

W. G. SEBALD E O OLHO DA HISTÓRIA **W. G. SEBALD AND THE EYE OF HISTORY**

Kelvin Falcão Klein

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

Resumo: O objetivo deste artigo é o de apresentar resultados iniciais de uma pesquisa em andamento acerca dos modos e historicidades da visualidade em operação na obra do escritor alemão W. G. Sebald. A argumentação inicia-se a partir do aproveitamento de uma metáfora crítica desenvolvida por Georges Didi-Huberman, precisamente a ideia de um “olho da história”, que ganharia, segundo a hipótese central deste artigo, uma modulação particular no uso feito por Sebald. A investigação da validade da hipótese se dará a partir da leitura e comentário das conferências de Zurique de Sebald, conhecidas como *Guerra aérea e literatura*, em contraste com a já referida obra de Georges Didi-Huberman, especialmente sua atuação em dois campos: a obra de Bertolt Brecht e a conceituação da noção de “povo”.

Palavras-chave: W. G. Sebald; historicidade; visualidade; povo; Georges Didi-Huberman.

Abstract: The purpose of this paper is to present initial results of an ongoing research on the modes and historicities of visuality in operation in the work of the German writer W. G. Sebald. The argument begins with the use of a critical metaphor developed by Georges Didi-Huberman, the idea of an “eye of history”, which would, according to the central hypothesis of this paper, set a particular modulation in the use made by Sebald. The investigation of the validity of the hypothesis will take place from the reading and commentary of the Zurich conferences of Sebald, known as *On the Natural History of Destruction*, in contrast to the work of Georges Didi-Huberman, especially in two fields: Bertolt Brecht’s work and the conceptualization of the notion of “people”.

Keywords: W. G. Sebald; historicity; visuality; people; Georges Didi-Huberman.

1 Introdução

eISSN: 2179-8478

DOI: 10.17851/2179-8478.12.108-120

Dentro da fortuna crítica dedicada a W. G. Sebald é recorrente o tema da imagem e de sua relação com o texto, bem como uma série de análises acerca da modulação própria conferida pelo autor à justaposição criativa de recortes que são, simultaneamente, hetero e homodiegéticos. As imagens que Sebald posicionou no interior de seus textos são tanto auxiliares da narração quanto pontos de fuga em relação a ela – as imagens dialogam entre si, entram em posição de confronto e de correspondência, por vezes desviando e questionando aquilo que é atestado textualmente. Nesse sentido, como aponta João Barrento, “a memória é, sem dúvida, a espinha dorsal da literatura para Sebald”, e “o órgão privilegiado deste tema central parece ser desde sempre, na obra de W. G. Sebald, o olhar” (BARRENTO, 2013, p. 2). O olhar surgiria aqui em seu sentido mais imediato, de apreensão do mundo pelo sentido da visão, algo representado tanto pela atividade do escritor como pessoa física – Sebald como o indivíduo responsável pela coleta e seleção dos recortes que aparecem em seus livros – quanto pela atividade de observação do mundo típica de seus narradores – ou seja, a entidade textual responsável pela organização interna da narrativa, cujo percurso e seleção de temas se dá sobretudo a partir do uso da visão.

O objetivo deste ensaio, contudo, é outro. Trata-se de pensar não o olho fisiológico ou o ato de ver, mas o olhar como metáfora da perspectiva histórica, o “olho da história”, segundo a fórmula de Georges Didi-Huberman. O projeto do pesquisador francês é vasto, abrangendo até o momento seis volumes, todos independentes e com títulos próprios, mas reunidos a partir do subtítulo comum, *L'Oeil de l'histoire*: o primeiro, *Quand les images prennent position*, de 2009, trata de Bertolt Brecht e seu uso de imagens nos diários de trabalho e no livro *ABC da Guerra*; o segundo, *Remontages du temps subi*, de 2010, sobre os campos de concentração e o cinema de Samuel Fuller e Harun Farocki; o terceiro, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, de 2011, é uma leitura do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg em cruzamento com Walter Benjamin, Michel Foucault, Nietzsche e Wittgenstein; o quarto, *Peuples exposés, peuples figurants*, de 2012, trata da representação dos povos na literatura e no cinema, a partir de Walter Benjamin, Hannah Arendt, Pasolini, entre outros; o quinto, *Passés cités par JLG*, de 2015, sobre Jean-Luc Godard; e o sexto, *Peuples en larmes, peuples*

en armes, de 2016, sobre Barthes, Eisenstein e o tema da violência contra povos e populações. Das inúmeras variações que Didi-Huberman oferece da ideia de “olho da história” nesses livros, interessa a este ensaio reter a argumentação exposta no primeiro deles, *Quand les images prennent position*, uma vez que há nesse trabalho uma postura metodológica afim àquela encontrada na poética de W. G. Sebald.

