

O princípio da *montagem literária* em W.G.Sebald

PETERLINI, Claudia / Universidade Federal de Santa Catarina - claudia.peterlini@gmail.com

Eje: Literatura Alemã da segunda metade do século XX. Tipo de trabalho: ponencia

» *Palabras clave: W.G.Sebald – Montagem Literária Walter Benjamin*

> **Resumo**

Sob a luz do paradigma teórico da *montagem literária* delineado por Walter Benjamin nas *Passagens*, este ensaio articula-se em torno do manuseio literário de Winfried Georg Sebald. Transcorre, para tanto, por desdobramentos pertinentes da formulação Benjaminiana para aproximar-se do intento a uma compreensão das concepções de história e de literatura que envolvem e fundamentam a trama ficcional de W.G.Sebald. A leitura da escrita ficcional de W.G.Sebald a partir da montagem literária Benjaminiana nos revela o processo criativo do autor alicerçado no conjunto heteróclito de documentos históricos e matéria apócrifa de que dispõe; uma coleção de resíduos que o autor contempla e articula, com um meticuloso gesto poético, para conformar suas narrativas em tramas ambíguas, tecidas com os fios do real e da imaginação, do factual e da ficção. Um manuseio que se trama, oportuno e possível, para Sebald, nas lacunas da História e a partir dos restos deixados à margem das grandes construções historiográficas.

> **Apresentação**

Winfried Georg Sebald (1944-2001) parece ter buscado em sua literatura, notadamente em suas prosas, um lugar de convergência para sua crítica à arte literária e uma íntima inquietude em relação à ciência histórica, delegando às suas narrativas ficcionais um teor de experimentação do saber, do saber literário e histórico, que se revela muito mais em seu modo de fazer literatura do que propriamente em uma presumível intenção da criação de uma escrita ficcional. Seu *modus operandi*, que permeia todas as suas narrativas ficcionais, guarda particular correspondência com o princípio da "montagem literária" enunciado por Walter Benjamin, tanto no que concerne à ideia "da arte de citar sem usar aspas" (Benjamin, 2009: 502), como também, e principalmente, à concepção de que é a partir dos resíduos e dos farrapos, esses elementos menores da cultura e dotados muitas vezes de insignificância, que se pode "erguer as grandes construções" (Benjamin, 2009: 503). Parto do princípio, portanto, de que a concepção

de montagem literária delineada por Walter Benjamin ressoa em W.G. Sebald enquanto operação literária, a qual manifesta o manuseio do autor na composição de ficções que lançam luz sobre a realidade de suas próprias construções, desvelando, em suas narrativas, um ensejo historiográfico.

› **O princípio da “montagem literária”**

No livro das *Passagens*, Walter Benjamin se ocupa com o que designa "resíduos da história", "farrapos" ou aqueles "elementos minúsculos" preenchidos de duração e muitas vezes negligenciados pelas construções historiográficas, preocupando-se não em inventariá-los, como diz, mas sim em "fazer-lhes justiça da única maneira possível", ou seja, "utilizando-os" (Benjamin, 2009: 502). A maneira como os utiliza parte do intento de aplicar à História e à escrita da história o princípio da “montagem literária”, que consiste, segundo o autor, em “erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão” (Benjamin, 2009: 503). Seu objetivo seria, portanto, construir a História a partir dos restos da História, reivindicando a esses elementos mínimos suas importâncias enquanto objetos de conhecimento histórico. Desse princípio da montagem, a História nos moldes Benjaminianos delega ao historiador a incumbência do colecionador, precisamente a do colecionador de trapos, um *Lumpensammler* que recolhe os resíduos da história e é capaz de enxergar na ínfima matéria, naqueles "objetos desprezados e apócrifos", a potencialidade resistente de tempos latentes e memórias sobreviventes. O olhar que lança particularmente sobre esses objetos faz desse colecionador um "trapeiro da memória das coisas" (Didi-Huberman, 2015: 117), que ao encontrar no presente resquícios de temporalidades subjacentes não apenas se transforma em descobridor de novas fontes de conhecimento histórico, mas também em um criador, que toma os restos como objetos discursivos da duração para intervir na realidade do passado produzida pelo texto histórico. Seu objetivo é desmontar a história, destruir o pretense *continuum* factual e cronológico para (re)montá-la segundo um outro arranjo significativo.

