada no final daquele capítulo não é respondida; ao menos não diretamente. Ela torna-se, antes, uma sensação, ou uma simulação. Sebald sabe que toda a construção feita no seu livro não é a verdade sobre o que há para além de nossa realidade, não é a resposta para o insondável que rege nossas vidas, nossa história. Por isso, seu livro não finaliza com um sentido final, apenas com mais uma costura manual de fatos, eventos, objetos e sujeitos, que forma algo, uma visão, uma simulação do que pode determinar nossas vidas. Ele deixa apenas a sensação desse determinismo.

5.2.4. Sistema heurístico contra a estrutura apocalíptica

O final de *RS* também faz algo que todos os seus livros fazem: conexões entre eles. Em *V*, na história sobre Kafka, o final ocorre quando este está em Riva, em um spa de banhos terapêuticos, e ele vê um barco de velas negras se aproximando. Sebald, então, mistura a vida de Kafka com a história do caçador Graccus. Esse personagem, inclusive, permeia todo o livro, que é recheado de referências a sua história. Graccus é o caçador que morreu enquanto perseguia uma corça na Floresta Negra, mas que continua vagando pelo mundo dos vivos no seu barco, porque o timoneiro perdeu a entrada para o mundo dos mortos enquanto se distraía com as belezas naturais do país do caçador; o que nos remete à crença descrita no final acima. *RS* também tem suas outras referências a Graccus, sempre ligadas a barcos. As múltiplas conexões que aparecem ao longo dos livros de Sebald, ligando uns aos outros, no entanto, nunca formam, no entanto, um sistema fechado, elas são antes as conexões impossíveis de se compreender, que mostram que há algo além do nosso conhecimento regendo nossas vidas. Há um determinismo, mas esse só pode ser sondado, simulado. Existem leis que regem a vida, mas estas não podem ser desvendadas pelos sistemas abstratos da metafísica. O que podemos é investigar incessantemente a realidade que nos rodeia, sua materialidade, os fatos, os objetos, as coisas da natureza, e deixar que daí surja alguma pista, algum sentido do que é essa ordem insondável por trás de tudo. Nisso, a errância, que é não só física, mas mental, se liga ao sentido etimológico da palavra para insanidade em alemão, *irrsinn* como errar pelo sentido, como manter-se errando pelos sentidos, sem se contentar com o que parece ser uma resposta final, o sistema heurístico chega a respostas adequadas, mas

muitas vezes imperfeitas. É sempre a busca por um começo, e, por isso, o narrador sealdiano, ou o próprio Sebald está sempre começando de novo, e cada livro é um novo começo, cada história desses livros se ligando a outras, cada livro ao outro, porque há sempre uma inquietação. Os mortos que estavam voltando em *E* continuam voltando em *RS*, já estavam voltando em *AN* e *V*, e não deixam de voltar em *A*. As mesmas questões que estavam em *AN* estão em *A*, e em todos os outros livros. Estão ali porque elas não foram respondidas, ou foram apenas de modo imperfeito, e é preciso sempre voltar a elas. Mas são sempre as mesmas questões.

Elias Canetti, Sebald (1985) afirma, prefere o ideal do professor, e não do profeta, pois o aprendizado não termina, enquanto a profecia, uma vez anunciada, não pode mais ser revertida. Essa aprendizagem deve ser vista como uma aventura, dependendo de encontros casuais, uma aprendizagem “em metamorfoses” (CANETTI *apud* SEBALD, 1985, s.p.). Ora, e não é exatamente isso que Sebald procura? Seus livros não estão apenas mantendo a memória das vítimas, mas mantendo a memória da história calamitosa de nossa civilização para que disso possamos aprender algo. Esse aprendizado, para Canetti, deve centrar-se na leitura, ao invés da escrita, e levar a um conhecimento pré-sistemático, que não pode ser nem suspenso, nem uma possessão, nem educação, nem poder (Sebald, 1985). Nessa visão de aprendizagem, que teria que ser idêntica à própria vida, Sebald encontra relações com a tradição judaica da escrita, na qual o escritor não ambiciona a obra criada, mas a iluminação das Escrituras: “[a] forma literária usada pela iluminação é a do *excursus*, o comentário e o fragmento, também característico de Canetti. Ela fielmente se apega aos objetos da contemplação sem devorá-los” (SEBALD, 1985, s.p.)⁵⁴⁷. Canetti diferencia entre o processo de leitura e a aquisição de conhecimento que visa o poder, e, assim, a liberdade para ele é a de se deixar abandonar, de seguir em frente e mesmo esquecer, para que se possa resistir ao poder; é o ideal do sábio, que resiste às tentações do conhecimento dentro de si (Sebald, 1985). Em uma de suas anotações Canetti resume bem a diferença entre o poderoso e o sábio: “O conhecimento é uma arma só para os poderosos, não há nada que os sábios desprezem mais do que as armas. Ele não tem vergonha de seu desejo de amar mais pessoas do que

547 “Die literarische Form, derer die Illuminierung sich bedient, ist die auch für Canetti bezeichnende des Exkurses, des Kommentars und des Fragments. Sie hält sich treu an die Gegenstände der Betrachtung, ohne diese zu verschlingen”.

conhece; e ele nunca se separará, por orgulho, de todos aqueles sobre os quais nada sabe” (CANETTI, 1978, s.p.)⁵⁴⁸. Trata-se de humildade capaz de querer amar mais do que sabe, e de não tomar o conhecimento para si, de devorá-lo, para que, assim, crescendo sempre mais, se torne mais e mais poderoso, embotando as capacidades empática, o amor.

O excursão, o comentário, o fragmento são as formas para que o sistema nunca se feche em si mesmo, servem para evitar justamente aquele vício da causalidade que Canetti (1995) encontra nos delírios de Schreber, que se impõe de tal modo que se torna uma finalidade em si mesmo:

Nada acontece que não tenha uma causa: tem-se apenas de procurar por ela. E sempre se encontra uma. Tudo quanto é desconhecido é remetido a algo conhecido. Qualquer elemento estranho que se apresente é desmascarado como uma propriedade secreta [...]. A fundamentação transforma-se numa paixão que se exerce em relação a todas as coisas (CANETTI, s.p.).

Esse vício se encontra de modo mais forte nos filósofos, ele diz, mas podemos ver nessa descrição uma imagem perfeita do que é, para Sebald, a doença do pensamento, que aflige a todos nós: a sede por conhecimento do cientista que tortura outras espécies para buscar explicações sobre nosso mundo; do inventor que quer criar novas máquinas; do filósofo que quer também explicar o mundo a partir de suas próprias intuições; ou do escritor que quer retratar a insanidade de nosso mundo. Todos eles compartilham, em graus diferentes, da mesma patologia do pensamento. Obviamente que isso não pode ser levado ao extremo de ignorarmos avanços científicos importantes, especialmente na área da saúde, levando a um negacionismo da ciência. Como já afirmado no início do capítulo, trata-se de manter a postura crítica quanto ao modelo tecnicista, instrumental e utilitarista de conhecimento, sem com isso regredir a visões de mundos que se tornem também destrutivas.

