

IMAGEM E CORROSÃO: A ÉCFRASE CRÍTICA NA NARRATIVA DE W. G. SEBALD

CARDOSO, Luis Gustavo¹

RESUMO: Este artigo investiga a écfrase na produção narrativa de W. G. Sebald. Seu corpus está delimitado por uma série de imagens e écfrases selecionadas do romance *Os anéis de Saturno*, bem como por passagens do primeiro longo poema da obra *Nach der Natur: Ein Elementargedicht* (“Segundo a Natureza: um poema elementar”), em que narrador trata da vida e obra de Matthias Grünewald. Ao mobilizar a análise e descrição da écfrase, situando-a como recurso retórico e literário de efeito poético e crítico, este artigo desenvolve-se sobre a hipótese de que Sebald se vale da écfrase a fim de restituir a experiência tal como tomada por Walter Benjamin, isto é, como tradução do vivido em experiência viva.

PALAVRAS-CHAVE: écfrase; imagem; W. G. Sebald; experiência.

IMAGE AND CORROSION: CRITICAL EKPHRISIS IN W. G. SEBALD’S NARRATIVE

ABSTRACT: This article investigates ekphrasis in W. G. Sebald's narrative production. Its corpus is limited to a series of images and ekphrases selected from the novel *The Rings of Saturn*, as well as by passages from the first long poem of the work *Nach der Natur: Ein Elementargedicht* (“After Nature: an elementary poem”), in which the narrator deals with the life and work of Matthias Grünewald. By mobilizing the analysis and description of ekphrasis, situating it as a rhetorical and literary resource with a poetic and critical effect, this article develops on the hypothesis that Sebald uses ekphrasis in order to restore the experience as taken by Walter Benjamin, that is, as a translation of what has been lived into living experience.

KEYWORDS: ekphrasis; image; W. G. Sebald; experience.

¹ Pesquisador pós-doutoral junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília e Doutor em Direito pela Universidade Federal do Paraná, Curitiba, PR, Brasil. E-mail: prof.luisgustavocardoso@gmail.com

*eu sei que o velho casaco está se esgarçando
e estou com medo
do fim dos tempos*

W. G. Sebald, *Segundo a Natureza*
* tradução nossa

1. Introdução

Em trabalho recente (CARDOSO, 2021), investigamos o esvaziamento da experiência (*Erfahrung*) do contador de histórias (*Erzähler*), nos termos de Walter Benjamin, como recusa ao chamado (*klesis*) à dignidade humana, marcado sobretudo pelo conceito de “vida nua”, resgatado por Giorgio Agamben, em obra sistemática, na forma do *homo sacer* - a vida desqualificada de humanidade. O ponto alto de tal desqualificação é, nessa literatura, a lógica dos campos de concentração nazistas. Mais especialmente, o terceiro capítulo daquela tese abriu uma leitura efrástica d’*A aula de anatomia do Dr. Tulp*, de Rembrandt, em cotejo com a éfrase promovida por W. G. Sebald em seu romance *Os anéis de Saturno*, como também com a impactante sentença de Walter Benjamin, na *Origem do drama trágico alemão*: “Do ponto de vista da morte, a função da vida é a produção do cadáver”. Na ocasião, a hipótese levantada na tese, e que ainda sustentamos, era de que o imaginário, tomado aqui como o arquivo de imagens, inaugurante do pensamento moderno da comunidade internacional, tem por meio de representação principal a imagem do corpo. Mais especificamente, de um cadáver. Nesse contexto, o cadáver exemplar examinado pelo Dr. Tulp diante de olhos que, Sebald especula, bem poderiam ser os de René Descartes e Thomas Browne, reúne o vocabulário político predominante, do século XVI em diante, no que se convencionou denominar Ocidente: as organizações e Estados (portanto, o próprio *organon* político) são compostos de membros, órgãos, articulações, coordenações, manuais, *headquarters*, *treaty bodies*. A imagem de um corpo, assim, instaurou sobre o texto a sua própria estrutura anatômica e, organizada num *corpus*, abriu uma série infinita de diálogos, superposições, cesuras, supressões, entre ela mesma e o texto, entre ela mesma e o mundo.

Neste momento, indagamos da utilização da imagem e da éfrase na produção narrativa de W. G. Sebald. Assim, por exemplo, ao analisar a *Aula de anatomia do Dr. Tulp*, Sebald sugere

que Rembrandt age contra a visão cartesiana do corpo, que o identifica a uma máquina. Diante de uma fotografia da imperatriz chinesa, Sebald descreve a sucessão imperial na China entre 1847 e 1859 e indica como a corrosão do corpo dos soberanos representa, ao mesmo tempo, a própria corrosão do império. Mais adiante, munido da imagem naturalista de mariposas, Sebald tece considerações sobre como um inseto minúsculo e frágil como o bicho-da-seda enseja a rota da seda e a sustentação industrial do império britânico do século XIX.

Na análise que faz dos trípticos do pintor alemão Matthias Grünewald, Sebald articula biografia e obra para tratar da dor, espiritual e física, impingidas ao Cristo crucificado. Diante do uso elaborado e particular de imagens e da écfrase pelo autor, verifica-se o uso da écfrase, como recurso narrativo e imagético, para articular termos que guardam tensões entre si, tais como vida e morte, corpo e cadáver, o pequeno e o grande, criação e corrosão. Tal estratégia permite ao autor potencializar os efeitos tanto da imagem quanto da palavra e, no plano temático, permitir-lhe-ia articular visões aparentemente inconciliáveis, como o materialismo histórico e a metafísica.

Nesse sentido, neste texto os questionamentos são centrados na descrição dos procedimentos empregados por Sebald na manipulação de imagens e elaboração de écfrases e na localização teórica desse procedimento.

2. Da experiência à imagem, da imagem à experiência

Winfried Georg Maximilian Sebald nasceu em 1944 na Bavária, onde passou a primeira e segunda infâncias. Estudou literaturas inglesa e alemã na Universidade de Freiburg e na Universidade de Fribourg, onde obteve a primeira titulação, em 1965. Lecionou literatura na Universidade de Manchester (1966-1969) e na Universidade de East Anglia (1970-2001), onde defendeu a tese de doutorado *The revival of myth: a study of Alfred Döblin's novels*, e alcançou o equivalente à mais alta titulação docente na Universidade de Hamburg, em 1986. Em 1987, assumiu a cadeira titular de literatura europeia na Universidade de East Anglia, onde seguiu como professor até o fim da vida.