Seria precisamente nos termos da montagem ou da re-montagem que, segundo Didi-Huberman, a operação histórica pode ser qualificada. Pois a montagem, “enquanto procedimento”, “supõe a *desmontagem*”, ou seja, “a dissociação prévia do que foi construído” daquilo que, em seguida, esse procedimento “apenas *remonta*” (Didi-Huberman, 2015: 132, grifos do autor). Tal procedimento é o movimento do manuseio do historiador ao re-montar a partir dos restos, o qual acaba por se revelar, ademais, também como um modo de saber histórico, na medida em que esses mesmos objetos residuais detém a “dupla capacidade de *desmontar* a história e de montar”, justapondo, “tempos heterogêneos” (Didi-Huberman, 2015: 133). A ideia de montagem, portanto, condensa em si dois fundamentos: de um lado, a habilidade da coleção dos resíduos, do recorte e do manuseio para se conformar como um método

de composição, de construção da narrativa histórica; de outro, pressupõe um modo particular de saber histórico que advém desses elementos que recolhe, os quais reclamam por uma outra concepção temporal dos objetos da história. Daí a atenção perspicaz ao residual que, como objetos do passado e do presente, são como materialidades do tempo, as quais condensam e simultaneamente deflagram seus tempos constitutivos, colocando em relação os tempos de um outrora com um agora. Assim, os restos da história tornam-se a substância para uma construção historiográfica que perpassa necessariamente pela consideração das distintas camadas temporais dos objetos, pelo atravessamento da “espessura temporal das coisas”. Uma concepção, ou um “anacronismo” como diria Didi-Huberman (2015), cujo tempo não deve ser *exatamente o passado*, ou a exigência do passado *como ele de fato foi* – pois “o passado exato” não existe, (Didi-Huberman, 2015: 40-41) –, mas sim um tempo que decorre da memória, ou seja, propriamente daquela capacidade de tornar presente o passado ausente, ou ainda, de presentificar o pretérito e vinculá-lo com o que efetivamente é presença (Elias, 1998: 61). A memória não apenas aproxima tempos disjuntos, mas constitui uma força imanente detentora de um tempo particular e subjetivo, distinto, portanto, do tempo sequencial, do devir sucessivo, ininterrupto, irreversível. É ainda a memória, acrescenta ainda Didi-Huberman (2015: 42), que “decanta o passado de sua exatidão”, “que humaniza e configura o tempo, entrelaça suas fibras, assegura suas transmissões”. Deve ser a memória, então, a reivindicação do historiador e a “memória das coisas” a do historiador trapeiro. Pois a memória é o elemento anacrônico que atravessa o devir e os resíduos da História e é precisamente seu movimento, sua dinâmica particular, que deve dar forma à construção historiográfica, ou, ainda, que confere à escrita da história a forma da montagem.

O princípio da “montagem literária” no qual se atém Walter Benjamin, ao sugerir um *historicizar* que de certa maneira legitima o manuseio dos tempos e propõe um rearranjo contrarrítmico da história, um *compór* anacrônico que o fragmento e o resíduo solicitam, impõe a consideração de que, se por um lado o anacronismo pode ser um recurso à “abertura da história”, por outro lado, nos termos de Didi-Huberman, “ele aparece como a própria marca da ficção, que autoriza todas as discordâncias possíveis na ordem temporal” (Didi-Huberman, 2015: 42). Embora essa observação não seja crucial na concepção Benjaminiana da montagem, ela é salutar como reverberação de uma proposta que abre caminhos para que se reflita sobre a ambiguidade e o caráter tênue do suposto limite do discurso historiográfico, o qual tende a dividir a ciência da arte, ou a ciência histórica de seu fazer literário. A este respeito, Hayden White (2001) destaca a natureza fragmentária e a incompletude dos registros documentais dos quais faz uso o historiador, ressaltando que a narrativa histórica depende da forma como o historiador estrutura seus achados, os organiza e os harmoniza num enredo, para dotar de sentido o conjunto factual de que dispõe – trata-se essencialmente de “uma operação literária, criadora de ficção” (White, 2001: 102). Uma operação criativa, digamos, que solicita certa “imaginação especulativa” ou, ainda, certa “imaginação construtiva”