2 História natural

É preciso, antes de mais nada, realizar um desvio em direção a um momento preciso da obra de Sebald, que permitirá uma delimitação daquilo que o autor entende por “história” e “perspectiva histórica”. Em 1997, Sebald ofereceu uma série de palestras na Universidade de Zurique a partir do tema *Luftkrieg und Literatur*, ou seja, *Guerra aérea e literatura*, precisamente o título que recebeu quando lançado no Brasil (SEBALD, 2011). As palestras ganham formato de livro na Alemanha em 1999, e tradução ao inglês em 2003, causando no primeiro caso um extenso debate por conta da hipótese polêmica levantada por Sebald – que boa parte da literatura alemã do pós-II Guerra Mundial falhou em sua tarefa de dar conta, discursivamente, da destruição causada ao país pelos Aliados nos momentos finais da guerra. O tema da destruição da Alemanha e do silêncio dos alemães com relação ao fato é algo que ocupava Sebald desde a adolescência, como afirmou em várias entrevistas: tanto o núcleo familiar quanto a escola que frequentava eram extremamente resistentes à lembrança do passado, o mesmo ocorrendo, no início da década de 1960, também na universidade. Foi com o início dos processos de Frankfurt a respeito de Auschwitz (em 1963), e os processos de Düsseldorf a respeito de Treblinka (em 1964), afirma Sebald, que a “conspiração do silêncio” começou a apresentar fissuras (SCHWARTZ, 2007, p. 48).

Muito antes das conferências em Zurique, contudo, Sebald deu uma primeira versão escrita de sua longa elaboração do passado silenciado alemão, em um ensaio sugestivamente intitulado *Zwischen Geschichte und Naturgeschichte. Über die literarische Beschreibung totaler Zerstörung*, ou seja, *Entre História e História Natural. Sobre a descrição literária da*

destruição total, publicado em 1982 no periódico *Orbis Litterarum*. É precisamente nesse cruzamento entre história e história natural proposto por Sebald que se encontra a possibilidade de desdobramento da ideia do “olho da história”, misto de sensação corporal e abstração conceitual, misto de natureza e construção. Ainda que não cite diretamente, a argumentação de Sebald faz uso de uma conferência dada por Theodor Adorno em 1932, intitulada “A ideia de história natural” (no ensaio de 1982, Sebald cita somente o texto de Adorno sobre Kafka reunido em *Primas* (SEBALD, 2005, p. 81)); sabe-se, contudo, a partir das investigações de Ben Hutchinson e dos depoimentos de Richard Sheppard que tanto a produção acadêmica quanto a produção criativa de Sebald foram, desde um ponto muito inicial, marcadas diretamente pela obra da Escola de Frankfurt em geral e pela obra de Adorno em particular (HUTCHINSON, 2011, p. 267-284; SHEPPARD, 2011, p. 42-106).

São cinco os escritores mobilizados por Sebald para lidar com os temas da destruição e da relação entre história e história natural em *Guerra aérea e literatura*: Hans Erich Nossack, Hermann Kasack, Victor Gollancz, Heinrich Böll e Alexander Kluge. Sebald investiga no ensaio uma sorte de repressão que se dá nos textos lidos em duas esferas distintas e complementares, a temática e a estilística – os autores não só resistem ao tema da destruição da Alemanha como também resistem ao modo mais apropriado – segundo Sebald – para lidar com ele, o modo documental. “Em direto contraste com o tradicional método de escrita ficcional”, escreve ele, “Nossack experimenta com a reportagem, a perspectiva documental, a investigação, para abrir espaço para a contingência histórica que rompe o molde da cultura do romance” (SEBALD, 2005, p. 77).