Sebald tornou-se mais conhecido pela obra literária, que abrange arquivo e ficção, prosa e poesia. A obra literária teve início em 1988, com a publicação de *Nach der Natur: Ein Elementargedicht* (“Segundo a Natureza: um poema elementar), seguida por *Vertigem* (1990),

Os emigrantes (1992), *Os anéis de Saturno: uma peregrinação inglesa* (1995), *Logis in einem Landhaus* (“Um lugar no interior”, 2013), *Guerra Aérea e Literatura: ensaio sobre Alfred Andersch* (2003). Em dezembro de 2001, envolveu-se em um acidente de carro em Norwich, em decorrência de um ataque cardíaco, ao qual não sobreviveu. Nesse mesmo ano, havia publicado *Austerlitz*, a obra que lhe deu, ainda em vida, o maior reconhecimento pela imprensa especializada internacional. Postumamente, de sua obra até este momento, foram publicados *For years now* (2001), *Unerzählt* (“Não contado”, 2003), *Campo Santo* (2005), e *Über das Land und das Wasser. Ausgewählte Gedichte 1964–2001* (“Sobre a terra e a água. Poemas selecionados 1964-2001”, 2012).

Na literatura desse autor, as imagens desempenham um papel ativo. Providas de estatuto ontológico, elas não são manipuladas como meras ilustrações, ou complementos e comentários na margem, mas antes como signos que protagonizam a narrativa - isto é, o contar histórias - de sua poesia e de sua prosa, instaurando ambiências, abrindo séries de motivos, em franco diálogo com a palavra escrita. Ao mesmo tempo, a imagem e a palavra oferecem-nos elementos importantes para dar uma síntese da sua literatura: entre o documento e o arquivo, entre o materialismo histórico e a metafísica, o autor promoveu uma singular relação entre coisas que, de regra, guardam entre si diferenças, contradições e tensões. Assim, o procedimento dialético - de uma dialética sem alardes, quase modesta - é o operador que permite a comunicação entre palavra e imagem, entre o documento e o arquivo, entre o relato do acontecido e a ficção.

Neste ponto, é importante notar que W. G. Sebald, além de escritor e arguto teórico da literatura, pode muito bem ser posicionado em uma tradição do pensamento moderno alemão, por assim dizer, “oblíqua”. Isso porque o seu jogo entre imagem e palavra dialoga, imediatamente, com a obra do alemão Walter Benjamin, notadamente em textos como *O anjo da história*, *Teses sobre o conceito da história*, *O contador de histórias*, *Experiência e pobreza*, *Linguagem em geral e linguagem humana*, entre outros. A correspondência tem, aqui, duas dimensões: uma dimensão substantiva, porque Sebald também se propõe a escovar a história a contrapelo (*das Geschichte gegen den Stricht zu bürsten*), revelando o negativo da história, provando que documentos de cultura são documentos de barbárie; e uma dimensão formal, pois, assim como Benjamin, Sebald promove o comentário detalhado, vivificador do diálogo entre objeto e comentário, sobre os objetos que recolhe daquela mesma história. A essa descrição

vivificadora, poética, capaz de restituir à presença um objeto eventualmente ausente, costuma-se chamar éfrase.

A éfrase é um dos métodos retóricos de descrição poética e literária diante de um objeto, frequentemente das artes visuais, como uma tela, uma fotografia, ou uma cena. Segundo Umberto Eco, éfrase é “Uma técnica para dar alma a uma descrição e tornar visível o espaço como um lugar onde as coisas acontecem” (apud PETITO, 2016, p. 332, tradução nossa). Do ponto de vista retórico, a éfrase produz aquilo que se convencionou chamar argumento de presença, uma vez que produz, diante do auditório, a coisa que, se ali estivesse, diria por si mesma. Assim, a própria técnica retórica reconhece a proeminência da imagem que ela pretende descrever, restituindo à imagem, no caso particular e universalmente - isto é, para todas as imagens - o seu estatuto ontológico, a sua capacidade de dizer, respeitadas as limitações de qualquer obra, e de ocultar, os referentes comunicados na obra que ela encerra.

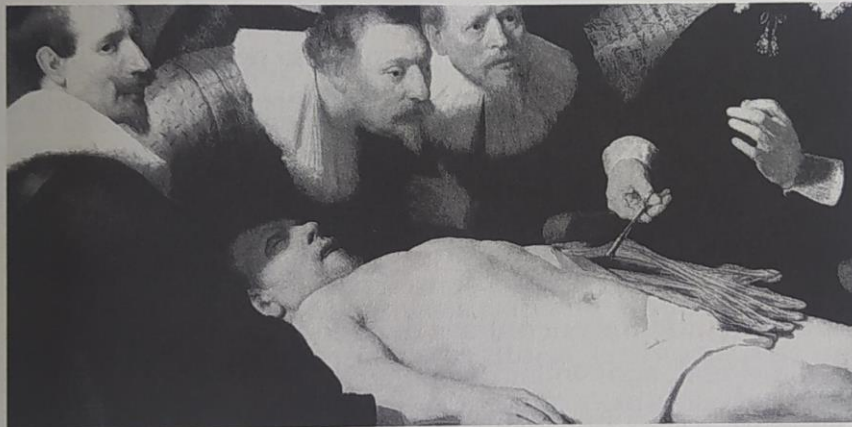
De saída, com apoio em literatura atualizada (D’ANGELO, 2021; BARBOSA, 2016), verifica-se a recorrência da éfrase no trabalho de W. G. Sebald e se reconhece, preliminarmente, que a imagem realiza em sua literatura algumas funções decisivas à experiência literária. Ela altera a experiência visual do leitor, sugere modificações no seu percurso de leitura, propõe motivos, provoca desvios de enredo, instaura ambiências, provoca reflexões, conduz a palavra escrita por novos caminhos, dialoga com outros objetos presentes na obra e no livro tomado como suporte, faz registro, marca a trajetória da leitura, remete aos originais ou paisagens que foram representadas por ela, entre outras muitas possibilidades. Uma leitura pormenorizada e sistemática da obra do autor permite-nos, igualmente, reconhecer que a escolha das imagens ocorre de maneira cuidadosa e exige, de Sebald, o mesmo zelo artístico com quem escolhe as palavras. Tais imagens, que frequentemente trazem fotografias, feitas pelo autor ou por outras pessoas, recortes de jornal, fólios, páginas de livros, reproduções de telas e artefatos construídos à mão, no entanto, entram para as páginas do livro acomodadas às condições de impressão que, no mínimo, sugerem a redução pictórica da experiência visual dos leitores: objetos do mundo passam à segunda dimensão, fotografias antigas perdem ainda mais definição, telas pintadas a óleo entram para a escala de cinza e são reproduzidas em porções muito pequenas.