para compor a narrativa, elencar os fatos e tecer os fios da trama histórica (White, 2001: 61 y 100). A mesma imaginação que, diferente da genuína fantasia, é como “uma faculdade quase divina que percebe tudo com antecedência ... as relações íntimas e secretas das coisas, as *correspondences* e as analogias” (Benjamin, 2009: 330)¹. Nesse sentido, talvez seja a imaginação, observa Didi-Huberman (2015, p.135), a “*montadora* por excelência”, que no entendimento do princípio Benjaminiano “desmonta a continuidade das coisas somente para melhor fazer surgir ‘afinidades eletivas’ estruturais”.

A potencialidade da escrita da história a partir dos desdobramentos da “montagem literária” proposta por Benjamin conforma um modo de saber que ao desmontar o *continuum* linear da história para atravessar a duração por meio da memória do residual, remonta anacronicamente a história também com os fios da imaginação, tecendo relações, aproximações, “correspondências e analogias” entre tempos e objetos históricos. Em torno desse potencial narrativo compreendido no movimento da montagem, a operação histórica incitada pelo historiador trapeiro aproxima-se da operação literária de W.G Sebald, cuja poética parte da coleção de fragmentos, resíduos da história ou materialidades de tempo, para se conformar em verdadeiras “montagens anacrônicas”, as quais se assentam, sob o olhar e manuseio de um *Lumpensammler* da história, entre o factual e o ficcional.

➤ **W.G. Sebald: colecionador e trapeiro da memória das coisas**

Assim como Walter Benjamin em suas *Passagens*, Sebald se vale de um conjunto heteróclito de documentos, imagens, textos e objetos para constituir os aportes de sua poética. Sebald admite ser um colecionador de velharias e quinquilharias que, ao qualificar seu *modus operandi*, diz trabalhar a maneira de um *bricoleur*, isto é, aquele que “revolve continuamente seus casuais achados acumulados, até que eles de algum modo se combinem” (Sebald, 2012: 84)². Um traço que não apenas remete àquela faculdade imaginativa que “percebe as relações íntimas e secretas das coisas, suas correspondências e analogias”, mas também à própria “arte de colecionar”, em que o objeto deve estar “desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante” (Benjamin, 2009: 239). Desse modo, para um colecionador, assim atribui Walter Benjamin, torna-se importante não apenas o seu objeto, “mas também todo o passado deste”, desde sua gênese até os detalhes de sua “história aparentemente exterior” (Benjamin, 2009: 241). Tudo isso é significativo para o colecionador, que passa a dispor em suas mãos de uma “varinha de vedor que o transforma em

¹ Walter Benjamin cita Charles Baudelaire a respeito de Edgar Allan Poe (Prefácio de POE, Edgar Allan. **Contos de Imaginação e Mistério**. Tradução de Daniel Abrão. São Paulo: Tordesilhas, 2013). Didi-Huberman também utiliza essa citação para pensar a atribuição de Benjamin à imagem como “fenômeno originário da história” (Didi-Huberman, 2015: 135).

² W.G. Sebald em entrevista a Sigrid Löffler (1993). In: SEBALD, W. G. **Auf ungeheuer dünnem Eis**. Gespräche 1971 bis 2001. Editor: Torsten Hoffmann. Fischer: Frankfurt, 2012, p. 82-86. (Tradução da autora).

descobridor de novas fontes” (Benjamin, 2013: 161). Tudo isso é significativo especialmente para Sebald, que diz enxergar os objetos de sua coleção como “monumentos” (*Manhmal*), nos quais histórias mudas e silenciosas se condensam” (Sebald, 2012: 214)³.