Sebald ressalta a importância da perspectiva tomada por Nossack diante da destruição, algo que acontece por acaso – ele faz uma viagem para um vilarejo a 15 quilômetros ao sul de Hamburgo – mas que é decisivo para definir a posição do olhar do narrador: “da colina, a destruição que se aproximava da cidade parece um espetáculo natural”. A cena descrita por Nossack, “ainda que contenha elementos estetizados”, “já mostra que uma ‘descrição’ da catástrofe a partir de sua periferia e não de seu centro é possível” (SEBALD, 2005, p. 78) Sebald faz referência a *Der Untergang*, relato publicado por Nossack em 1948 que descreve sua experiência da destruição de Hamburgo em julho de 1943. A ativação desse olho da história, entre a história e a história natural, passa pela construção de uma posição, de uma

perspectiva que dê conta do evento não tanto a partir de seu centro, mas a partir de sua periferia. Contudo, tal como Sebald o entende, é preciso que haja a ruptura do “molde da cultura do romance”, algo que Nossack atinge de forma incompleta. Além da tomada de posição, é preciso que ocorra também uma seleção de elementos, ou ainda, é preciso que após o estabelecimento da perspectiva e da posição do olho da história, o foco também seja ajustado.

Esse segundo movimento, sempre a partir do ensaio de 1982 de Sebald, é oferecido por Victor Gollancz, conhecido editor que em 1947 publica *In Darkest Germany*, reunião de reportagens e textos breves que fez como observador direto na Alemanha do imediato pós-guerra. Na versão de 1982, Sebald comenta brevemente o livro de Gollancz, especialmente suas observações acerca da falta de rumo dos sobreviventes, certa inquietude ou pendor nômade que parece ressurgir em situações de trauma extremo (SEBALD, 2005, p. 79-80). Em nota, Sebald acrescenta que o livro, composto de “artigos, cartas e observações”, por conta de sua perspectiva sem qualquer tipo de “pretensão literária”, “dá uma impressão precisa da situação da população alemã logo depois da guerra”, enfatizando especialmente um dos artigos de Gollancz, intitulado “This Misery of Boots” [a miséria dos sapatos], que apresenta inclusive uma série de fotos que “documentam algo em torno de vinte pares dessas botas e sapatos” (SEBALD, 2005, p. 212). Sebald acrescenta que os sapatos extremamente depauperados mostrados por Gollancz “sugerem um fenômeno de história natural”, algo que se liga ao fato de Gollancz ter sido “um dos poucos indivíduos a pedir apoio ao povo alemão logo depois da guerra, assim como foi um dos primeiros a chamar a atenção para o assassinato dos judeus nos campos de concentração, sugerindo contramedidas práticas, que não foram ouvidas” (SEBALD, 2005, p. 212-213).

Na versão de 1997, contudo, das conferências de Zurique, Sebald traz o texto da nota – a nota que menciona diretamente a noção de “história natural” na versão de 1982 – para o corpo principal da conferência, fazendo alguns ajustes e acréscimos:

Em Hamburgo, diz Dagerman [Stig Dagerman, em *German Autumn*, de 1947], ele conversou com um Sr. Schumann, um bancário que vivia já pelo terceiro ano no subterrâneo. Os semblantes pálidos dessas pessoas, segundo Dagerman, se pareciam exatamente com os peixes quando vêm à tona para apanhar um pouco de ar. Tendo permanecido um mês e meio no outono de 1946 na zona de ocupação inglesa,

principalmente viajando entre Hamburgo, Düsseldorf e a região do Ruhr, de onde escreveu uma série de reportagens para a imprensa inglesa, Victor Gollancz dá informações detalhadas acerca da deficiência alimentar, dos sintomas de subnutrição, dos edemas causados pela fome, da consumpção, das infecções de pele e do rápido crescimento do número de doentes de tuberculose. Ele também fala da letargia profunda, descrevendo-a como a característica mais marcante àquela época da população das grandes cidades. “As pessoas vagueiam com tamanha lassidão”, ele escreve, “que sempre se corre o perigo de atropelá-las quando se está de carro”. O curto comentário “This Misery of Boots”, dedicado aos calçados destroçados dos alemães, é talvez o mais surpreendente entre os relatos de Gollancz sobre o país derrotado – ou nem tanto o comentário em si, mas as fotografias que lhe foram anexadas mais tarde para a edição do livro de reportagens, e que o autor, pelo visto fascinado por esse objeto, mandara tirar especialmente, no outono de 1946. Ao tornar o processo de degradação visível de uma forma bastante concreta, fotos como essas integrariam sem a menor dúvida uma história natural da destruição tal como Solly Zuckerman deve ter imaginado a seu tempo (SEBALD, 2011, p. 41-42).