Contudo, esta aparente redução das possibilidades de interação sensorial diante da imagem serve-nos como um indício de que Sebald não está preocupado apenas em dialogar

com aquilo que a imagem diz, mas também com o que ela oculta. Assim, a éfrase realizada pelo autor faz uma crítica por meio da remissão àquilo que o objeto representado pela imagem - por exemplo, sendo o objeto a tela *A aula de anatomia do Dr. Tulp*, de Rembrandt - não representou de maneira explícita: a comoção provocada pela falta de zelo à dignidade com que o cadáver fora tratado.

Figura 1 – Recorte do livro *Os anéis de Saturno*

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.



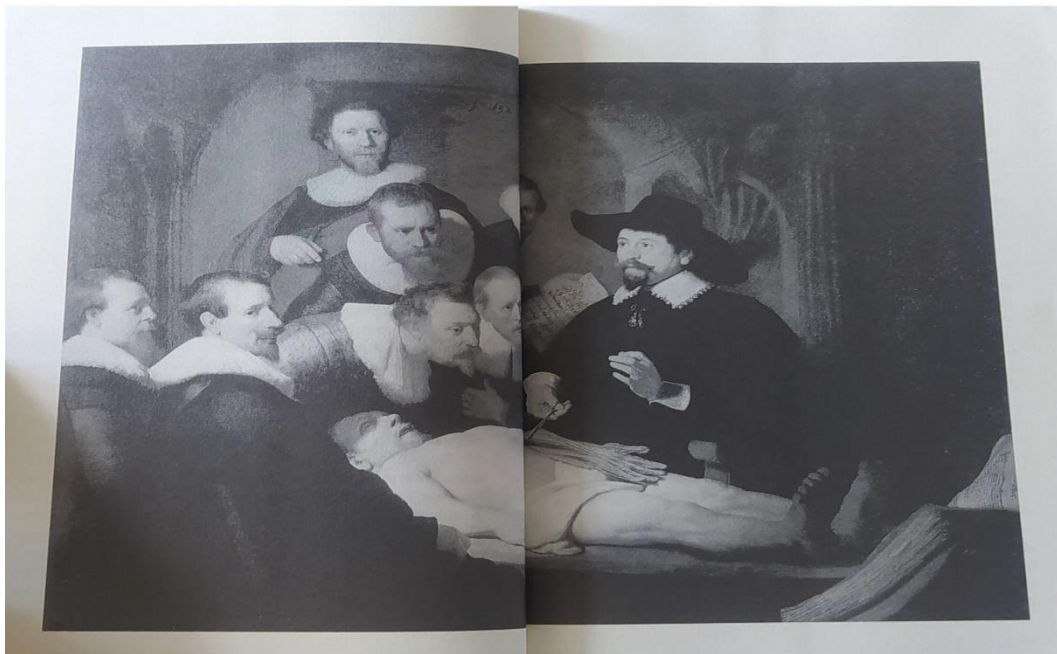
E essa mão é um caso particular. Não só está em grotesca desproporção quando comparada com a mão mais próxima do observador, está ainda totalmente deformada em termos anatómicos. Os tendões expostos, que, segundo a posição do polegar, deviam ser os da palma da mão esquerda, são os do dorso da di-

Segundo o autor (2010, p. 26),

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.

O procedimento de recorte imagético por meio do qual o autor focaliza a visão do leitor sobre o cadáver de Aris Kindt é acompanhado por um procedimento de recorte efrástico: o narrador delimita cirurgicamente o objeto de sua descrição, em direção ao ponto de fuga da tela - um procedimento pictórico consagrado pelo Renascimento e que marcou as gerações que precederam, imediatamente, Rembrandt. Note-se que, antes de tal recorte, o autor apresentara (2010, p. 22-23) a reprodução, sem recortes ou enquadramento, da tela do pintor, aqui apenas sem molduras, tal como exibida no Museu de Mauritshuis, n'A Haia:

Figura 2 – Imagem do livro *Os anéis de Saturno*



Na edição brasileira, a imagem está aberta simetricamente em duas páginas contíguas, o que oferece ao leitor uma pausa exclusivamente dedicada à imagem. Na sequência, Sebald descreve (2010, p. 24):

Caso nos posicionamos hoje na Mauritshuis diante da tela *A lição de anatomia* de Rembrandt, que mede uns bons dois metros por um e meio, estaremos na posição daqueles que seguiram na época o andamento da dissecação no Waaggebouw, e imaginamos ver o que eles viram: estendido em primeiro plano, o corpo esverdeado de Arist Kindt com o pescoço quebrado e o peito terrivelmente arqueado no *rigor mortis*. E, no entanto, é discutível se alguém na verdade viu esse corpo, pois a arte da anatomia, na época em sua infância, servia em boa parte para tornar invisível o corpo do condenado. De modo característico, os olhares dos colegas do doutor Tulp não estão dirigidos a esse corpo como tal, mas o tangenciam para focalizar o atlas anatômico aberto no qual os fatos corpóreos aterradores são reduzidos a um diagrama, a um esquema do ser humano, tal como imaginado pelo apaixonado anatomista amador René Descartes, que também estava presente, dizem, naquela manhã de janeiro no Waggebouw.

O trânsito entre a imagem completa e o close, articulados pelo jogo entre imagem e éfrase, favorece a tese segundo a qual palavra e imagem estão em permanente diálogo, assumindo estatutos e funções, dentro da narrativa, de equivalente relevância. Na éfrase, tal como realizada por Sebald, a aproximação de um determinado objeto serve, ainda, como preparação para a abertura de uma meditação consequente e cuidadosa acerca das referências teóricas que sustentam o objeto apresentado. Assim é que, no mesmo trecho (2010, p. 25), Sebald associa a dissecação do cadáver ao pensamento cartesiano, que reduz o corpo à sua dimensão mecânica. Neste particular, o autor mais uma vez evidencia uma tensão, qual seja, de que justamente no *corpus* cartesiano do paradigma moderno de subjetividade (“Num dos principais capítulos da história da sujeição”) também se encerra uma doutrina que identifica a carne à máquina (“na máquina dentro de nós”). Na sua *Origem do drama trágico alemão*, Walter Benjamin (2013, p. 235) sentencia que “Do ponto de vista da morte, a função da vida é a produção do cadáver”, a fim de denunciar o caráter mecânico atribuído à vida e, ao mesmo