O melhor exemplo disso, no caso da obra de Sebald, é obviamente a literatura. Como ele afirma nos versos de *AN*, uma ordem pode surgir dos esforços de nossos cérebros por alguma organização, que pode ser, em alguns lugares, bela e reconfortante, embora mais cruel do que nosso estado de ignorância anterior (Sebald, 2003). A literatura pode, às vezes, abrir vistas para uma beleza que a vida dificilmente apresenta, mas isso depende do trabalho árduo do autor, depende de como ele lida com a sua doença do pensamento, e a escrita, e, por isso,

548 “Il sapere è arma unicamente per i potenti, non c’è nulla che il saggio disprezzi più delle armi. Egli non si vergogna del suo desiderio di amare più persone di quante conosca; e non si separerà mai, per superbia, da tutti coloro di cui non sa nulla”.

ela é sempre dúbia, pois pode sempre ser uma perigosa ordenação e transmissão. Schreber, para Canetti (1995), encontrou uma decisiva tranquilidade depois que conseguiu escrever seu livro. O juiz estava certo que um dos planos dos raios eram acabar com seu juízo, e depois de conseguir escrever suas memórias, o fato de outras pessoas as terem lido e se impressionado, devolveu a ele a crença no seu juízo. Talvez aí esteja uma possível resposta àquela pergunta posta por Michael Hamburger de por que se continuar a escrever. Mas não se trata disso para Sebald, porque não é uma questão de simplesmente comprovar para os outros que o autor não perdeu seu juízo, é uma questão de responsabilidade deste para com o mundo em que vive, para com as pessoas e os outros seres que compartilham esse mundo, e, assim, é preciso que a literatura não seja uma especulação barata ou uma manipulação de sentimentos e conhecimentos.

Anteriormente nós citamos o trecho em *A* no qual o personagem fala da sua crise de linguagem que o impediu de ler e escrever, e mostramos a relação disso com as reflexões de Wittgenstein sobre a linguagem. David Schalkwyk (2010) explica que a presença do filósofo, que parece mais explícita em *A*, está também em algumas histórias de *E*, as do professor Paul Bereyter e do pinto Max Ferber, mas também se relaciona com o próprio narrador sebaldiano, e com a estrutura das obras de Sebald⁵⁴⁹. O mais interessa dessas relações para esse trabalho é a similaridade entre o modo como Wittgenstein descreve seu trabalho no prefácio às *Investigações Filosóficas*, e como o narrador descreve o trabalho de Austerlitz sobre a história da arquitetura na era capitalista. O personagem explica que suas “investigações” há muito tinham ido além do projeto inicial de uma dissertação, “proliferando em suas mãos em infindáveis esboços preliminares para um estudo, baseado inteiramente em suas próprias visões, da semelhança de família entre todos os edifícios” (SEBALD, 2011, p. 33)⁵⁵⁰. Não só o uso dos termos ‘investigações’ e ‘semelhança de família’ remetem a Wittgenstein, mas a também a falha em um projeto de um livro com uma estrutura tradicional de um estudo teórico. Como explica o filósofo no prefácio das *Investigações Filosóficas*, sua intenção era organizar aquela série de anotações em um livro, e o essencial era que “os pensamentos devessem aí progredir de um objeto a outro numa sequência natural e sem lacunas”

549Para uma análise mais detalhada dessas relações, consultar o artigo de Schalkwyk nas referências.

550“investigations”; “proliferating in his hands into endless preliminary sketches for a study, based entirely on his own views, of the family likeness between all these buildings”.

(WITTGENSTEIN, 1999, p. 25). Porém, após o fracasso de várias tentativas de condensar seus pensamentos em uma estrutura fechada, ele percebe que não conseguiriam fazer desse modo, que o que ele escrevia permaneceriam como anotações, e “que meus pensamentos logo se paralisavam, quando tentava, contra tendência natural, forçá-los em *uma* direção” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 25 – grifo do autor). Essa paralisia do pensamento, quando forçados em uma única direção, conta a tendência natural, é exatamente o que leva Austerlitz a sua crise. Antes de descrever a sensação de desintegração da personalidade, de paralisia do seu sistema, ele fala da sua tentativa de escrever seu livro sobre a história da arquitetura e civilização, como ele adiava o projeto de juntar suas anotações em um livro por que quantidade de anotações que ele tinha não pareciam possíveis de serem organizadas de alguma maneira, e ele tentava “re-criar diante de meus próprios olhos, como nas páginas de um álbum, a imagem de uma paisagem, agora quase imersa no esquecimento, através da qual minha jornada me levou” (SEBALD, 2011, p. 121)⁵⁵¹. Igualmente, Wittgenstein (1999, p. 25) descreve seu livro como “apenas um álbum”, e que suas “anotações filosóficas [...] são, por assim dizer, uma porção de esboços de paisagens que nasceram nestas longas e confusas viagens”.

A dificuldade de Austerlitz, assim como a de Wittgenstein é a de organizar aquele material, anotações, esboços, imagens, em uma estrutura sistemática, de acordo com as normas científicas que ditam como os pensamentos devem ser arranjados de um modo lógico, ou seja, uma argumentação que leva os pensamentos em *uma* direção, e que o filósofo descreve como algo contra a natureza. Essa descrição não remete apenas ao método de Austerlitz, mas do próprio Sebald. Na verdade, se lembrarmos que muitos dos personagens dele são tipos de avatares dele mesmo, e Austerlitz é certamente um desses, essa descrição do método de trabalho do personagem pode ser a forma como o próprio Sebald colocou uma reflexão sobre o seu método na sua obra. Assim, a ligação desse método com aquele de Wittgenstein não deixa de ser esclarecedora para nossa melhor compreensão do método do autor. E podemos mesmo pensar nas estruturas de suas obras a partir dessa relação e de como ela também se parece com a noção de excuro, que Sebald relaciona com o ideal de aprendizagem de Canetti.

551 “re-create before my own eyes, as if in the pages of an album, the picture of the landscape, now almost immersed in oblivion, through which my journey had taken me”.

Como vimos, o próprio narrador, representante de Sebald nos livros, chama a escrita de *RS* de notas. Realmente o livro é um grande conglomerado de anotações, de excursos, de digressões e divagações que são amarrados pela jornada do autor. Essa jornada, que não é bem uma errância, leva à errância mental, à errância pelos sentidos, pelas conexões, pelos fatos. Mas tudo ali é uma montagem de notas, reflexões que podem partir da visão de uma paisagem, da visita a uma construção, de um recorte de jornal, como no caso da história do Major Le Strange, ou outras. Na parte final do capítulo IV, por exemplo, ele visita a *Sailor' Reading Room* de Southwold e folheia o diário de bordo do *Southwold*, um navio patrulheiro que está ancorado no píer desde o outono de 1914: “[c]ada vez que eu decifrava uma dessas entradas ficava atônito que um rastro que há muito tempo desapareceu do ar ou da água permanecia visível aqui no papel”, o que leva a pensar na “misteriosa sobrevivência da palavra escrita” (SEBALD, 2002, p. 93)⁵⁵². Em seguida, ele começa a folhear uma história fotográfica da Primeira Guerra, compilada pelo *Daily Express*, em 1933:

Todos os teatros de guerra estão documentados nesta coleção resumida, desde o Vall'Inferno, na frente alpina austro-italiana, até os campos de Flandres. Há ilustrações de todas as formas concebíveis de morte violenta, desde o abate de um único pioneiro da aviação no estuário do Somme ao massacre nos pântanos da Galiza, e fotos de cidades francesas reduzidas a escombros, cadáveres apodrecendo na terra de ninguém entre as trincheiras, bosques arrasados pelo fogo de artilharia, navios de guerra afundando sob nuvens negras de fumaça de petróleo, exércitos em marcha, fluxos intermináveis de refugiados, zeplins despedaçados, cenas de Przemysl e St Quentin, de Montfaucon e Gallipoli, cenas de destruição, mutilação, profanação, fome, conflagração e frio congelante (SEBALD, 2002, p. 94)⁵⁵³.

O tipo de crueza para retratar a violência que ele encontra aí não é aquela que ele busca em seus livros, mas a descrição que ele faz serve justamente para marcar, de modo indireto, a violência e insanidade de nossa história. A parte final da história que ele encontra no livro é sobre o caos na região dos Bálcãs, com muitas imagens. Depois disso, ele relata que estava em um restaurante na manhã seguinte e folheia um jornal, onde encontra um artigo

552 “Every time I decipher one of these entries I am astounded that a trail that has long since vanished from the air or the water remains visible here on the paper”; “mysterious survival of the written word”.