Fotos que deem conta dos detalhes nos quais se cristaliza a experiência de guerra, portanto, seriam os elementos presentes em uma história natural da destruição. Em vários momentos de *Guerra aérea e literatura* Sebald reforça o ponto da necessidade de construção de um olhar atento aos detalhes: “a maioria das fontes sobre a destruição das cidades alemãs é de uma cegueira extraordinária”, por exemplo, ou mais à frente, “os que escaparam à catástrofe eram testemunhas pouco confiáveis, acometidas de uma cegueira parcial” (SEBALD, 2011, p. 26-27; 30). A insistência no posicionamento do olhar é aquilo que diferencia os indivíduos envolvidos na leitura da história imediata – Sebald lembra que Stig Dagerman, o correspondente sueco, era reconhecido como estrangeiro porque olhava através das janelas do trem, para as ruínas das cidades destruídas, algo que os locais evitavam (SEBALD, 2011, p. 35). É preciso, finalmente, um “olhar que não se desviasse da realidade”, uma espécie de correção de rota para os textos mitologizantes, que tendem à metafísica na descrição da destruição e na descrição da paisagem do imediato pós-guerra (SEBALD, 2011, p. 51).

No comentário que faz ao ensaio de Adorno sobre a história natural, em seu livro *O marxismo tardio*, Fredric Jameson também faz uso da metáfora visual para desenvolver seu argumento acerca da perspectiva histórica – de forma ao mesmo tempo paralela e contrastante com relação às argumentações tanto de Didi-Huberman quanto de Sebald. “Em toda mudança na atenção visual um novo campo lateral se estabelece, para sempre fora do alcance”, escreve Jameson, e completa: “a estranha pós-imagem da ‘unidade primordial’ parece ser sempre projetada *a posteriori* em tudo de presente em que o olho histórico se fixe, como seu

‘inevitável’ passado, que se esvai sem deixar traço quando a visão frontal é deslocada para ele” (JAMESON, 1997, p. 134-135). A relação entre história e história natural – que vai ocupar Sebald já em 1982 a partir do resgate que faz do ensaio de Adorno de 1932 – se dá, na leitura de Jameson, a partir do confronto de duas visões da “história humana”, que pode ser vista como uma “enorme continuidade” (continuidade cujo centro seria a “onipresença do poder”, o político como violência e dominação), ou como uma estrutura oscilante de periódicas rupturas, lapsos e mutações, “um sistema puramente econômico e dessacralizado”, relação que já de saída pressupõe a atuação de uma “dialética moderna” que, na concepção de Jameson, “surgiu do problema de conceituar esse duplo padrão social e histórico no século XVIII e no início do século XIX” (JAMESON, 1997, p. 141). Na perspectiva do Sebald de *Guerra aérea e literatura*, aproveitando a intuição de Gollancz com suas fotos dos sapatos, o momento a ser contemplado na história dessa “dialética moderna” é o congelamento veloz, e quase imperceptível, que se dá no detalhe capturado no fluxo da “perspectiva histórica”.

3 O povo exposto

Ainda que a “miséria dos sapatos” de Gollancz lide com um detalhe, seu objetivo é refletir sobre o efeito da destruição e da guerra em ampla escala, no povo alemão como um todo. Sebald menciona ainda comentários acerca de uma sorte de desligamento coletivo da consciência, que levava as massas de alemães sobreviventes a caminhar a esmo, sob a desculpa de procurar parentes em outras cidades. “Heinrich Böll levantou mais tarde a hipótese”, escreve Sebald, “de que a mania de viajar das pessoas da República Federal Alemã teria sua origem nessa experiência de desarraigamento coletivo, esse sentimento de que não há mais lugar onde se possa permanecer e de que sempre se deveria estar em outra parte” (2011, p. 37-38). “Os movimentos de fuga e refluxo da população bombardeada seria”, continua ele, “uma espécie de exercício preliminar para a iniciação na sociedade da mobilidade que se formou décadas após a catástrofe, e sob cujos auspícios a movimentação crônica se converteu em uma virtude cardeal” (SEBALD, 2011, p. 38). A errância do povo