Sobre o conjunto da coleção que dispõe Sebald pensa e alicerça a construção de sua ficção, escavando os materiais do tempo como se interrogasse cada objeto em busca de suas memórias e significados subjacentes, tentando antever que tipos de relações eles poderiam constituir a fim de perceber que novas significações poderiam lhes ser atribuídas e construídas. É esse manuseio que concede às suas narrativas a textura híbrida, tramada ambígua com fios do real e da imaginação, cuja elaboração transcorre "pelo ato de colecionar fragmentos do passado e de mergulhar cada inscrição ou evidência no reino das sombras, da dúvida e da ficção" (Pompeu, 2014: 80).

No entrelace do residual com o ficcional como método de composição literária, o princípio da montagem em Sebald, assim como em Walter Benjamin, articula-se em torno da construção de um saber histórico, na medida em que revela também sua preocupação e crítica com as representações da história e com os restos deixados à margem das grandes construções historiográficas. Em *Os Anéis de Saturno* (2010), e por intermédio do sempre anônimo narrador, Sebald parece deixar transparecer seu sentimento de frustração com o que chama de “arte da representação da história”, a qual tende a se basear “numa falsificação de perspectiva” em relação ao passado, como se ela nos posicionasse “no centro imaginário dos acontecimentos”, no qual nós podemos ver “tudo de cima para baixo, vemos tudo de uma só vez e ainda assim não sabemos como foi” (Sebald, 2010: 129). Sebald certamente sabia que o passado não é acessível, ou que o passado exato sequer existe, e que sua realidade precisa ser, antes, produzida pela narrativa histórica. Para o autor, se quisermos saber sobre como possivelmente foi um momento no passado, estamos destinados a empreender uma espécie de “trabalho arqueológico”. Escavar e, dos estilhaços e fragmentos encontrados, procurar reconstruir em alguma forma a totalidade (Sebald, 2001: 163)⁴. Diante da história, no entanto, Sebald se comporta como um arqueólogo que não tem medo da intuição poética, um “arqueólogo malcomportado” que não pretende ser cientista, mas que, por isso mesmo, tem muito mais possibilidades “de viver à vontade em todas as épocas que examina”, de romper, assim, o *continuum* do tempo linear para indiciar a “capacidade que tem o homem de viver fora do tempo” (Carvalho, 2014: 56-57). Disso decorre o seu olhar, similar ao de um *Lumpensammler*, que enxerga no residual e na matéria apócrifa a potência da memória, do contrarritmo do tempo, da desmontagem e remontagem da história e da narração. Disso decorre também o próprio ato de colecionar, cuja reunião dos fragmentos num ordenamento particular, numa nova totalidade portanto, acaba por integrar um “sistema histórico novo” a partir da memória das coisas e da justaposição de tempos

³ W.G. Sebald em entrevista a Jean-Pierre Rondas (2001). *Ibidem*. p. 208-223. (Tradução da autora).

⁴ W.G. Sebald em entrevista a Andrea Köhler (1997). *Op.cit.* p. 154-164. (Tradução da autora).

heterogêneos, constituindo a própria coleção “uma forma de recordação” (Benjamin, 2009: 239). É de seu sistema histórico novo, na forma de recordação, que Sebald explora em suas ficções o saber histórico de seus objetos, conformando, através do residual e do reminiscente, narrativas memorialísticas e ficcionais como evidentes poéticas de tempo.