Jangada | v. 12, n. 1, e120103, mai-out/2024 | ISSN 2317-4722 Página | 8

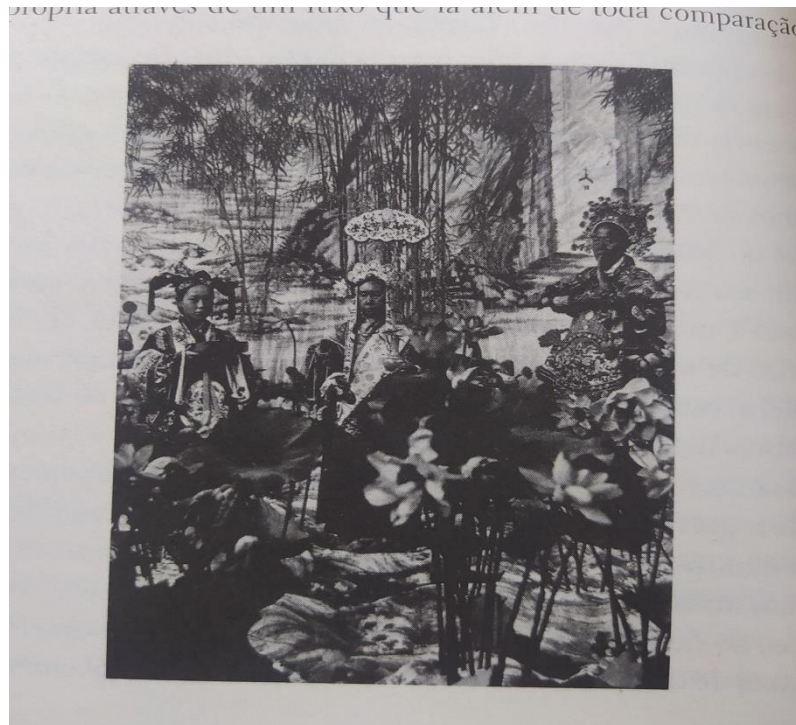
tempo, restituir na vida o seu negativo, a morte, como uma dimensão nela vivente. Na ocasião, Benjamin acerta dois alvos: reposiciona o paradigma da vida como vida humana qualificada e, em seguida, denuncia e recusa o *mores geometrico*, isto é, a tomada cartesiana do mundo - portanto, uma proposta ontológica de recusa à epistemologia (inclusive, segundo penso, mas não só, cartesiana). Não por acaso, a leitura benjaminiana promove a localização do mesmo período histórico daquele em que a tela de Rembrandt está inserida - um fato coincidente, mas não contingente, que se deve certamente à escolha do autor W. G. Sebald. Assim como Benjamin, o romancista faz um percurso saturnino, melancólico, que toma o conjunto de acontecimentos passados como uma história natural, em que vida e morte estão relacionadas e inseparáveis. Em que a imagem do corpo, afinal, é o modelo que instaura, inclusive para o texto, as condições de legibilidade do mundo. A vida e a morte estão juntas, em estado de imanência e recíproca relação, e a sua história é de transformação, nascimento e corrosão permanentes.

No mesmo *Os anéis de Saturno* (2010, p. 152), a imagem da imperatriz chinesa Tz'u-hsi marca a apoteose de uma éfrase, que a precede e que depois dela continua, acerca das transformações do império chinês entre 1856 e 1879, atravessado pela Guerra do Ópio, sinal mais forte das relações travadas com o mundo exterior e, conjuntamente, por disputas intestinas violentas pelo trono imperial. Em uma passagem magnífica, Sebald reúne interior e exterior para produzir a imagem que sela a isomorfia entre o corpo do imperador que precedeu Tz'u-hsi e o corpo do império (2010, p. 150):

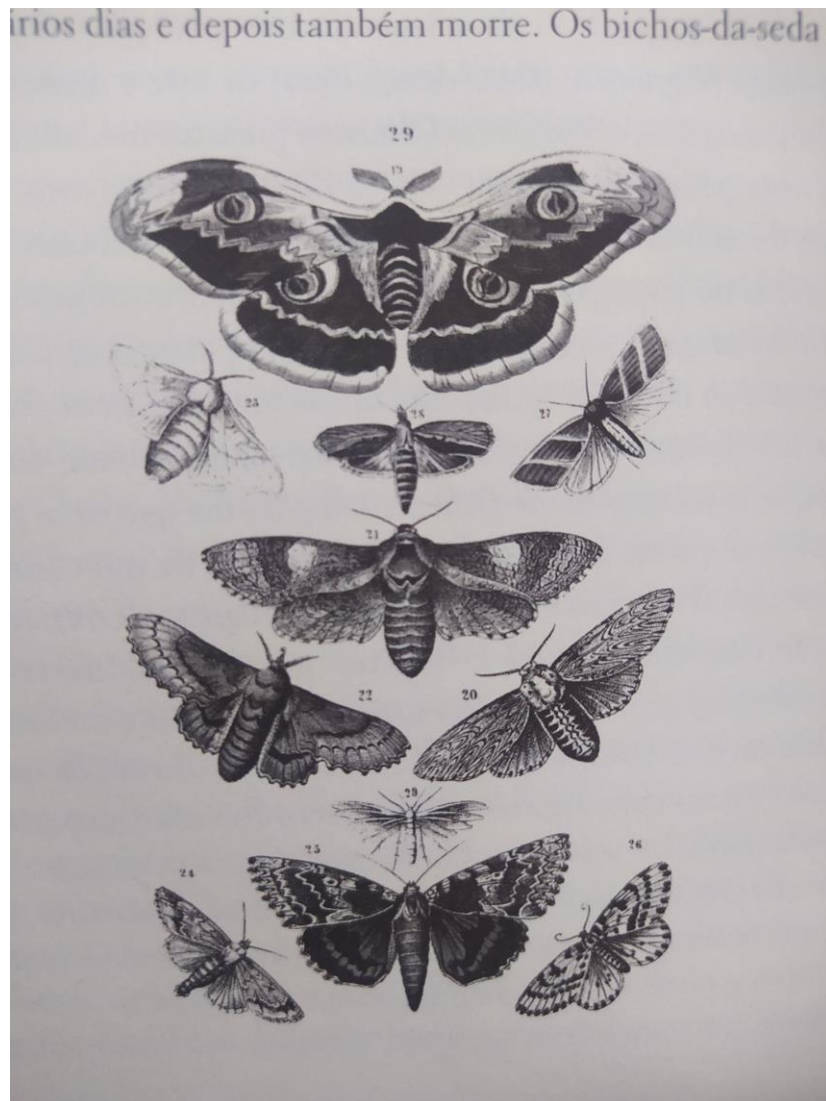
Com consciência tremeluzente, Hsien-feng experimentou de maneira exemplar nos próprios membros moribundos e nos órgãos inundados de toxinas a invasão por potências estrangeiras das províncias de seu império. Ele próprio era o campo de batalha no qual se dava a ruína da China, até que no dia 22 do mês as sombras da noite caíram sobre ele e o imperador mergulhou de vez no delírio da morte.