alemão seria, portanto, mais um indício dessa ruptura traumática entre os indivíduos e o solo, a *Heimat*, que era precisamente um dos pontos centrais da retórica nazifascista – *Blut und Boden*, ou seja, sangue e solo. As fotografias dos sapatos feitas por Gollancz seriam, a partir dessa perspectiva, também uma revisão da célebre leitura que Martin Heidegger faz das pinturas de sapatos de Van Gogh, que celebrariam a ligação do indivíduo com a terra (KLEIN, 2013, p. 529-536).

A dialética, contudo, continua a operar no caso de Gollancz, assim como operava no caso de Heidegger – a diferença é que a emergência do detalhe dos sapatos em Gollancz e Sebald é, *simultaneamente*, registro do trauma e elaboração discursiva e imagética desse mesmo trauma (elaboração tardia e feita por terceiros, segundo Sebald). Nesse sentido, aproxima-se da concepção de Didi-Huberman dos *peuples exposés, peuples figurants*, título do quarto volume do seu projeto “o olho da história”, dedicado aos povos e suas representações ambivalentes. Didi-Huberman investe na polissemia do termo “figurante”, que é tanto aquilo que faz figura, símbolo ou imagem, quanto aquilo que é lateral ou pouco considerado, posicionado como preenchimento de cena – a acepção do figurante no cinema, por exemplo. O autor também menciona certos “corpos documentados” no cinema, que se tornam “corpos líricos”, operando no referido limite entre registro e elaboração do trauma (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 162-164); concepção que é completada e desenvolvida mais adiante, ao lidar com a figura do pobre, do despossuído (como os alemães encontrados por Gollancz, portanto), naquilo que chama de uma “técnica e dignidade do pobre” (p. 243). Didi-Huberman investe no resgate desse apelo bruto e não estetizado da figura do povo, apelo que teima em escapar, sub-repticiamente, das variadas técnicas de mascaramento – algo que ecoa no momento de *Guerra aérea e literatura* no qual Sebald fala da “notória escassez de observações e comentários” a respeito da degradação do povo alemão no imediato pós-guerra, escassez que se explica pela “imposição implícita de um tabu bastante compreensível quando se pensa que os alemães, que se propuseram à total limpeza e higienização da Europa, precisavam se defender contra o medo que agora despontava entre eles de, na verdade, serem eles próprios o povo de ratazanas” (2011, p. 38).

Essa escolha vocabular – “povo de ratazanas” – não é gratuita por parte de Sebald, funcionando tanto como um comentário geral sobre a situação do povo alemão no imediato

pós-guerra quanto como uma referência velada ao conto de Franz Kafka, publicado postumamente em 1924, “Josefina, a cantora ou O povo dos camundongos”. Na exposição desse povo do pós-guerra, e a partir da menção ao conto de Kafka, é possível depreender que Sebald propõe uma reflexão sobre esse curto-circuito histórico, esse desarranjo das expectativas: o povo que se acreditava imbuído da missão de limpar a Europa, uma missão que envolvia o extermínio metódico de um vasto conjunto de outros povos, termina no outro extremo do espectro, o da imundície, confirmando com isso a intuição de Walter Benjamin de que todo documento de cultura carrega consigo um documento de barbárie (LÖWY, 2005, p. 70). Da mesma forma que não pode haver um essencialismo direto no relacionamento com a terra e a geografia – como parece apontar Heidegger em sua discussão acerca da origem da obra de arte –, a figura do povo não se apresenta como *sendo* exposto, e sim *estando* exposto, na contingência incontornável do evento histórico.

Em outro momento de sua obra, no romance *Os emigrantes*, originalmente de 1992, Sebald já havia feito menção ao conto de Kafka sobre o povo dos camundongos/ratazanas. A passagem está no terceiro dos quatro capítulos do livro, dedicado ao tio-avô do narrador, Ambros Adelwarth que, em determinado momento de sua vida, se interna voluntariamente em um sanatório. Nesse local, ele é exposto ao tratamento com eletrochoques e aos poucos perde sua autonomia, sua consciência de mundo e sua memória. Muitos anos mais tarde, o narrador retorna ao local, agora abandonado, e conversa com um médico aposentado que na época atuava como assistente na instituição. Esse interlocutor fala ao narrador com muito arrependimento, confidenciando que está esperando o momento em que o antigo sanatório finalmente desabe. Ele conta ao narrador que tem confiança no trabalho dos ratos que vivem lá dentro, desfazendo a estrutura a partir do interior e relatando o processo de trabalho com os guinchos oriundos de “milhares de minúsculas gargantas” (SEBALD, 2002, p. 111).