› **A consciencia da história**

Embora possamos encontrar traços oportunos das inquietações de Sebald em relação à História em *Vertigem. Sensações* (2008) e notadamente em *Os Anéis de Saturno* (2010), as narrativas *Os Emigrantes* (2002) e *Austerlitz* (2008) as representam de forma mais explícita. Isso porque estas últimas envolvem-se nas memórias e destinos no exílio de pessoas que de alguma forma esquivaram-se da *Shoah*. São passados recalçados e memórias fraturadas que o autor percorre e (re)constrói em uma tecitura complexa de documentos e relatos testemunhais, cujas autenticidades compõem-se indiscerníveis à ficcionalidade das narrativas. Para Uwe Schütte (2014: 377), esse incursu literário de Sebald trata-se de uma "reconstrução literária dos autênticos destinos dos exilados sobre o pano de fundo poético de uma cautelosa e delicada invenção [ou criação] da verdade" [*Erfindung der Wahrheit*]. Para Sebald, sua literatura trata de prolongar a cada vez mais esfacelante memória no presente (Sebald, 2012: 83)⁵. Para o autor seria a ficção um recurso a esse prolongamento, uma forma de divulgação, ou "popularização", capaz de tornar os temas abordados passíveis de alcance a um círculo maior de leitores do que uma "monografia histórica" possivelmente seria (Sebald, 2012: 202)⁶.

Sebald aproxima aqui a ciência histórica da arte literária e parece compreender, nos limites da narrativa histórica e nas lacunas das construções historiográficas, o lugar da sua literatura. Um lugar que combina materiais históricos – documentos propriamente – e matéria apócrifa – todos provenientes de sua coleção de restos do mundo –, num meticuloso método poético, suscetível, assim, de manipular o factual da história para trazê-lo ao presente em novas constelações. Seu propósito não parece ser apenas tornar a história acessível por um outro prisma, mas também modificar a representação da realidade histórica, na medida em que fatos do passado vão sendo transportados para a estrutura poética da narrativa literária. Se o autor excede o verificável e assume a forma da ficção, é por que concebe a ficção como um meio possível de atravessar a realidade histórica desses passados velados que amplia suas possibilidades de tratamento, certificando-se, para tanto, que um discurso realista, como diz, “não basta”, ele “tem que ser sempre transgredido em certos pontos” (Sebald, 2012: 98)⁷.

⁵ W.G. Sebald em entrevista a Sigrid Löffler (1993). *Op.cit.*, p. 82-86. (Tradução da autora).

⁶ W.G. Sebald em entrevista a Martin Doerry e Volker Hage (2001). *Ibidem*, p.198-207. (Tradução da autora).

⁷ W.G. Sebald em entrevista a Ralph Schock (1993). *Ibidem*, p.96-104. (Tradução da autora).

O método de Sebald perpassa por uma concepção de história que entende, primeiro, que da incompletude dos documentos históricos provém a “natureza puramente provisória” dos desígnios dos historiadores [...] (WHITE, 2001: 98), e, depois, conseqüentemente, que a história não é estanque, mas sim sujeita a ser revolvida e recontada, desmontada e re-montada. Desse modo, o passado tampouco é concebido como fixo, o passado é provisório e movediço. Nesse sentido, a proposição de Walter Benjamin de uma “revolução copérnica da história” é pertinente para pensarmos a poética de W.G.Sebald, pois não se trata mais de considerar os fatos do passado como pontos fixos e de delegar ao presente “o esforço” da aproximação e do conhecimento destes, intangíveis e inatingíveis, mas sim de uma inversão dessa perspectiva para considerar os fatos do passado como “o irromper da consciência desperta” no presente, em que eles se tornam “algo que acaba de nos tocar” (Benjamin, 2009: 433). A construção da história parte, assim, não dos fatos do passado, mas sim do “movimento que os relembra e os constrói no saber presente do historiador” (Didi-Huberman, 2015: 116). Figura ser esse o elo de Sebald com o seu arquivo de descobertas, entre relatos, documentos e matéria apócrifa, são estes materiais virtualmente capazes de evocar o passado, são vestígios existenciais, os quais condensam histórias e memórias que parecem vir surpreendê-lo em seu presente como uma tarefa da recordação. Em um movimento que os relembra, Sebald assim re-constrói a realidade histórica desses elementos em narrativas memorialísticas que se esquivam, naturalmente, de qualquer pretensão a uma “monografia histórica”, mas explicitam seus fundamentos na construção de um modo de saber, o qual concebe a história, para além de uma ciência, igualmente “uma forma de rememoração” (Benjamin, 2009: 513). Essa concepção cede à História o movimento intermitente e anacrônico da memória, no qual o passado pode se revelar ainda mais fecundo, na medida em que ao irromper no presente, é compreendido em sua relação com o tempo do sujeito que o apreende, uma relação dialética que torna possível ao passado “adquirir um grau mais alto de atualidade do que no próprio momento de sua existência”, em função da “imagem com a qual e através da qual é compreendido” no presente (Benjamin, 2009: 436).