Segundo o relato, o imperador Hsien-feng havia sido lentamente envenenado pela imperatriz Tz'u-hsi, cuja fotografia, além de fazer referência ao desfecho da sucessão de tronos, abre um desvio, uma reflexão sebaldiana, acerca do isolamento da imperatriz em meio à riqueza do império erguido sobre a rota da seda.

Figura 3 – Imagem do livro *Os anéis de Saturno*



Neste ponto, a éfrase revela-se como processo mediador, de caráter crítico, entre a suprema riqueza e a mais solitária pobreza, entre o poderio do império e a fragilidade do corpo do soberano, entre a rota da seda - a maior então já vista, em muitos aspectos lendária - e o bicho-da-seda, inseto minúsculo e frágil, cujas condições de sobrevivência e, portanto, de produção, só podiam ser devidamente exploradas no continente asiático. Em Norwich, contam o narrador, os carros ferroviários trazem a insígnia do dragão chinês e contam a presença, apenas remota, do império que produz a mão-de-obra necessária à arquitetura industrial da potência britânica. Dada a sua múltipla singularidade, o bicho-da-seda desperta uma curiosidade anatômica que é dissecada, tanto pelos naturalistas quanto pela éfrase do narrador (2010, p. 272).

Figura 4 – Imagem do livro *Os anéis de Saturno*

Quando se disseca em sentido longitudinal uma lagarta morta com espírito de vinho, vê-se um feixe de pequenos tubos entrelaçados que parecem intestinos. Eles terminam junto à boca, em dois orifícios bem finos pelos quais verte o referido suco. No primeiro dia de trabalho, a lagarta tece uma teia comprida, desordenada e fragmentária, que serve para reforçar o casulo. E então, movendo sem parar a cabeça de lá para cá e desdobrando assim um fio ininterrupto de quase trezentos metros, ela constrói o verdadeiro invólucro em forma de ovo ao redor de si. Nesse casulo, que é impermeável a ar e umidade,

a lagarta se transforma em ninfa trocando de pele uma última vez. O estado de ninfa dura ao todo de duas a três semanas, até que a borboleta descrita acima emerge. (SEBALD, 2010, p. 273)

A lagarta minúscula desdobra “assim um fio ininterrupto de quase trezentos metros”, trajetória que reencena a entrada e saída de locomotivas que sustentam a economia de larga escala de uma das maiores indústrias têxteis do mundo, o Reino Unido. Esse o alcance materialista da narrativa. Na mesma linha, todo o relato de *Os anéis de Saturno* propõe uma écfrase mais extensa, consequência e reunião das que lhe precedem - nada custa mencionar, a propósito, que o bicho-da-seda é aludido em diversos capítulos do romance. As borboletas retratadas na imagem servirão ao propósito de vestir de preto o luto da aristocracia britânica (SEBALD, 2010, p. 291): “a única expressão aceitável de luto fechado para as senhoras das classes altas era vestir pesados mantos pretos de tafetá ou crepe da China preto”. Contudo, o luto não tem apenas um sentido materialista histórico. Ao situar-se, deliberadamente, no mesmo campo reflexivo sobre luto e melancolia em que está engajado Walter Benjamin, W. G. Sebald propõe uma reflexão crítica acerca da elaboração de um permanente luto histórico e uma investigação sobre as ruínas, os escombros da história, e a corrosão que as imagens deixam entrever.

Na montagem e emolduragem permanentes do seu quadro de imagens que transitam entre as obras de Sebald, fazendo com o autor o seu percurso, como objetos vivos de seu catálogo e como arquivos, o autor explora os usos e limites da écfrase a fim de atingir, além do que é referenciado pela imagem, aquilo que a imagem oculta ou denuncia como ocultado. E ainda além: a imagem lançada ao papel do livro de sua obra com frequência anuncia um tipo de corrosão. Uma corrosão da imagem, que chega à experiência visual do leitor de forma reduzida ou precária; uma corrosão do tempo a que se submeteu o suporte da imagem, seja ela a impressão de uma fotografia ou de um fólio de jornal; uma corrosão das coisas, diante da passagem do tempo, tal qual a constatação de uma perda progressiva da memória; e, por fim, uma corrosão da história que, como o *Angelus Novus* (1920) de Paul Klee, é submetida ao sopro forte do assim chamado “progresso” e, ao mesmo tempo, vê amontoar atrás de si um rastro de ruínas e destruição.

Em depoimento magnífico, o poeta Haroldo de Campos (2003, 25'00") resume a tarefa do tradutor, atualizando os termos de Walter Benjamin:

Em vez de o tradutor tentar germanizar o sânscrito, ou germanizar o grego, ele deveria helenizar o alemão, sanscritizar o alemão. Quer dizer, fazer com que a língua se submetesse ao **sopro violento** da língua estrangeira para expandir os seus horizontes.

Aqui, pode-se estabelecer um paralelo entre o sopro violento da língua e o sopro violento do progresso que arrasta o anjo da história, imperiosamente, para frente, promovendo acúmulo, tomado como avanço, e destruição. A ser tomado seriamente, o paralelo sugere termos de tradução entre o progresso e destruição, uma tensão fundamental tanto na obra de Walter Benjamin quanto de W. G. Sebald. Esta é, inclusive, uma das teses fortes exploradas por Sebald em *Guerra Aérea e Literatura* (2007): que as sucessivas tentativas de reconstrução, e ressignificação, das cidades alemãs após os bombardeios da Segunda Grande Guerra impõem, na imagem, no espaço e na memória dos viventes, um negativo que perpetua a devastação - e a barbárie - que marcaram o século XX. De outra parte, reflete o autor, o que fazer senão caminhar longamente recolhendo as imagens que a história devolve, nos suportes mais vários? Por isso mesmo, a imagem de uma janela do hospital evoca o *quincux*, forma que Thomas Browne julgava perfeita e via como um elemento comum a todas as coisas (SEBALD, 2010, p. 29). O que fazer senão reconstituir, a partir da imagem, o trajeto da ossada de Thomas Browne, de seu ensaio sobre rituais fúnebres; produzir uma lista de objetos enterrados, que também chegarão ao narrador por meio de imagens? Nesse sentido, falar em corrosão na obra de W. G. Sebald assume uma pluralidade de sentidos, que poderiam muito bem ser reunidos em duas linhas: a corrosão material-histórica, observada nos materiais e suportes de imagem, na paisagem e nas coisas retratadas; e a corrosão metafísica, que diz respeito à vida e à morte, à passagem do tempo, à perda permanente de alguma coisa de muito importante cuja presença só a écfrase, no seu gesto vivificador e crítico, pode produzir. Do relato histórico sobre a Segunda Guerra ao poema que conta a vida e a arte de Matthias Grünewald, pode-se traçar um arco em que a imagem e a corrosão - da imagem, do referente, do tempo, da vida - percorrem toda a obra de Sebald, desde *Nach der Natur* ("Segundo a Natureza") até *Guerra Aérea e Literatura*.