“Desde meados de maio de 1969”, explica o dr. Abramsky ao narrador de *Os emigrantes*, “vivo aqui fora, na casa flutuante ou lidando na colmeia, conforme o clima, e não me interessa mais por aquilo que acontece no chamado mundo real”. E continua:

Sem dúvida em certo sentido estou doido, mas, como o senhor talvez saiba, isso é apenas questão de perspectiva. O senhor deve ter percebido que Samaria está deserta. Desistir dela foi a premissa de minha alforria da vida. Provavelmente ninguém imagina a dor e a infelicidade acumuladas neste extravagante palácio de

tábuas, que, espero, vão acabar à medida que ele for desmoronando. Por algum tempo o dr. Abramsky nada disse, ficou apenas olhando um ponto ao longe. (SEBALD, 2002, p. 111).

Vale ressaltar nessa passagem ao menos dois pontos: em primeiro lugar, o comentário que o médico faz ao narrador de que a loucura é uma “questão de perspectiva”, precisamente a intuição que este texto busca rastrear, esquematicamente, em alguns momentos da obra de Sebald; em segundo lugar, a percepção que o médico oferece do espaço, especialmente do “extravagante palácio de tábuas” abandonado, sua noção de que a construção ainda guarda em si, de forma imaterial, camadas de sofrimento e angústia contidas ao longo dos anos nessa construção.

Além disso, há o momento – já bastante paradigmático quando se considera a poética de Sebald como um todo – em *Os anéis de Saturno* em que o narrador investe em uma leitura do quadro *A lição de anatomia do Dr. Tulp*, de Rembrandt:

Descartes ensinou, como se sabe, que se deve abstrair da carne, inconcebível que é, e atentar na máquina dentro de nós, naquilo que já se pode compreender perfeitamente, ser posto plenamente a serviço do trabalho e, no caso de alguma falha, ser reparado ou descartado. A estranha exclusão do corpo, embora ele seja posto à mostra, tem seu paralelo no fato de que a famigerada verossimilhança do quadro de Rembrandt se revele apenas aparente quando observada mais de perto. É que, ao contrário de toda praxe, a dissecação representada aqui não começa com a abertura do abdome e remoção dos intestinos, mais sujeitos à putrefação, mas com a retalhação (e isso também talvez indique uma dimensão punitiva do ato) da mão criminosa. E essa mão é um caso particular. Não só está em grotesca desproporção quando comparada com a mão mais próxima do observador, está ainda totalmente deformada em termos anatômicos. Os tendões expostos, que, segundo a posição do polegar, deviam ser os da palma da mão esquerda, são os do dorso da direita. Trata-se, portanto, de uma pura reprodução escolar, retirada obviamente sem muita reflexão do atlas anatômico, o que transforma essa pintura, de resto fiel à realidade, se assim podemos dizer, na mais crassa deturpação exatamente no centro de seu significado, lá onde as incisões já foram feitas. É muito pouco provável que Rembrandt tenha aqui se equivocado por uma razão ou outra. Antes, parece-me deliberada a falha na composição. A mão disforme é o sinal da violência cometida contra Aris Kindt. É com ele, a vítima, e não com a guilda que lhe comissionou a obra, que o pintor se identifica. Somente ele não tem o rígido olhar cartesiano, somente ele o percebe, o corpo extinto e esverdeado, somente ele enxerga a sombra na boca semiaberta e sobre o olho do morto. (SEBALD, 2010, p. 25-26).