É na exploração dessa flutuação do passado, que desacredita sua suposta imagem imutável para ressaltar a instabilidade e variabilidade de sua realidade, que Sebald cria uma nova realidade em torno do factual, construindo, por sua vez, em suas suas narrativas, uma verdade do passado que é estética, moldada na literatura por intermédio da montagem. Seu incurso literário e memorialístico não apenas partilha dessas concepções historiográficas ao pretender, minimamente, revolver a história, mas também confere às narrativas o próprio movimento de construção da história e do saber histórico.

› **“Todas esas velharias têm um valor moral”⁸**

No manuseio literário de Sebald com o factual e o ficcional, testemunhas se transfiguram em personagens e o estatuto do narrador confunde-se ao do autor na figura de um *Lumpensammler*, o qual procede perseguindo rastros do passado, recolhendo resquícios de histórias e memórias em relatos e vestígios materiais, colecionando restos que acabam por conformar uma textura centrada no rearranjo de fragmentos descontínuos. Uma genuína montagem anacrônica de um narrador que percorre sua memória para (re)construir as histórias de exílios, deixando-se, entretanto, tocar pelos passados que entrementes insurgem, sobreviventes, em materialidades residuais. Com um olhar atento e minucioso aos detalhes, lugares e objetos tornam-se para esse narrador os fundamentos para o desencadear de longas crônicas da duração, lembrando o historiador trapeiro que “deve renunciar a algumas hierarquias” (Didi-Huberman, 2015: 117) e agir ao modo do cronista, o qual “narra os acontecimentos em cadeia, sem distinguir entre grandes e pequenos”, como se só assim pudesse fazer “jus à verdade, na medida em que nada do que aconteceu pode ser dado como perdido para a história” (Benjamin, 2013: 10).

Esse modo de narrar os acontecimentos conforma a prosa sebaldiana na forma de histórias que se interpõem na história como irrupções disjuntivas à maneira do outrora que encontra o agora. Passado e presente são postos em relação descontínua e dialética, experimentados simultaneamente no presente reminescente do narrador que re-monta a história como um gesto memorialístico. As histórias assim se desenrolam na forma de experiências mnemônicas suscitadas também por lugares e objetos – resíduos, ou restos, cujas permanências, ou sobrevivências, não apenas deflagram os tempos heterogêneos, mas também atuam como vestígios documentais de passados muitas vezes negligenciados pela grandes construções historiográficas. Em *Austerlitz* (2008), essa dupla atribuição dos restos reside conjuntamente no olhar crítico do protagonista à História e à construção do tempo linear, olhar que nos descreve o narrador e conforma a narrativa em seu reflexo.

Para o protagonista Jacques Austerlitz, a concepção de tempo linear, reificada no movimento contínuo e coercitivo do mecanismo do relógio é, “de todas as nossas invenções, de longe a mais artificial” e arbitrária. Austerlitz diz que sempre resistira ao “poder do tempo” com a esperança, revela, “de que todos os momentos do tempo existissem simultaneamente uns ao lado dos outros, ou seja, de que nada do que nos conta a história seja verdade, o acontecido ainda não aconteceu, mas só acontece no momento em que pensamos nele” (Sebald, 2008: 104). Como um estudioso da história da arquitetura da modernidade, Austerlitz se dedica a percorrer os monumentos desse passado europeu para recompor suas imagens pretéritas como quem tece os fios da duração, valendo-se, para tanto, de seu conhecimento histórico e da imaginação para discorrer minuciosamente acerca de cada um deles em uma “espécie de

⁸ Charles Baudelaire (1857), citado por Walter Benjamin nas *Passagens* (2009: 239).

metafísica da história”, como qualifica o narrador, “na qual os fatos lembrados tornavam novamente à vida” (Sebald, 2008: 17). O passado assim sempre se insinua na narrativa, adentrando o presente reminescente de Austerlitz, que parece mergulhar numa “sensibilíssima introspecção arqueológica” – como diria Flávio de Carvalho (2014: 58) – ao recordar os lugares que percorre para fazer emergir no presente seus tempos latentes. Imagens de lugares como a *Centraal Station* de Antuérpia, a *Liverpool Street Station* em Londres e a *Bibliothèque Nationale* da França são construídas na narrativa acompanhadas de seus passados velados, nas quais o tempo subsiste enquanto justaposição, encontro do passado no presente.