À corrente aberta por Walter Benjamin, com a leitura do *Angelus Novus* e suas teses sobre o conceito da história, filia-se Giorgio Agamben (2007) com um ensaio bastante pertinente intitulado *O demônio do meio-dia*, e seus estudos sobre a lógica dos campos de concentração nazistas - um tema igualmente importante e presente em toda a obra de W. G. Sebald. O autor se utiliza da éctrase, como recurso narrativo e imagético, para articular termos que guardam tensões entre si, tais como vida e morte, corpo e cadáver, o pequeno e o grande. Trata-se de um procedimento dialético, pelos contrastes e pela suprassunção, com alto poder de síntese, dos termos que são elegidos para uma tensão também elegida, na melhor linha do pensamento filosófico, em que está inserido o próprio Benjamin. Nesta ocasião, focamos a tensão entre imagem e texto: para que o procedimento dialético aconteça de fato, é preciso que os termos em tensão sejam de força equivalente. Este é um caminho explicativo, de caráter exterior, em favor do estatuto ontológico da imagem - portanto, estatuto máximo, da ordem do Ser, que também é característica da linguagem textual, segundo o próprio Walter Benjamin no fundamental ensaio *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana* (BENJAMIN, 2018). Mas é, sobretudo, pelo levantamento da imagem como item catalogado - objeto ou *coisa em si* - que a imagem alcança o lugar com força suficiente para movimentar, com a palavra, a tensão na obra do autor. A correspondência entre imagem e item pode ser flagrada, por exemplo, em um dos inventários de objetos do pintor Matthias Grünewald, produzidos pelo narrador do longo poema prosaico de Sebald, na primeira parte do seu livro *Nach der Natur: ein Elementargedicht* (1995, p. 19):

Die lange Liste umfaßt
eine Ansammlung verschiedenster Dinge:
Löffel und Musschüsseln, Seifenkessel,
Treibriemen fürs Wasser, fünfzehn
wiß geledert Gaißfell, Silbertaler
und Kupfermünzen aus Schwaz im Tirol,
Bücher, Aufrufe, Schriften und viele
lutherische Drucke, alles das überstrahlt
von der Pracht eines einzigartigen
Farbenlagers: blywyß und albus,
parißrot, cinober, schyfergrün,
berkgrün, alchemy grün, blauen
Glasflüssen und Mineralien
aus dem Morgenland. Kleider auch,



schöne, item ein golt gel par hossen,
röcke negelsfarb, der uffschlag mit sammet
belegt und purpurianisch mit swartz maschen,
ein gra atlas wams, ein rot schlap hut
und vielerlei preziose Ausrüstung mehr.

Em nossa tradução:

A longa lista inclui o acúmulo das mais diversas coisas:
colheres e cuias, caldeirões,
cintas de desenho para aquarela,
quinze peles de cabra brancas,
talheres de prata,
e moedas de cobre de Schwaz no Tyrol,
livros, declarações, roteiros e
muitos tratados luteranos impressos.
Tudo irradiado pela glória de um particular
estoque de tintas: branco líder e alvo,
vermelho parisiense, cinábrio, verde ardósia,
verde montanhês, verde alquímico, pastas
vítreas azuis e minerais do Oriente. Roupas, ainda,
bonitas, *item* um par de calças amarelo-douradas,
túnicas, coloridas de cinamomo, as lapelas
sobrepostas em veludo púrpura com pespontos
pretos, um gibão cinza, um chapéu de abas largas
vermelho e com um muito excêntrico ornamento do lado.

Nesta, como em outras passagens, a imagem tem potente papel: desencadear uma lista serial de outras imagens subsequentes, a que correspondem outras palavras. O leitor, lançado à corrente e ao fluxo da leitura, já não pode controlar, ou fazer distinção sobre o elemento regente de sua interação com o texto, porque é justamente o motor entre palavra e imagem, tensionadas e a todo vapor, que o carrega rio abaixo. Há, portanto, um trabalho permanente de mútuo estímulo entre uma e outra. E é especial, ainda, a função operada pela lista neste contexto, qual seja, de colocar o leitor em um estado de vertigem e deslumbramento. De colocá-lo, após a leitura, em um *afterglow* que deriva para o sublime e, em outros casos, para um estado de profunda melancolia. Não quer dizer, porém, que o narrador procure provocar, em sua audiência, a catarse. Quer dizer, antes, que certa epifania ou que certa exaustão, sentidas pelo narrador ou pelas personagens do texto, só podem ser devidamente apresentadas mediante

procedimentos formais tais como a listagem. Também em *Os anéis de Saturno* (SEBALD, 2010, p. 34), ao refletir sobre o tratado de Thomas Browne acerca de ritos fúnebres, vemos o narrador lançar mão de uma longa e articulada lista:

O catálogo que reúne abrange todo tipo de curiosidade: a faca de circuncisão de Josué, o anel da amante de Propércio, gafanhotos e lagartos de ágata, um enxame de abelhas douradas, opalas azuis, fivelas de cinto e presilhas prateadas, pentes, pinças e alfinetes de ferro e chifre, e um berimbau de latão que soou pela última vez na viagem sobre a água preta. Mas a peça mais maravilhosa, vinda de uma urna romana da coleção do cardeal Farnese, é um copo perfeitamente intacto, tão cristalino como se tivessem acabado de soprá-lo. Na visão de Browne, coisas desse tipo, poupadas ao fluxo do tempo, são símbolos da indestrutibilidade da alma humana assegurada pelas escrituras, da qual o médico, por mais firme que considere sua fé cristã, talvez secretamente duvide. E como a pedra mais pesada da melancolia é a angústia do fim inelutável de nossa natureza, Browne procura entre aquilo que escapou à aniquilação os vestígios da misteriosa capacidade de transmigração que observou tantas vezes em lagartas e mariposas. O fiapo de seda púrpura a que se refere, da urna de Pátroclo, que outro significado teria, afinal?