553 “Every theatre of war is documented in this compendious collection, from the Vall' Inferno on the Austro-Italian Alpine front to Flanders fields. There are illustrations of all conceivable forms of violent death, from the shooting down of a single aviation pioneer over the Somme estuary to the mass slaughter in the swamps of Galicia, and pictures of French towns reduced to rubble, corpses rotting in the no-man's-land between the trenches, woodlands razed by artillery fire, battleships sinking under black clouds of petroleum smoke, armies on the march, never-ending streams of refugees, shattered zeppelins, scenes from Przemysl and St Quentin, from Montfaucon and Gallipoli, scenes of destruction, mutilation, desecration, starvation, conflagration, and freezing cold”.

relacionado às fotos dos Bálcãs que ele vira no dia anterior. O artigo era sobre a operação de limpeza feita na Bósnia e Croácia, durante a Segunda Guerra, e leva a cabo por croatas, alemães e austríacos. Segue uma longa descrição desse fato, e do horror que se seguiu a ele. No final, ele lembra que um dos oficiais da inteligência nazista que estava lá, na época um jovem advogado vienense cuja principal tarefa era escrever os memorandos dos reassentamentos descritos como imperativos por razões humanitárias, ganhou uma medalha croata por esse trabalho. Depois da guerra, esse oficial, “que desde o início de sua carreira era muito promissor e muito competente nas technicalidades da administração” (SEBALD, 2002, p. 99)⁵⁵⁴, ocupou vários cargos importantes, entre eles o de Secretário Geral das Nações Unidas. Nesse cargo, ele gravou em uma fita, “para o benefício de quaisquer extraterrestres que podem, por acaso, estarem compartilhando nosso universo” (SEBALD, 2002, p. 99)⁵⁵⁵ saudações que foram enviadas com outras recordações da humanidade para os limites do universo na Voyager II.

Para além da ironia contida nesse trecho, desde a descrição da eficiência do oficial nas questões administrativas, até o fato por si só irônico de que ele não só se tornou Secretário Geral das Nações Unidas, como mandou saudações para extraterrestres, esse trecho também é um exemplo de como a narrativa de *RS* se estrutura, algo que se pode ver também ao longo de outros trechos que já citamos. Trata-se aqui de uma constante montagem de excursos, uma bricolagem de trechos de coisas que o autor encontra, leituras nesse caso, com o conhecimento que ele mesmo já possui. *RS* pode ser até mesmo definido como uma grande excursão por nossa história, formada por várias outras pequenas excursões. São desde fatos grandiosos, como histórias das grandes guerras, até pequenos fatos e pequenas histórias, como da família Ashbury, que ele conheceu em uma visita a Irlanda, que ele lembra depois de narrar a história de Edward FitzGerald, marcando, assim, um excurso dentro da jornada, já que é uma história que não está conectada a algum lugar que ele visita na sua jornada.

Mas não é apenas *RS* que pode ser visto a partir dessa ideia do excurso; os livros de Sebald em geral são assim estruturados. As quatro histórias de *E*, por exemplo, embora sejam sobre quatro personagens específicos, que nomeiam os capítulos, são todos formados por

554 “who at the very start of his career was so promising and so very competent in the technicalities of administration”.

555 “or the benefit of any extra-terrestrials that may happen to share our universe”.

várias excursões por outras histórias, que ajudam a formar o panorama de todo o livro, mas também da história daqueles personagens. E mesmo A, que gira em torno de um único personagem é marcado pelas pequenas narrativas, pelos excursos do próprio Austerlitz sobre a arquitetura, que levam à digressões sobre fatos de nossa história. É claro que podemos dizer que todo romance é constituído de outras histórias que não só a dos personagens principais, mas elas sempre estão ali formando um todo fechado, enquanto que nos livros de Sebald, elas se complementam sempre como pedaços que se conectam ao todo através de relações que não são típicas da narrativa tradicional. Assim como as conexões que Sebald vai construindo ao longo de sua obra e que não são inteligíveis a partir das relações da lógica, mas sim por essa outra lógica da bricolagem, as conexões entre as partes dos seus livros também ocorrem por um tipo diferente de relação.

5.2.5. Presença e ausência do narrador

O traço heurístico da obra de Sebald, que busca manter suas narrativas abertas deve muito ao modo como ele criou e posicionou seu narrador. Sebald é extremamente crítico quanto aos narradores tradicionais que não se colocam na sua narrativa (Sebald, 2006), e uma das suas questões é que seu narrador tenha uma presença marcante na obra:

As semelhanças entre mim e o narrador não são de forma alguma um para um. Sempre achei que o romance tradicional não te dá informações suficientes sobre o narrador, e acho importante saber o ponto de vista a partir do qual esses contos são contados, a composição moral do narrador. É por isso que meu narrador tem tanta presença. Eu insinuo que o narrador não sabe mais sobre a vida de outros personagens do que eles disseram a ele. Então você tem esse ponto de vista periscópico através de camadas de rumores (BAKER, 2016, s.p.)⁵⁵⁶.

Essa presença marcante do narrador pode ser vista inclusiva no modo como ele em vários momentos aparece refletindo sobre aquilo que ele está escrevendo, ou sobre as sensações e alucinações que ele tem, mas principalmente, no que toca nossa questão aqui, no modo como ele sempre mantém as dúvidas abertas sobre as questões mais profundas da existência justamente por se colocar como aquele que não consegue ir além do ponto em que

556 “The similarities between myself and the narrator are by no means one-to-one. I've always felt that the traditional novel doesn't give you enough information about the narrator, and I think it's important to know the point of view from which these tales are told, the moral makeup of the teller. That's why my narrator has such a presence. I intimate that the narrator doesn't know more about the lives of other characters than they've told him. So you have this periscopic point of view through layers of hearsay”.

ele chegou na escrita. As reflexões ou as coisas que ele imagina são sempre mantidas em evidências como fruto da mente daquele narrador. Quando ele encontra os pescadores em Lowestoft, e imagina serem os sobreviventes de um povo que vagava pela terra, é obviamente sua própria imaginação, e seus livros são marcados por momentos em que este narrador fala que algo era uma impressão sua, ou que ele imaginou ter visto, ou que tal sensação era resultado de seus pensamentos, ou do cansaço.

Assim, quando ele busca a verdade por trás da história de seu professor, é através dos relatos de uma pessoa próxima a ele, e é ela quem afirma sobre a aberração que foi a volta de Paul para a Alemanha, ao mesmo tempo que diz que isso se devia ao fato de ele ser uma alemão até os ossos; não são conclusões do narrador, mas da pessoa que conhecia Paul. Na história sobre Ambros Adelwarth, o que ele consegue saber da infância deste é apenas pelo que tia Fini lhe conta, e é ela que diz “[s]e alguém pensa agora nas circunstâncias nas quais Ambros cresceu [...] inevitavelmente chega a conclusão que ele nunca teve realmente uma infância” (SEBALD, 2002, p. 77)⁵⁵⁷. Igualmente, a parte final da história, que conta a viagem de Ambros e Cosmos a Jerusalém só é contada porque tia Fini dá ao narrador o diário de Ambros, e tudo que nós lemos é o que está contido nele. Mesmo na história da viagem de Kafka para Viena e depois para Riva, na qual não se encontra a presença física do narrador, ele aparece nos comentários que faz e que evidenciam que aquela história é tirada dos diários do autor. O capítulo começa com uma narrativa diferente das que estamos acostumados nos livros de Sebald, em terceira pessoa: Dr. K. está em sua jornada para Viena... Dr. K. Encontra... até que lemos: “No entanto, não há nenhuma evidência para sugerir que o Dr. K. deixou o hotel naquele 15 de setembro” (SEBALD, 2002, p. 147)⁵⁵⁸, ou “Como o Dr. K passou seus poucos dias em Veneza na realidade, nós não sabemos” (p. 148)⁵⁵⁹, e “Em nenhum lugar há alguma coisa que sugira que...” (p. 149)⁵⁶⁰. A narrativa segue sempre o curso de uma montagem de eventos da vida de Kafka tirados de seus diários.