A exposição de Sebald oscila entre o retrato de grupo e a apreensão da individualidade do corpo morto, daquele que é exposto no exato momento em que é recusado como protagonista. Nesse sentido, a leitura de Sebald evidencia o elemento que escapa à lógica de

construção do próprio quadro, o “centro de seu significado”, como escreve o autor, que é a mão invertida do indivíduo, com isso estabelecendo uma perspectiva suplementar àquela que Aloïs Riegl, por exemplo, estabeleceu no estudo clássico de 1902, *Das Holländische Gruppenportrait*. O que vale frisar também neste ponto é que Sebald, assim como faz com os sapatos de Gollancz, privilegia uma modulação da perspectiva que envolva o detalhe e, em paralelo, uma construção narrativa que faça do detalhe seu clímax, seu centro de sentido.

4 Conclusão

No livro que abre a série “o olho da história”, dedicado a Bertolt Brecht, *Quand lês images prennent position*, Didi-Huberman escreve a respeito do “diário de trabalho”, esse “teatro de uma guerra” que ganha corpo sobre uma “mesa de trabalho”, cruzando “a história singular de sua própria vida errante, as histórias inventadas de sua arte de dramaturgo e a história política que ocorre em todo o mundo, distante, mas tão ligada a ele quando chega através dos jornais que escruta, recorta e recompõe cada dia, obstinadamente” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 23). O diário de trabalho de Brecht, que na década de 1950, pouco antes de sua morte, será reformulado como o projeto editorial *ABC da guerra*, consiste no arranjo e rearranjo de imagens recortadas por Brecht de jornais e revistas, fragmentos que são dispostos nas folhas do diário acompanhados por comentários, epigramas e anotações manuscritas em geral. O “olho da história”, em grande medida, se configura como esse espaço de convergência entre o amplo e o mínimo, o fluxo ininterrupto das notícias e das propagandas e o corte preciso do artista, que retira desse *continuum* os detalhes que permitem a construção de uma narrativa peculiar, suplementar.

Tendo em mente o esboço de aproximação com a poética de Sebald experimentado neste texto, é possível atestar, a cargo de conclusão, que o “olho da história” tal como praticado por Brecht e diagnosticado por Didi-Huberman surge como um ponto possível na extremidade de uma cadeia de sentido cujo início está no “rígido olhar cartesiano” que Sebald localiza na pintura de Rembrandt. Os sapatos de Gollancz e o deliberado erro de Rembrandt

na representação da mão de Aris Kindt formam uma sorte de tríptico em conjunto com os recortes e intervenções de Brecht, instaurando, dessa forma, um complexo campo de atuações recíprocas entre texto e imagem, história coletiva e história individual, campo a partir do qual se constitui também a poética de Sebald.

Referências

- BARRENTO, João. “Sebald: o viajante da pós-memória + Por contar”. *Caderno de Leituras, nº 11*. Lisboa: Edições Chão da Feira, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Peuples exposés, peuples figurants: l'œil de l'histoire, 4*. Paris: Ed. de Minuit, 2012.
- _____. *Cuando las imágenes toman posición*. Tradução ao espanhol de Inés Bértolo. Madri: Antonio Machado Libros, 2008.
- HUTCHINSON, Ben. “The Shadow of Resistance”. W.G. Sebald and the Frankfurt School', *Journal of European Studies* 41: 3–4 (2011), p. 267-284.
- JAMESON, Fredric. *O marxismo tardio: Adorno, ou a persistência da dialética*. Trad. Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: UNESP; Boitempo, 1997.
- KLEIN, Kelvin Falcão. “Os sapatos e a autoria: um percurso crítico”. *Revista Letras de Hoje*, Porto Alegre: PUCRS, v. 48, n. 4 (2013), p. 529-536.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Trad. Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz-Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.
- SCHWARTZ, Lynne Sharon. *The Emergence of Memory: Conversations with W. G. Sebald*. Nova York: Seven Stories Press, 2007.
- SEBALD, W. G. *Guerra aérea e literatura: com ensaio sobre Alfred Andersch*. Trad. Carlos Abbenseth e Frederico Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. *Os anéis de Saturno. Uma peregrinação inglesa*. Trad. José Marcos de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. *Campo Santo*. Tradução do alemão ao inglês Anthea Bell. Nova York: Modern Library, 2005.

_____. *Os emigrantes*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Record, 2002.

SHEPPARD, Richard. “The Sternheim years: W. G. Sebald’s apprenticeship and theatrical mission 1963–1970”. In: CATLING; HIBBITT (eds). *Saturn’s Moons: W. G. Sebald – A Handbook*. Oxford: Legenda, 2011, p. 42–106.