No trecho, a indestrutibilidade alvejada por Thomas Browne é desmentida pelo narrador: em todos os lugares, inclusive nos mais recônditos da história, a vida dá testemunho da morte, o progresso das ruínas, e o que foi tecido se destece, denunciando a corrosão de todas as coisas. A própria imagem geral do princípio de morte – trata-se, afinal, de um cenário ritualístico tumular - prova, contra Browne, que nada é poupado do tempo. O fiapo de seda púrpura não é senão um fiapo do todo, um todo esgarçado. A propósito, ainda no primeiro longo poema de *Nach der Natur* (SEBALD, 1995, p. 30-31), o narrador resgata as últimas palavras de um profeta condenado à morte:

Fünzigtausend
seien ihm täglich zugezogen, sein Bethaus
habe sich angefüllt mit riesigen Schätzen,
und das sei eine Zeit so gegangen,
und dann habe man ihn zum Schauspiel
des Pöffel in Würzburg geröstet.



Ich seh schon, fuhr er fort,
unter dem Regenbogen, den ihr überm Land
aufgehen seht, die Reiter
hervorrücken aus ihrem Lager.
Bruder, sprach er, wie sie entlang
der Windsheimer Wälder gingen,
ich weiß, der alte Rock reißt,
vor der Neige der Zeit.

Em nossa tradução:

Todo os dias, cinquenta mil amontoavam-se perto dele,
sua capela oratória cheia de doações preciosas,
e assim foi por um tempo,
mas então, como um espetáculo para a ralé,
ele foi queimado em Würzburg.
Já posso ver, ele disse,
debaixo do arco-íris sobre a terra,
os cavaleiros avançarem dos seus campos.
Irmãos, disse, enquanto eles caminhavam
pelas matas de Windsheim,
eu sei que o velho casaco está se esgarçando
e estou com medo
do fim dos tempos.

O sentido profético que é aberto pela imagem do casaco se esgarçando aproxima-se, aqui, das profecias do moleiro Menochio descritas nos autos da Inquisição estudados por Carlo Ginzburg em *O queijo e os vermes* (2006). A imagem foi capaz de reunir, nos dois casos, a potência da história em variados sentidos fortes: a repressão religiosa e a disputa entre visões escatológicas distintas; a pauperidade material dos que se amontoavam em busca de remediar a sua miséria – vale recordar das condições de vida que rodeavam Matthias Grünewald em Isenheim ao retratar o sofrimento dos enfermos tomados pelo ergotismo ou Fogo de Santo Antão -; e uma visão profunda, marcadamente sealdiana, acerca da história natural, ou seja, a tomada da cultura como uma manifestação da natureza, uma passagem – algo, portanto, transitório, e que por definição se constitui do fazer e do desfazer, do tecer e do destecer, do

construir e do destruir. A imagem é, portanto, também corrosão: está sempre a guardar o seu negativo.

Segundo Biagio D'Angelo, no artigo *Os anéis de Saturno: O instinto enciclopédico de W. G. Sebald* (2021, p. 64)

O texto sebaldiano se apresenta com uma estrutura aberta, orgânica e em constante mudança, em que o autor, servindo-se de um conjunto textual-icônico (páginas, notas, divagações, distanciamentos, retornos, imagens) exalta os materiais telúricos da escritura. *Os anéis de Saturno* é uma obra de tipologia enciclopédica, pois o imenso conhecimento oferecido não se estabelece por meio de um caminho certo e unívoco, mas por sobressaltos, por formas ambíguas de saberes, por semelhanças enganosas entre coisas e signos.

Estas “semelhanças enganosas entre coisas e signos”, salvo engano, podem ser flagradas nas écfrases, que transcendem a simples descrição de um objeto de arte - neste caso, de uma imagem - como também estabelecem com essas mesmas imagens uma comunicação poética. Assim, os signos e os signos, as coisas e os signos, permanecem em contínua fertilização cruzada. Neste ponto, o uso de alegorias, também presente na obra de Walter Benjamin, atesta em favor de mais um ponto de aproximação entre o teórico alemão e o romancista de *Os anéis de Saturno*. Mas, tratando-se de Benjamin, importam sobretudo as alegorias lançadas para “escovar a história a contrapelo”, para revelar o seu negativo, para mostrar que documentos de cultura são documentos de barbárie. Para aplicar um sinete especial a esta relação entre Sebald e Benjamin, nada custa mencionar o título do livro de poemas escritos pelo autor em diálogo com gravuras feitas por Jan Peter Tripp: *Unerzählt* (SEBALD & TRIPP, 2007), que com liberdade traduzimos para “Não contado”. Ora, trata-se de uma contingência momentânea, mas crucial, porque Sebald emprega, aqui, o mesmo radical de um seminal ensaio de Walter Benjamin, *Erzähler*, que no Brasil havia sido traduzido, primeiramente, como *O narrador* e, apenas depois, com a tradução de João Barrento (BENJAMIN, 2016), para *O contador de histórias*. Neste ensaio, Benjamin trata da perda da experiência como uma das graves consequências da Primeira Grande Guerra e, no quadro mais amplo, da modernidade e da industrialização.

Nesse contexto, pode-se sugerir que Sebald emprega a écfrase como uma forma de contar o não contado, de reconstituir uma experiência que poderia, mas não foi contada. O sinete está no radical germânico “zählen”, *contar*. A partir dele, podemos encaminhar a tese de que a écfrase, além de oferecer novas possibilidades de experiência literária, constitui um valioso recurso utilizado por Sebald para restituir a experiência nos termos propostos por Walter Benjamin, ou seja, o narrador se vale da écfrase para restituir à presença um objeto ausente e, não menos importa, para transformar a vivência (*Erlebnis*) em experiência (*Erfahrung*).

3. Conclusão

Em sua prosa e poesia, W. G. Sebald frequentemente se vale da écfrase como um recurso narrativo, uma forma de colocar-se diante da imagem, ou de restituir à presença uma imagem ausente. Esse procedimento, particularmente desenvolvido nas mãos do autor alemão, reconhece, na imagem, um estatuto superior, equivalente ao estatuto da palavra. Nem a palavra nem a imagem ficam restritas à marginália. Assim é que o narrador de *Os Anéis de Saturno* estabelece relação de isomorfia entre o corpo do imperador chinês Hsien-feng e o corpo do império, ambos em decomposição; também assim, o corpo em decomposição do criminoso Aris Kindt, n’*A Aula de Anatomia do Dr. Tulp*, de Rembrandt, é também o *corpus* do mundo, agora sob escrutínio das ciências modernas e, Sebald sugere, de René Descartes. A esta linha material da história que a imagem abre para os objetos referenciados se junta uma outra, a linha humana e escatológica, de cujo cenário se destaca o pintor alemão quinhentista Matthias Grünewald em um poema repleto de listas e inventários, numa descida vertiginosa ao detalhe dos objetos listados e, por fim, à vida vivida e experimentada pelo pintor. Em acréscimo, uma terceira linha forte ressalta na escrita de uma história natural que toma os fatos humanos como manifestação transitória da natureza. Em todos esses casos, a écfrase é realizada criticamente, de modo a escovar a história a contrapelo, bem como propõe Walter Benjamin nas suas *Teses sobre o Conceito da História*.