Igualmente *A* é um livro todo feito com a constante presença desse narrador, mesmo quando é Austerlitz quem está com a palavra, contando sua história. Esse narrador, assim,

557 “If one thinks now of the circumstances in which Ambros grew up [...], one inevitably concludes that he never really had a childhood”.

558 “However, there is no evidence to suggest that Dr K. did leave the hotel on that 15th of September”.

559 “How Dr K. passed his few days in Venice in reality, we do not know”.

560 “Nowhere is there anything to suggest that”.

torna evidente que o que estamos lendo é o resultado de um trabalho de pesquisa, que é o trabalho de um *bricoleur*. Ao refletir sobre a sua própria escrita e evidenciar as fontes de suas histórias, ao constantemente apresentar-se como o artesão daquelas narrativas e mostrar como ele chegou a elas, Sebald evita o fechamento e, como afirma Hutchinson (2011, p. 280), seus livros parassem “mais preocupados com o processo dinâmico da pesquisa do que em alcançar a estase de uma conclusão final”⁵⁶¹. Essa característica ele liga à influência dos pensadores da *Escola de Frankfurt*, e o ódio à reificação, pelo qual, por exemplo, a natureza é reificada até a morte (Hutchinson, 2011). A forma heurística, do excuro, o sistema aberto, a bricolagem, foram armas que ele encontrou para evitar a reificação que pode se abater sobre a própria obra literária.

Esse processo dinâmico da pesquisa que é apresentado ao longo de seus livros, também mostram que Sebald busca algo parecido com aquilo que ele encontra na poesia de Herbeck, no modo como ela mostra a fase da criação antes da obra acabada. Na entrevista a *Der Spiegel*, os entrevistadores, comentando sobre os momentos de grande beleza que de vez em quando aparecem em seu livro (eles estão falando especificamente de *Austerlitz*, que havia sido recém-lançado), perguntam se há algum sentimento de alegria quando escreve, e ele admite que raramente há alegria, e se há algo que chegue perto disso é o processo de pesquisa, quando você se depara com algo que não esperava, mas “[a] obra em si, como Walter Benjamin chama isso, é a máscara mortuária da concepção” (SEBALD, 2017, p. 234)⁵⁶². A citação de Walter Benjamin é do livro *Rua de Mão Única*, composta de sessenta fragmentos aforísticos; a citação é de frases sobre a técnica do escritor: “A obra é a máscara mortuária de sua concepção” (BENJAMIN, 2013, s.p.). O que vemos aqui é exatamente o que ele fala no ensaio sobre Herbeck, e podemos entender essa sua tentativa de manter à vista o processo dinâmico de pesquisa como uma forma de não deixar sua obra se tornar uma máscara mortuária. No trecho que analisamos anteriormente, da sua visita a Michael Hamburger, por exemplo, as conexões entre ele e o amigo estão à mostra exatamente porque ele nos mostra seu trabalho de pesquisa, a leitura das memórias de Michael, que fazem parte do trecho.

Por isso, nós não podemos entender essa presença do narrador como uma forma de autoridade, ao menos não nos moldes como se entende a autoridade de quem escreve na

561“more concerned with the dynamic process of research than with reaching the stasis of a final conclusion”.

562“[d]as Werk selbst ist, wie es bei Walter Benjamin heißt, die Totenmaske der Konzeption”.

literatura. Ao mostrar sempre como que as histórias que ele narra foram encontradas, como elas foram construídas, esse narrador assume essa posição periscópica, como Sebald afirma no trecho citado acima. E esse termo nos remete a outro dos escritores que Sebald admirava, e que foram importantes para a construção de sua obra: Thomas Bernhard. Para Sebald, Bernhard trouxe uma nova radicalidade para a literatura em língua alemã do século XX, algo que ele diz não encontrar na literatura dos anos 50, e em grande parte dos anos 60 e 70. Essa radicalidade, segundo ele, é moral, e Bernhard consegue isso ao inventar “um tipo de forma narrativa periscópica”, em que “[e]le só te conta em seus livros o que ele ouviu de outros” (SILVERBLAT, 2007, s.p.)⁵⁶³. A semelhança entre essa descrição da forma narrativa de Bernhard com aquela que ele dá da sua própria nos mostra como Sebald realmente buscou essa forma periscópica, que permite que o narrador ao mesmo tempo em que está presente, não seja um narrador autoritário. Na continuação dessa resposta, ele fala que esse modo narrativo de Bernhard lhe é muito interessante justamente porque a noção do narrador onisciente, que manipula a narrativa, que vai movendo as coisas na página, e que se pode ver que ele está constantemente “trabalhando por trás das cenas” (SILVERBLAT, 2007, s.p.)⁵⁶⁴ é algo que não se pode mais fazer facilmente. Assim, Bernhard consegue atingir uma autoridade moral justamente ao recusar essa autoridade na sua pessoa, o que Sebald também busca em sua obra, ao declinar a autoridade de sua pessoa, e deixar que essa advenha exatamente desse narrador que, no entanto, só relata o que lhe é dito, ou que ele lê.

Embora diferente no modo como isso é feito, esse ideal de narrador tem reflexos também naquilo que ele afirma sobre a tradução de FitzGerald do poema *O Rubaiyat*, de Omar Khayyam. Sebald afirma que o tradutor sentiu “uma afinidade curiosamente próxima” com o autor do poema, “através de uma distância de oito séculos” (SEBALD, 2002, p. 200)⁵⁶⁵. O próprio FitzGerald descreveu a tradução como “um colóquio com o morto e uma tentativa de nos trazer notícias dele”⁵⁶⁶ (p. 200). E Sebald conclui que para atingir esse propósito, FitzGerald inventou versos que “fingem um anonimato que despreza até mesmo a menor reivindicação de autoria” (p. 200)⁵⁶⁷. É importante destacar o termo ‘fingir’, pois

563 “a kind of periscopic form of narrative”; “He only tells you in his books what he heard from others”.

564 “working behind the scenes”.

565 “a curiously close affinity”; “across a distance of eight centuries”.

566 “a colloquy with the dead man and an attempt to bring to us tidings of him”.

567 “feign an anonymity that disdains even the least claim to authorship”.

obviamente trata-se sempre disso. Sebald sabe que essas artimanhas que outros autores e ele próprio usam são sempre formas dúbias. Mas ao conseguir isso, FitzGerald alcançou uma aproximação do ocidente com o oriente que nunca fora possível na história, por causa das relações marcadas por guerras, disputas e desentendimentos entre os dois lados (Sebald, 2002).

O interesse de Sebald pela forma narrativa de Bernhard, como vimos, está ligada à sua posição um tanto cética quanto ao narrador onisciente, pelo qual o autor pode fazer seu trabalho de manipulação da narrativa. É interessante como isso é uma preocupação presente nos seus ensaios, e ele encontra outros autores que conseguiram fugir dessa posição. Por exemplo, no texto sobre Hebel, ele afirma que a cadência e a inflexão no final das frases do autor marcam um momento emocional profundo, “é como se a linguagem se voltasse sobre si mesma, e nós podemos quase sentir a mão do narrador sobre nosso braço” (SEBALD, 2013, s.p.)⁵⁶⁸. Muito parecido é o que ele afirma sobre Herbeck, que, renuncia o domínio sobre a obra para viver na/sob/entre a linguagem. O que vemos nisso é um ideal de autoria que tenta se desfazer da autoridade, é uma forma de tornar o leitor o acompanhante na jornada do narrador, e não alguém para ser manipulado: o narrador de Hebel coloca sua mão sobre o braço do leitor no exato momento em que suas frases chegam a um momento emocional profundo, como se dizendo, estou aqui contigo.