Essas descrições manifestam a irrupção anacrônica latente nos vestígios capaz de reverberar tempos disjuntos, compondo imagens dos artefatos arquitetônicos como se ademais reivindicassem seus lugares na história da cultura simultaneamente como lugares da barbárie. Tomo a imagem da *Liverpool Street Station* presente na narrativa como sintomática desse encontro, em que Austerlitz não descreve a história da Estação apenas como a “pré-história” de sua existência, mas sim a própria *Liverpool Street Station* se apresenta à ele como “uma espécie de chapa fotográfica da história”, na qual é possível vislumbrar, como num trabalho de arqueologia, as camadas de tempos umas ao lado das outras (Seitz, 2011: 129):

Eu sabia que na área onde fora construída a estação estendiam-se antigamente até os muros da cidade terrenos pantanosos que, durante os invernos frios da chamada pequena era do gelo, ficavam congelados meses a fio [...]. Mais tarde os pântanos foram todos drenados, olmos foram plantados, hortas, viveiros de peixe e trilhas de areia branca foram criados para propiciar um espaço de lazer aos habitantes [...]. Onde é hoje o pátio central da estação e o Great Eastern Hotel, continuou Austerlitz, ficava até o século XVII o mosteiro da ordem de santa Maria de Belém, [...]. Sempre que me encontrava na estação, disse Austerlitz, eu tentava imaginar de forma quase obsessiva onde ficavam as celas dos reclusos naquele espaço mais tarde cortado por outros muros e que agora passava por nova reforma, e muitas vezes me perguntei se a dor e o sofrimento ali acumulados ao longo dos séculos realmente se dissiparam, se ainda hoje, como às vezes eu suponho ao sentir um golpe de ar frio na testa, eles não cruzam o nosso caminho pelos pátios e nas escadas. Eu também imaginava poder ver os campos de branqueamento que se alongavam a oeste de Bedlam, via os panos de linho branco estendidos sobre a grama verde e as pequenas figuras dos tecelões e das lavadeiras, e para além dos campos de branqueamento eu via os locais onde os mortos eram sepultados desde que os pátios das igrejas de Londres não foram mais capazes de contê-los. [...] Ali, onde antes foram os campos-santos e os campos de branqueamento, [...] escavações realizadas durante as obras de demolição em 1984 trouxeram à luz mais quatrocentos esqueletos sob um ponto de taxi. Estive lá varias vezes nessa época, disse Austerlitz, [...] e tirei fotografias dos restos mortais, [...]. Por volta de 1860 e 1870, antes do início das obras de construção dos dois terminais ferroviários do noroeste, esses bairros miseráveis foram desocupados à força e um volume imenso de terra, junto com aqueles nela enterrados, foi revolvido e removido, a fim de que as linhas férreas, que nas plantas dos engenheiros lembravam músculos e tendões de um atlas anatômico, pudessem chegar até as margens da City. [...] (Sebald, 2008: 130-133).