Como vimos, porém, há ainda uma relação mais forte, mais próxima, entre o trabalho realizado por Sebald com a palavra e a imagem e o programa de Walter Benjamin. Segundo Benjamin, é tarefa da filosofia por vir restituir ao seu centro o conceito de experiência, isto é, a capacidade de, no curso violento da história, traduzir o vivido em experiência que poderá ser

experimentada individual ou coletivamente. Notamos que não se trata de uma proposta acidental, mas recorrente, e progressivamente desenvolvida, na trajetória de Benjamin, com destaque para os textos *Experiência e pobreza* e *O contador de histórias*, e destacamos que o nome deste ensaio, em alemão *Erzähler*, encontra correspondência na obra *Unerzählt*, que traduzimos como “Não contado”, de Sebald. Neste ponto, propomos haver um selo que reúne as duas obras e que lança luz sobre uma das funções da écfrase no trabalho do romancista alemão, qual seja, de oferecer meios de restituição de uma experiência a partir do negativo da imagem, de modo a assumir a suas tensões internas e, no conjunto da narrativa, da sua tensão com a palavra.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, M. A. Écfrase na poesia de W. G. Sebald. *Cadernos Benjaminianos*, Belo Horizonte, v. 12, p. 121-134, 2016.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. – (Obras escolhidas; v. 3).
- _____. *Linguagem, tradução, literatura (filosofia, teoria e crítica)*. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. - (FILÔ/Benjamin).
- _____. *O anjo da história*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. - (FILÔ/Benjamin)
- _____. *Origem do drama trágico alemão*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. - (FILÔ/Benjamin).
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.
- _____. *Sobre o programa da filosofia por vir*. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.
- CAMPOS, Haroldo. *Grande Sertão Veredas: Haroldo de Campos sobre Guimarães Rosa*. Entrevista disponível no YouTube, em <https://www.youtube.com/watch?v=tVTSZbWiyZA&t=1986s> Acesso em: 25 set. 2023.
- CARDOSO, L. G. *Accountability entre o chamado e a promessa* [meio eletrônico]. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Jurídicas, Programa de Pós-graduação em Direito. Curitiba, 2021.

D'ANGELO, Biagio. Os anéis de Saturno: O instinto enciclopédico de W. G. Sebald. In: *Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte*, Porto Alegre, volume 3, número 2, p. 61 – 82, dezembro de 2021.

FERREIRA, J. J. Atlas de poeira: memória, imagem, metamorfose. In: *ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, [S. l.], v. 9, n. 1, 2022. DOI: 10.36025/arj.v9i1.29660. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/29660> . Acesso em: 16 jan. 2023.

GATTI, Luciano. Duas fotografias em Austerlitz, de W. G. Sebald. *Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte*, Porto Alegre, volume 3, número 2, p. 101 – 116, dezembro de 2021.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da ekphrasis. In: *Revista USP*. São Paulo: n.71, p. 85- 105, set/nov 2006. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/viewFile/13554/15372> Acesso mais recente em: 16/01/2023

KLEIN, Kelvin Falcão. Entre vivos e mortos: imagem e memória. *Literatura e autoritarismo* (Dossiê Imagens de Devastação). Junho de 2012.

_____. *Estratégias de visualidade na literatura: o olho Sebald*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2021.

_____. W. G. Sebald e o Olho da História. *Cadernos Benjaminianos*, Belo Horizonte, v. 12, p. 108-120, 2016.

_____. W. G. Sebald: pós-memória, palavra e imagem. In: *Aletria*, Belo Horizonte, v. 27, n. 2, p. 209-224, out. 2017.

MALCHER, B. Acessando um passado inacessível: a apresentação dialética da história em W.G. Sebald. *Revista Terceira Margem*, v. 25, n. 45 (2021), p. 255-274

MARTINS, Paulo. Uma visão periegemática sobre a éfrase. In: *Revista Clássica*, v. 29, n. 2, p. 163-204. 2016.

MCGONAGILL, Doris. *Warburg, Sebald, Richter - Toward a visual memory archive*. Harvard University ProQuest Dissertations Publishing, 2006. Disponível em: <https://www.proquest.com/pagepdf/305336536?accountid=26646> Acesso mais recente em 16/01/2023

- MITCHELL, W. J. T. *Ekphrasis and the Other. Picture Theory*, Chicago, The University of Chicago Press, 1994
- NUNES ABREU, H. Persistência do paradigma indiciário na gestualidade entre imagens científicas e imagens artísticas. In: *ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes*, [S. l.], v. 9, n. 1, 2022. DOI: 10.36025/arj.v9i1.29642. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/29642> . Acesso em: 16 jan. 2023.
- PETITO, Jean. Semiotic enargeia: a tribute to Umberto Eco. *The Philosophy of Umberto Eco*. The Library of Living Philosophers. Open Court Publishing Company. La Salle: Illinois, 2016. p. 331-362.
- SANTANA, E.L. Écfrase: a erudição clássica no século XIX e seus efeitos na produção literária do Visconde de Taunay. *Aedos*, v. 13, n. 30, p. 118-132, jan.–jun., 2022.
- SEBALD, W. G. *Austerlitz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Campo Santo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- _____. *Guerra aérea e literatura: um ensaio sobre Alfred Andersh*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. *Nach der Natur - ein Elementargedicht*. 5. Auf. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2012.
- _____. *Os anéis de Saturno: uma peregrinação inglesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. *Os emigrantes: quatro narrativas longas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *Vertigem: sensações*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SEBALD, W. G. & TRIPP, Jan Peter. *Unerzählt - 33 Texte und 33 Radierungen mit einem Gedicht von Hans Magnus Enzensberger und einem Nachwort von Andrea Köhler*. 1. Auf. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 2003.
- _____. *Sin contar. 33 textos y 33 grabados. Con un poema de Hans Magnus Enzensberger y un epílogo de Andrea Köhler*. Madrid: Nórdica Libros, 2007.
- VIEIRA, M. P. *Dimensões da écfrase: a presença da pintura e da arquitetura em romances de artista*. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2016.