Isso mostra também que ele está preocupado em se evitar a estrutura apocalíptica em qualquer leitura de um livro. Na entrevista a Silverblat (2007), ele afirma que seus livros são escritos em uma forma de prosa poética, que buscam trabalhar cada frase, cada linha e cada página, não se atendo assim ao princípio da trama, que tem como objetivo fazer o leitor querer chegar ao final para saber o que aconteceu. Nisso, é importante também destacar o papel das fotos, já que ele também cria uma bricolagem entre foto e texto. Como vimos no capítulo anterior, ele explica que as fotos são os objetos de onde ele parte para muitas de suas narrativas. Elas funcionam, assim, como um princípio para as metamorfoses, pois são as pessoas nas fotos que o chamam para contar suas histórias. Porém, quando elas são incorporadas ao texto, elas assumem duas novas funções que ele também explica. Uma delas é justamente segurar o fluxo da leitura, pois a leitura de um livro, segundo ele, tem uma

568“it is as if the language turns in upon itself, and we can almost feel the narrator’s hand upon our arm”.

inclinação negativa quando se lê em direção ao fim: [e]ntão, livros tem quase por definição uma estrutura apocalíptica”, e as fotos são como barragens para segurar essa “calamidade inevitável” (SHEPPARD, 2011, p. 397)⁵⁶⁹.

Portanto, Sebald busca dar a sua obra essa forma aberta, de um sistema heurístico, através de um trabalho de artesanato que lida com aquilo que tem a seu dispor, e que é limitado, mas que pretendo, com isso, fazer algo novo. A bricolagem de Sebald é também o modo como ele vai juntando manualmente o que aprendeu com os autores que lhe foram importantes. Nesse sentido, suas metamorfoses já ocorrem no seu trabalho como leitor e como crítico, e se tornam na sua obra mais do que mera homenagem a eles; sua obra pode ser entendida como uma grande bricolagem da literatura, do pequeno cânone que ele criou, e que, como mostra Uwe Schutte (2016), é formado principalmente por figuras marginais, como Herbeck, Walser, Hebel, entre outros. Sebald traz para sua obra não só a vida de alguns desses escritores às margens, mas também o que deles ele aprendeu, e com a empatia e a responsabilidade do verdadeiro artesão, ele monta suas teias não só do que sai do seu cérebro, mas do que ele colhe da natureza, da história e da literatura. Ele torna-se, assim, um crítico do progresso que não pretende transformar a civilização em ruínas, até porque ele já a encontra em ruínas, e querer sair disso criando mais destruição é apenas mais uma insanidade. O que ele faz é justamente buscar naquilo que essa civilização colocou o tabu de insano ou de primitivo, as formas para se construir algo que possa abrir vistas a alguma beleza que raramente encontramos na vida.

569“So books have almost by definition an apocalyptic structure”; “inevitable calamity”.

CONCLUSÃO: Uma pequena utopia ou esperança?

O que se espera de uma conclusão de um trabalho acadêmico como essa tese é que ela apresente um resumo esquemático do que foi exposto, para que depois o autor possa afirmar: ‘a partir disso concluo que’, e ele então defende que provou seu ponto. Porém, essa tese falou repetidamente sobre as estruturas de pensamento tradicionais, as formas de esquematização que busca um fechamento do sistema, e mostrou que as obras de Sebald, objeto de pesquisa desse trabalho, buscam outras formas de pensamento, de sistematização, de organização do caos que encontramos na vida. Devo confessar, então, que esse meu trabalho também lidou com o caos da vida, não só da vida externa, que no momento atual em que vivemos está cada vez mais presente, mas também com o caos interno das minhas construções mentais. Ao longo de mais de quatro anos, o trabalho com a obra de Sebald mostrou-se repetidamente um desafio para minha capacidade de sistematização. Por um lado, isso reflete uma questão pessoal, como já expus na introdução, de que, assim como Sebald (sem com isso querer ter a pretensão de me comparar a ele), eu sempre tive dificuldades em fazer as coisas de modo sistemático, e, assim, como Janyne, eu sempre trabalhei em meio ao caos de anotações, rascunhos, notas, resenhas, resumos; mas, diferente dela, uma ordem em meio a esse caos foi se tornando cada vez mais difícil nesse trabalho em específico. O que me leva ao outro lado da questão: o desafio a minha capacidade de sistematização também foi aumentado pelo fato de trabalhar com a obra de um autor que não aceita facilmente a sistematização. A quantidade de trabalhos que já foram feitos sobre sua obra é, já de início, uma dificuldade; um labirinto quase intransponível, que em vários momentos me levou à beira da insanidade como Sebald tantas vezes se viu diante das intermináveis conexões. E, por fim, esse elemento foi outro fato importante para essa minha dificuldade diante desse trabalho: eu também sou um tanto maníaco por conexões, por encontrar ligações, dessas que não necessariamente são facilmente explicáveis ou que possam ser, novamente, abusando do termo, sistematizadas. Assim, o trabalho com a obra de Sebald me desafiou a conter meu ímpeto de ir sempre atrás de mais e mais conexões. Se eu conseguisse compilar todas as notas e anotações para um trabalho que fosse apenas de desvendar e mostrar as conexões que se podem encontrar em sua obra, não só aquelas que já estão ali, mas as tantas outras que podemos fazer sempre e sempre mais com cada outra leitura que fazemos de outros livros; se eu conseguisse isso, certamente meu

trabalho seria apenas uma grande catalogação dessas conexões, e uma débil tentativa de tirar algo disso.

Dito isso, devo confessar que me sinto mentalmente exausto ao final desse trabalho, e incapaz de conseguir encontrar uma forma de apresentar uma conclusão nos termos exigidos para esse tipo de trabalho. Mas também não quero me abster de dar um final para ele, que será, obviamente aberto. Esse final na verdade poderia ser apenas mais uma parte do corpo principal da tese, talvez até mesmo *deveria* ser, mas na trajetória que ela tomou nos últimos meses de escrita, acabou ficando para o fim.

Ao longo do trabalho eu falei em alguns momentos sobre como as reflexões de Sebald podem ser atuais, e como elas nos falam ainda muito de nosso presente. É claro que isso soa estranho, tendo em vista que seus livros não são o que poderíamos considerar como não contemporâneos; eles ainda estão no nosso presente. Mas a aceleração cada vez maior do tempo, e o avanço cada vez maior das catástrofes que nós repetimos, vão trazendo também sempre novas preocupações, novos problemas a serem resolvidos, novas misérias. Isso seria um pensamento correto, mas depois de tudo que foi abordado nessa tese, será que podemos dizer que são novas catástrofes, novas misérias, novos problemas, novas preocupações? Ou é a infundável repetição de tudo que sempre aconteceu em nossa história? Lembro que o primeiro livro que li de Sebald foi *RS*, quando estava terminando o mestrado, no final de 2015, na mesma época em que havia ocorrido o rompimento da barragem de Mariana. Naquela época, enquanto lia o livro de Sebald, imaginei um narrador como aquele em um futuro não muito distante, andando por Mariana e refletindo sobre a história daquela região, trazendo sua história natural até o momento daquele desastre. Já em 2019, quando estava escrevendo um artigo sobre Sebald, ocorreu o rompimento da barragem de Brumadinho, e novamente comecei a pensar no narrador sebaldiano andando por aquela região. No mesmo ano, os incêndios na floresta Amazônica me fizeram pensar no trecho em *RS* sobre a história de nossa proliferação promovida pela combustão. Esse ano, enquanto escrevia o terceiro capítulo, sobre como a nossa sociedade se desenvolveu sobre os cadáveres de mortos, e como os sistemas de poder são erigidos sobre esses campos de mortos, podia apenas olhar as notícias na internet ou ligar a televisão para ver isso acontecendo de modo ainda mais evidente em nosso país.