Para além de sua história anterior, revolvida como o solo denso de tempo sobre o qual se assenta a estação, a imagem da *Liverpool Street Station* a re-compõe ainda na narrativa como vestígio dos fatídicos anos do nacional socialismo alemão, um lugar no qual descobre Austerlitz “haver chegado na Inglaterra mais de cinquenta anos antes” (Sebald, 2008: 138). Evidência sobrevivente do passado recalcado de Austerlitz, o qual vai se desenhando aos poucos, essa matéria do passado e do presente é

rememorada, tacitamente, como ponto de chegada no exílio de crianças judias, as quais foram retiradas da Alemanha entre os anos 1938-1939 em uma operação designada *Kindertransport*. Essa memória que a matéria evoca, vivente ainda naqueles que ali desembarcaram e certamente amparada como fato em “monografias históricas”, como diria Sebald, mas talvez até então relegada somente a elas, o autor contempla em seu projeto literário e memorialístico, valendo-se da potência dos restos para desmontar e re-montar a narrativa histórica na verdade imaginativa da narrativa literária. Uma tarefa da recordação, subjacente a cada um desses elementos postos na narrativa, desvela a montagem literária de Sebald como um manuseio compositivo historiográfico, que parece pretender movimentar o conhecimento histórico dos fatos do passado ao dissolver o pretérito num fluxo sempre presente. Essa postura de Sebald encontra respaldo, novamente, em Walter Benjamin, para o qual o objeto da História, enquanto agrupamento de acontecimentos que conformam o fazer da ciência histórica, não deve ser “constituído por um novelo de pura facticidade, mas por um conjunto determinado de fios que representam a penetração de um passado na textura do presente” (Benjamin, 2013: 139).

Essa penetração do passado na textura do presente Sebald articula, como vimos, através da experiência do residual e do remanescente em suas prosas, compreendendo o movimento próprio de construção do saber histórico o qual acolhe o passado como um fato de memória que irrompe o presente. Um modo de saber que por sua vez ilumina seu modo de fazer literário, o qual delega à montagem a forma que intervém na linearidade temporal para destituir os fatos da resignação à verdade do passado instituída pela narrativa histórica. Ao manipular o factual na criação de uma textura ambígua, tramada também com fios da imaginação e da ficção, Sebald constitui a arte literária como a verdade de sua ação presente, orientando o olhar histórico em direção à exigência do presente no intento de prolongar a memória, como diz o autor, “reconstruir em alguma forma a totalidade” com os fragmentos sobreviventes, os restos da História. Assim, na forma da montagem, conforma Sebald a seu modo o próprio texto literário como um artefato contrarrítmico da História.

Bibliografia

- Benjamin, Walter (2009). *Passagens. Organização de Willi Bolle*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. 2ª Reimpressão. Belo Horizonte, Editora UFMG.
- _____. (2013) *O Anjo da História*. Organização e Tradução de João Barrento. 2ªEd. Belo Horizonte, Autêntica Editora.
- Carvalho, Flávio (2014). *Os Ossos do Mundo*. Organizadores: Flávia Carneiro Leão e Rui Moreira Leite. Campinas, SP: Editora da Unicamp.
- Didi-Huberman, Georges (2015). *Diante do Tempo. História da Arte e Anacronismo das Imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte, Editora UFMG.
- Elias, Norbert (1998). *Sobre o Tempo*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Zahar.
- Pompeu, Douglas Veleriano. “Uma oficina poética de lembranças”. En *Aletria Revista de Estudos de Literatura*, [S.l.], v. 24, n. 2, p. 77-94, ago. 2014. ISSN 2317-2096. Disponível em:
<<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/6942>>. Acesso em: 24 ago. 2016. doi:
<http://dx.doi.org/10.17851/2317-2096.24.2.77-94>.
- Schütte, Uwe. *Interventionen. Literaturkritik als Widerspruch bei W.G. Sebald*. München, Richard Boorberg Verlag, 2014.
- Sebald, W.G. *Austerlitz* (2008). Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo, Companhia das Letras.
- _____. (2010). *Anéis de Saturno*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo, Companhia das Letras.
- _____. (2012). *Auf ungeheuer dünnem Eis. Gespräche 1971 bis 2001*. Editor: Torsten Hoffmann. Frankfurt, Fischer.
- Seitz, Stephan (2011). *Geschichte als Bricolage - W.G.Sebald und die Poetik des Bastelns*. Göttingen, V&R Unipress.
- White, Hayden (2001). *Trópicos do Discurso. Ensaíos sobre a Crítica da Cultura*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. 2º Ed. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.