Tudo isso sem contar tantos outros acontecimentos que continuam a se repetir em nossa história natural da destruição; sem contar aquelas histórias das quais nem ficamos sabendo, ou se ficamos, já que hoje a internet não nos permite mais ficar ignorantes sobre qualquer coisa que aconteça em qualquer lugar do mundo, não damos atenção e logo esquecemos porque diante de tantas outras desgraças maiores elas soam apenas como um pequeno ruído de fundo em meio às explosões de uma guerra. Sebald buscou em sua obra não deixar que as coisas fossem esquecidas. Nem as grandes, nem as pequenas, e enquanto escrevia sobre isso no penúltimo capítulo, pensava na quantidade enorme de memórias a serem mantidas nesses dois anos de epidemia, a quantidade de mortos cujas histórias precisariam ser resgatadas e contadas. Para quando? Para o futuro, quando estivermos em uma situação melhor? Será que estaremos? De todo modo, em uma situação melhor, pior ou igual, nós podemos saber que muita coisa será esquecida desse período que estamos passando, e, com certeza, as milhares de histórias das vítimas estarão entre as coisas que mais rapidamente e facilmente esqueceremos. Se é que já não estamos esquecendo agora. Elas vão ficar apenas com aqueles que perderam, e, talvez, até estes poderão esquecer. Talvez seja construído um memorial, algo feito na pedra fria para que possamos deixar que ela lembre os mortos e nos retire o peso dessa lembrança – essa é, para o historiador judeu britânico Tony Judt (2015), a função dos memoriais e museus. Para Sebald, no entanto, o autor é aquele que não consegue viver com essa culpa, que não consegue deixar para as pedras lembrarem. Para ele, a literatura deve lembrar.

Sebald (2003) escreveu um ensaio sobre o escritor e pintor Peter Weiss, em que fala justamente como a obra desse artista tinha no processo de escrita uma luta contra a arte do esquecimento, buscando a transferência das lembranças para os signos. Porém, para Weiss, Sebald (2003) afirma, a memória abstrata da morte não serve como antídoto para a diminuição da memória se não expressar a simpatia no estudo e reconstrução do tempo real do sofrimento; e simpatia, nesse caso, para Sebald (2003), deve ir além da mera piedade. Weiss é apresentado por Sebald como um moralista, aquele que quer mostrar em sua obra o sofrimento da nossa existência não com um ideal escatológico, pois ele vê as catástrofes que estamos vivendo como já sendo o próprio inferno. Mas, mais ainda, nos seus quadros, as representações de processos de tortura, de mutilações, de sujeitos retorcidos, tudo isso se

torna uma tarefa moralista que impõe a necessidade de lembrar a dor e o sofrimento, e a insanidade de nossa sociedade e história.

Na análise que Sebald (2003) faz do quadro de Weiss que mostra três médicos anatomistas olhando para o corpo a sua frente, ele vê o passo seguinte daquela aula de anatomia do quadro de Rembrandt: não é mais o espetáculo público da destruição do corpo humano culpado, mas o ritual que deriva do espírito geral mais atual de manter a ordem, e que busca a identificação mais completa possível e a catalogação de todas as partes de uma corporalidade vista como subversiva. Pela atitude dos três anatomista, a indiferença cega de seus olhos que nem mais percebem o corpo dissecado, notamos que a dissecação não é mais performada a serviço da jurisdição vingativa, mas pelo princípio mais neutro do conhecimento, justificado pelo valor extrapolado, por uma nova atitude profissional, do sofrimento de um ser criado (Sebald, 2003). Mais ainda, a representação muito mais anatomicamente primitiva do quadro de Weiss faz Sebald se perguntar se não haveria uma mórbida identificação deste com os médicos, e não com a vítima. Essa identificação pode ter por trás a questão que mais incomodava Peter Weiss, e que era central para sua obra: saber se ele, um alemão judeu, estava do lado das vítimas ou dos assassinos. Sebald (2003) considera que o artista quis ir nos julgamentos de Frankfurt (sobre Auschwitz) talvez com aquela esperança da lógica vingativa que Nietzsche explica na *Genealogia da Moral*, de que cada injúria tem em algum lugar seu equivalente, podendo ser verdadeiramente compensada, nem que seja pela visão da dor de quem quer que tenha afligido a dor. Se essa é, para Nietzsche, a base do nosso senso de justiça, que seria tão antiga quanto a lei em si, ela só pode ser posta em prática nas sociedades arcaicas, e o que Weiss acaba encontrando nos julgamentos é a restrição autoimposta do sistema legal civil, que significa que nenhuma compensação real para as vítimas, na forma de algum tipo de direito à crueldade, seria permitido. Mas ainda, o que as vítimas encontram nesses julgamentos é apenas o sofrimento de ter que lembrar. Porém, Sebald (2003), continua, o imperativo de continuar suas investigações na escrita adveio não só desse revés do insatisfatório sistema legal, mas também porque esse processo não respondia a questão principal: se ele estava do lado das vítimas ou dos carrascos (Sebald, 2003). A resposta que Weiss encontra ao longo de seu trabalho, segundo Sebald, é a de que governantes e governados, exploradores e explorados são, na verdade, a mesma espécie, de modo que ele, uma vítima em potencial, deveria também se alinhar com os perpetradores do

crime, ou, ao menos, como cúmplice, e não apenas em um sentido puramente teórico. A vontade de Weiss de carregar essa mais pesada de todas as obrigações morais faz com que sua obra vá além de todas as outras tentativas literárias de se chegar aos termos com o passado.

A proporção que isso ganha na obra de Weiss faz Sebald (2003) acusá-lo do mesmo erro de escritores como Döblin, a reprodução quase masoquista de cenas de crueldade e violência, que visa um aprendizado, que espera que após a última história de horror ser escrita a humanidade poderá olhar para trás como as almas abençoadas no paraíso, não se concretiza porque, para Sebald (2003), como já vimos, nós não aprendemos com nossos erros. Em consequência disso, esses esforços culturais só chegam à dor e o tormento que elas tentam remediar. Assim, essas obras, como a de Weiss, tornam-se apenas uma forma de penitência, uma tentativa de atingir a absolvição pela autodestruição de sua obra. Ainda assim, em *Die Ermittlung* [A investigação], não há lugar para simplificações morais, e a compensação para o sentimento subjetivo de envolvimento pessoal no genocídio só pode acontecer se ele colocar no centro do seu discurso as precondições e condições sociais objetivas para aquela barbárie. Assim, Sebald (2003) vê na obra de Weiss o mérito, especialmente em comparação com outras dos anos 60, de mostrar como ainda nessa época as considerações e formas de organizações econômicas que tornaram o genocídio possível continuavam operando. Se pensarmos na obra de Sebald, escrita no final do século XX, e na nossa realidade atual, podemos facilmente perceber que essas estruturas ainda não deixaram de operar; talvez, devemos compreender, de uma vez por todas, que elas são a própria do sistema capitalista em que vivemos, pois só assim uma verdadeira e radical perspectiva de mudança pode começar a ser planejada.

Assim como a obra de Weiss, embora diferente no tratamento da crueldade e violência, a de Sebald também busca manter a memória das vítimas, assim como entender as condições para que as atrocidades da nossa história aconteçam. Já falamos sobre a situação pessoal do autor e de como esse sentimento de culpa, de se ver do lado dos perpetradores do genocídio pode estar por trás do modo como ele buscou na literatura exatamente essa forma colocar sua responsabilidade pela culpa. No entanto, não é, como em Weiss, uma tentativa de penitência que olha muito mais para o sentimento de culpa do que para a responsabilidade de contar as histórias das vítimas. Sua obra está antes baseada exatamente no ideal de aprendizado de Canetti, e se ele reconhece que a humanidade não aprende com seus erros,

ainda assim, a literatura não deve simplesmente desistir e tornar-se ela também uma repetidora da destruição. Em *NHD*, ele afirma que a descrição detalhada no livro de Kluge da organização social do desastre, que já é pré-programada pelos erros sempre recorrentes e sempre mais intensos da história, tem como elemento central a ideia de que um entendimento apropriado das catástrofes que estamos sempre causando é o pré-requisito para “a organização social da felicidade” (SEBALD, 2003, s.p.)⁵⁷⁰. Embora ele reconheça que é difícil deixar de lado a ideia de que a destruição sistemática que Kluge vê surgir do desenvolvimento dos meios e modos industriais de produção dificilmente justificam qualquer princípio de esperança.

Esse parece ser o grande dilema da obra de Sebald, como apresentar algum princípio de esperança diante da realidade de nossa história natural da destruição. É possível ainda alguma utopia? Na sua tese sobre Döblin, ele fala justamente que este estava escrevendo na época do fim das utopias, e que estas haviam sido substituídas pela ficção científica, que apresentava antes sempre um futuro nada utópico. Sebald é frequentemente acusado de escrever uma obra extremamente pessimista, que não apresenta nenhuma saída para essa história de destruição que ele muito bem diagnostica na nossa sociedade. Mas se pararmos para pensar nesse momento, diante de tudo que está acontecendo, é possível imaginar alguma utopia? É possível imaginar uma saída? Ora, é claro que sim, e muitos estão se esforçando nessa tarefa. Mas a questão é se essas saídas podem conseguir resolver o cerno do problema de nossa civilização, a nossa proliferação pela destruição. Mais ainda, a questão para Sebald é que os escritores, os pensadores da cultura, especialmente no período moderno, quando tentavam achar uma saída para o que viam de errado na sociedade, acabavam encontrando essa saída em formas regressivas que eram elas também destrutivas. Assim, a obra de Sebald se coloca seriamente diante de um paradoxo se lembrarmos do que ele escreve sobre Canetti: para este, a arte que não consegue mais imaginar um mundo diferente, não serve mais. No entanto, essa imaginação de um mundo minimamente melhor não passa necessariamente, na literatura, pela criação de obras revolucionárias.

Para Sebald, a forma como a literatura pode ser ao menos uma pequena utopia, e se tornar uma sombra de resistência está justamente na sua capacidade de mostrar outras relações

570 “the social organization of happiness”.

que não estejam pautadas pelo ideal de utilidade e produtividade. A beleza que a obra literária pode deixar ver às vezes, e que não se vê na vida, é justamente a beleza de relações que não estejam reificadas, de relações de fraternidade. Aquela capacidade de Hebel de fazer o leitor sentir como se a mão do narrador estivesse sobre seu ombro, ele chama justamente de “senso de fraternidade” (SEBALD, 2006, s.p.)⁵⁷¹, algo que vai além de qualquer pensamento de igualdade social, e que só é realizado “contra o horizonte da eternidade, cujo outro lado é o fundo dourado contra o qual, como notou Walter Benjamin, os cronistas amam pintar seus personagens” (SEBALD, 2006, s.p.)⁵⁷². É esse senso de fraternidade que Sebald também tenta realizar sua obra, uma fraternidade que engloba os seus personagens, os leitores e a linguagem. Para isso, o escritor não deve abdicar da escrita quando se sente atormentado pelas rodas em seu pensamento, e, principalmente, não deve se entregar às facilidades das fórmulas prontas e da linguagem automatizada, mas deve escrever com a responsabilidade de quem sabe que está implicado na culpa de nossa história, e que é através das metamorfoses, da empatia, de algo que não é mera piedade, mas que envolve respeito, que ele pode construir um mundo que mostre um pequeno princípio de esperança.

Digo pequeno, porque isso se alinha com o ideal de Sebald, que ele também encontra em Canetti. Sebald (1985) diz que o ideal de Canetti era que as pessoas, quando chegassem em certa idade, começassem a regredir, a diminuir de tamanho. Isso nos lembra o texto sobre Roth em que Sebald (1985) diz que um dos personagens achava que o melhor seria que o ser humanos não passasse dos vinte e poucos anos. Esse ideal se mostra como uma tentativa de ir contra justamente o ideal de superação que domina a nossa sociedade, e se apresenta de modo ainda mais visível na noção de produção. Elias Canetti (1995) afirma que o socialismo não conseguiria achar uma saída para os problemas do mundo porque ele também dependia da produção, e que enquanto essa fosse a base para o nosso mundo, não haveria saída. Roy Wagner (2019), como já falamos, mostra que a produção é a base de todas as culturas, mas que enquanto as outras culturas estão preocupadas com a produção de pessoas, a nossa está preocupada com a produção de coisas, e, assim, nós nos preocupamos mais com as coisas do que com as pessoas.

571“sense of fraternité”.

572“against the horizon of eternity, whose other side is the gold background against which, as Walter Benjamin noted, the chroniclers love to paint their characters”.

A obra de Sebald, assim, que se preocupa com a produção de metamorfoses, e com a produção de memórias das vidas de pessoas, pode ser vista como uma forma de resistência, pode ser entendida como uma busca por um pequeno princípio de esperança, que está antes nesse olhar que se preocupa com os seres vivos, antes das coisas. Além disso, como um *bricoleur*, ele se preocupa em trabalhar com os restos, com os objetos que já tiveram um dia utilidade, e que, descartados, estariam fora do sistema de produção dominante. Assim, ele também resistiria ao trabalho de produção que parte sempre de novos materiais, que planeja sempre a partir de uma ideia de utilidade, pois a sua obra só pode ser útil como aprendizado e como memória, dois itens que certamente não estão entre os mais valorizados atualmente. Por fim, ela também está interessada pela construção do pequeno, não do grandioso, que, como vimos ao longo do trabalho, só pode ser executado pagando-se o preço da destruição. O próprio narrador, com sua presença marcante, só pode se tornar mais presente ao, paradoxalmente, se retirar e deixar que os outros falem, enquanto ele segue sendo apenas o artesão que vai juntando aquelas vozes. Sua obra, assim, na sua própria estrutura, no seu estilo, que, como Silverblat (2007) nota, e Sebald concorda, é construído a partir de frases que não são mais comuns hoje em dia. Sua preocupação com a reificação da própria linguagem se mostra nessa questão do estilo, e novamente aponta para uma forma de resistência.

Assim como o poeta esquizofrênico lida com as contradições e paradoxos da vida de um modo que os escancara e não os tenta resolver; assim como o *bricoleur* trabalha com o material que tem à mão, juntando-os e conectando-os de modos heteróclitos; Sebald lida com os paradoxos da nossa existência e da arte também mantendo-os à vista e mostrando-os, ao invés de tentar resolvê-los. Um desses paradoxos está justamente nos ideais de aprendizado e de imaginação de um outro mundo. Quanto mais o escritor se embrenha na memória e busca mantê-la viva, mais ele entende que nossa história é apenas uma série de calamidades de sofrimento, mas ao invés de sucumbir a isso, ele precisa continuar. Como o caçador Graccus, que não pode mais ir para o mundo dos mortos, e precisa ficar vagando por aqui, esse escritor precisa continuar escrevendo. Mesmo que diante dessa realidade que ele começa a compreender cada vez melhor como uma insanidade violenta, ele precisa continuar tentando imaginar alguma coisa que brilhe em meio a isso. Precisa continuar criando pequenos momentos de beleza, que advindos das relações de empatia, de generosidade e de compaixão, podem mostrar um pequeno, talvez miúdo, mundo melhor, mas, ainda assim, uma esperança.

E, assim, ele pode, mesmo sabendo que nós não aprendemos com nossos erros, tentar ensinar ao menos alguns desses valores necessários para a criação de sua obra.

REFERÊNCIAS:

Obras de W. G. Sebald:

SEBALD, W. G. **Die Beschreibung des Unglücks**: Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke. Salzburg und Wien: Residenz Verlag, 1985. *Fischer E-book*. Documento não paginado.

_____. **Unheimlich Heimat**. Salzburg und Wien: Residenz Verlag, 1991 (*Fischer E-book*). Documento não paginado.

_____. **The Emigrants**. Transl. Michael Hulse. London, UK: Vintage Books, 2002.

_____. **The Rings of Saturn**. Transl. Michael Hulse. London, UK: Vintage Books, 2002.

_____. **Vertigo**. Transl. Michael Hulse. London, UK: Vintage Books, 2002.

_____. **After Nature**. Transl. Michael Hamburger. New York: Modern Library, 2003.

_____. **On the Natural History of Destruction**. Transl. Anthea Bell. Random House: New York, 2003.

_____. **Campo Santo**. Transl. Anthea Bell. New York: Random House, 2006. *E-book*. Documento não paginado.

_____. **Austerlitz**. Transl. Anthea Bell. New York: Modern Library, 2011.

_____. Zu Carl Sternheim - Kritischer Versuch einer Orientierung über einen umstrittenen Autor. **Journal of European Studies**. v. 41, n. 3-4, 2011. pp. 209-242.

_____. **A place in the country**. Transl. Jo Catling. New York: Random House, 2013. *E-book*. Documento não paginado.

_____. **The Revival of the Myth: a study of Alfred Döblin's Novels**. Tese de doutorado. University of East Anglia. 1973. Disponível em <<https://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.471944>>. Acessado em 03/04/2019.

Entrevistas:

BAKER, Kenneth. Up against historical amnesia. **San Francisco: SFGATE**. 7 de outubro de 2001. Disponível em <<http://www.sfgate.com/books/article/Q-A-W-G-Sebald-Up-against-historical-2871201.php>>. Acessado em 21/03/2017.

CUOMO, Joseph. A Conversation with W. G. Sebald. In SCHWARTZ, Lynne Sharon (Ed.), 2007 **The emergency of memory: conversations with W. G. Sebald**. New York: Seven Stories Press, 2007. *E-book*. Documento não paginado.

DOERRY, Martin; HAGE, Volker. Ich fürchte das Melodramatische. **Der Spiegel**. 12 de março de 2001. Disponível em < <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/18700596>>. Acessado em 02/02/2017.

GREEN, Toby. The questionable business of writing. **Amazon.com**. Sem data e sem local. Disponível em <<https://www.amazon.co.uk/gp/feature.html?ie=UTF8&docId=21586>>. Acessado em 05/10/2016.

JAGGI, Maya. The last word. **The Guardian**. 21 de dezembro de 2001. Disponível em <<https://www.theguardian.com/education/2001/dec/21/artsandhumanities.highereducation>>. Acesso em 10/05/2016.

_____. Recovered memories – The Guardian Profile: W. G. Sebald. **The Guardian**. 22 de setembro de 2001. Disponível em <<https://www.theguardian.com/books/2001/sep/22/artsandhumanities.highereducation>>. Acessado em 03/11/2019.

SILVERBLATT, Micahel. A Poem of Invisible Order. In SCHWARTZ, Lynne Sharon (Ed.). **The emergency of memory: conversations with W. G. Sebald**. New York: Seven Stories Press, 2007. *E-book*. Documento não paginado.

WACHTEL, Eleanor. Ghost Hunter. In SCHWARTZ, Lynne Sharon (Ed.). **The emergency of memory: conversations with W. G. Sebald**. New York: Seven Stories Press, 2007. *E-book*. Documento não paginado.

Outras obras:

ADORNO, T. **Minima Moralia**. Lisboa: Edições 70, 1951.

_____. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1970.

_____. **Notas de Literatura**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

_____. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Ática, 1998.

ADORNO, T; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2019.

ARISTÓTELES. **Metafísica**. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

BENJAMIN, W. **Rua de Mão Única – Infância Berlinense**: 1900. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. *E-book*. Documento sem paginação.

BIGSBY, Christopher. W. G. Sebald: an act of restitution. In _____. **Remembering and Imagining the Holocaust: the chain of memory**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

BÜLOW, Ulrich von. The Disappearance of the Author in the Work: Some Reflections on W. G. Sebald's *Nachlass* in the Deutsches Literaturarchiv Marbach. DENHAM, Scott; MCCULLOH, Mark (Eds.). **W. G. Sebald: history, memory, trauma**. Berlin and New York: Walter de Gruyter, 2006.

CANETTI, E. **La provincia dell'uomo: Quaderni di appunti 1942-1972**. Milão: Adelphi Edizione, 1978. *E-Book*. Documento não paginado

_____. **Massa e Poder**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. *E-Book*. Documento não paginado.

_____. **A consciência das palavras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

COETZEE, J. M.; ATTWELL, David. **Doubling the Point: essays and interviews**. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

_____. **Inner Workings** – literary essays 2000-2005. London: Vintage Books, 2008. *E-book*. Documento não paginado.

ENGELS, Friedrich. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra**. São Paulo: Boitempo, 2010. *E-book*. Documento não paginado.

ETZLER, Melissa Starr. **Writing from the Periphery: W. G. Sebald and Outsider Art**. Tese de Doutorado. Berkeley University. Disponível em <<https://escholarship.org/uc/item/1979c8pp>>. Acessado em 10/02/2020.

HUTCHINSON, Ben. The Shadow of Resistance: W. G. Sebald and the Frankfurt School. **Journal of European Studies**. 41 (3-4), 2011. p. 267-284.

JUDT, Tony. The “Problem of Evil” in postwar Europe. In JUDT, Tony. **When the facts change: essays 1995-2010**. London: Penguin, 2015. p. 138-150.

KLEBES, Martin. Sebald's pathographies. DENHAM, Scott; MCCULLOH, Mark (Eds.). **W. G. Sebald: history, memory, trauma**. Berlin and New York: Walter de Gruyter, 2006.

LATOURE, Bruno. **Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica**. São Paulo: Editora 34, 2019.

LEM, Stanislaw. **Imaginary Magnitude**. Orlando: Harcourt, 1984.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

MARCUSE, Herbert. **Technology, war and fascism: collected papers of Herbert Marcuse. Volume One**. London and New York: Routledge, 2004.

NAVRATIL, Leo. **Schizophrenie und Sprache: Zur Psychologie der Dichtung**. Deutscher Taschenbuch Verlag: Munique, 1966.

_____. **Schizophrenie und Kunst**. Frankfurt: Fischer Digital, 2015. *E-book*. Documento não paginado.

NOSSACK, Hans Erich. **The End**: Hamburg, 1943. Transl. Joel Agee. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

PERLOFF, Marjorie. **A Escada de Wittgenstein: A Linguagem Poética e o Estranhamento do Cotidiano**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. *E-Book*. Documento não paginado.

POMPEU, Douglas. Vertigem passada a limpo: uma lista do espólio de W. G. Sebald. **Cadernos Benjaminianos**. V. 12, p. 52-74, fev. 2016.

SCHREBER, Daniel Paul. **Memórias de um doente dos nervos**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

SCHÜTTE, Uwe. Against *Germanistik*: W. G. Sebald's Critical Essays. CATLING, Jo; HIBBITT, Richard (Eds.). **Saturn's Moons: W. G. Sebald – A Handbook**. New York: Modern Humanities Research Association and Routledge, 2011.

SHEPPARD, Richard. The Sternheim Years: W. G. Sebald's *Lehrjahre* and *Theatralische Sendung* 1963–75. CATLING, Jo; HIBBITT, Richard (Eds.). **Saturn's Moons: W. G. Sebald – A Handbook**. New York: Modern Humanities Research Association and Routledge, 2011.

SHEPPARD, Richard (ed.). Three encounters with W. G. Sebald (February 1992 – July 2013). **Journal of European Studies**. v. 44, n. 4, p. 378-414, 2014.

TAYLOR, Charles. **Argumentos Filosóficos**. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

TURNER, Gordon. Introduction and Transcript of an Interview given by Max Sebald. DENHAM, Scott; MCCULLOH, Mark (Eds.). **W. G. Sebald: history, memory, trauma**. Berlin and New York: Walter de Gruyter, 2006.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: UBU Editora, 2020.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações Filosóficas**. São Paulo: Nova Cultura, 1999.