

THE REMAINS OF THE DEAD: ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE A OBRA DE SEBALD

DAVI ALEXANDRE TOMM*

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, RS, Brasil.

Resumo

Diante do projeto de escrever uma literatura de restituição, o autor alemão W. G. Sebald tem também um desafio, tanto de lidar com temas pesados e horrendos, como nossa história de destruição e catástrofes, como de encontrar uma forma de abordar isso de modo que fuja do mero relato de fatos, e que consiga alçar o voo estético que eleva o texto do prosaico para o imaginativo, alcançando uma dimensão transcendental perdida na literatura contemporânea. Este artigo abordará essa questão e mostrará alguns elementos que Sebald apresenta nessa tentativa de construir uma literatura que retome o valor metafísico da arte.

Palavras-chaves

Restituição. Metafísica. Verdade. Autoria. Sebald.

A obra do autor alemão G. W. Sebald começou a se tornar conhecida no mundo literário especialmente após suas publicações em língua inglesa. Para

* *E-mail:* tomm.davi@gmail.com; ORCID: 0000-0001-5713-0701.

Scott Denham (apud DENHAM; MCCULLOH, 2006) tratou-se de um fenômeno único no qual o autor se tornou mais conhecido na Alemanha justamente depois de ter uma vendagem surpreendente nos Estados Unidos. Do mesmo modo, não é de espantar que os estudos sobre a obra do autor também acabassem se desenvolvendo mais no mundo de língua inglesa, especialmente na Inglaterra, onde ele passou a maior parte da sua vida e trabalhou como professor universitário – apesar de hoje em dia já ser grande também o número de pesquisas e estudos sobre Sebald na sua terra natal. Após a inesperada e prematura morte do autor em um acidente de carro em dezembro de 2001, pouco após a publicação de seu último livro, o reconhecimento de seu nome tornou-se ainda maior e só fez crescer ao longo dos anos. Apesar da variedade de temas que sua obra aborda, não há como negar que certa linha mestra parece percorrer boa parte da crítica produzida sobre ela, especialmente quanto aos temas do holocausto.¹ Diante disso, este artigo pretende apresentar algumas reflexões sobre determinados elementos da obra do autor que foram pouco desenvolvidos ainda pela crítica, e olhando especialmente para a questão de como essas questões se entremeiam na ideia do autor sobre uma literatura da “restituição”, e de como isso mostra uma perspectiva particular sobre a própria natureza da literatura e da autoria – uma visão compartilhada com outro autor contemporâneo: J. M. Coetzee.

Em sua fala na abertura da *Literaturhaus*, em Stuttgart, três semanas antes de morrer, após tratar em poucas linhas daquilo que parece constituir o coração de sua obra literária, a destruição e as estranhas conexões que permeiam nosso mundo, Sebald termina se perguntando para que serve a literatura? Ele responde, então, citando Hölderlin,² que a visão sinóptica que algumas linhas do poeta davam sobre a morte eram ao mesmo tempo ofuscadas e iluminadas pela memória dos que sofreram as grandes injustiças: “*There are many forms of writing; only in literature, however, can there be an attempt at restitution over and above the mere recital of facts, and over and above scholarship*” (SEBALD, 2006, p. 175). O que é importante aqui é esse “*over and above*”, que pode ser entendido como uma literatura cuja única forma não é a escrita, mas é certamente uma forma singular. Essa diferenciação do discurso literário é

1 Chegando ao ponto de sua obra ser até mesmo classificada “literatura do pós-holocausto”, o que é certamente um problema, já que delimita em muito a riqueza de questões e de abordagens da obra do autor.

2 Poeta alemão que tem uma identificação não só com a cidade, mas também com a obra do autor.

importante, pois aponta para uma concepção de literatura e da sua função que parece contrária à visão dominante dentro do contexto atual dos estudos literários, estando mais em concordância com a visão do idealismo alemão e dos pré-românticos – mas, como veremos adiante, também aparece nas reflexões de Coetzee.

A posição dele com relação à questão da verdade na literatura é um primeiro ponto importante, e parece, em princípio, ambígua e controversa. Em algumas entrevistas o autor defende a ideia de que não se trata de uma busca por comprovação de fatos ou de compromisso com uma verdade verificável, mas sim com a organização interna da obra: é justamente quando se tenta traduzir, um a um, os elementos da realidade para a ficção que se acaba falsificando e mentindo (SEBALD, 2017a). Ou seja, o peso está no *como* se conta uma história, em narrar bem narrado, e não em comprovar a veracidade daquilo que se narra (como na história). Por outro lado, em uma de suas aulas sobre escrita criativa, ele afirma que quando se escreve sobre fatos horrendos, você deve se ater estritamente aos fatos, pois nesses casos a estética não pode ser uma área sem valor, e a escrita deve mesmo se aproximar do documental (WILLIAM, 2011). O ponto principal dessa questão está na figura do narrador. Nessa mesma aula, Sebald afirma que uma escrita que não reconheça a incerteza do narrador é uma impostura, é até mesmo perigosa (WILLIAMS, 2011). Já em outra entrevista (SEBALD, 2016c), o autor afirma que o realismo a qual ele se prende não basta, pois toda ficção, para não ser banal, tem que transgredir o realismo e, por isso, as fotos de documentos que ele espalha pelos seus livros não são brincadeiras com assuntos sérios; elas estão ali como formas de legitimidade, mas também para deixar o leitor inseguro: “o que é verdade nessa história, o que não é?” (SEBALD, 2016c, p. 175). Assim, a dúvida com relação à verdade na ficção de Sebald é algo que passa do narrador para o leitor. Não é por nada que todos os livros de Sebald apresentam esse narrador em primeira pessoa que ouve, vê e reconta as histórias dos outros, ele é o narrador incerto que mantém o leitor em dúvida e que, para isso, precisa ondular entre esse polo e outro da ficção ora quase-documental, ora meramente ficcional.

Por causa dessas dificuldades e problemas advindos da tarefa da escrita na sua relação com a verdade, Sebald (2002a, p. 230) fala em “*questionable business of writing*”. Mais de uma vez a escrita aparece na obra do autor como um peso que o escritor carrega, um peso que nem ele mesmo sabe porque

precisa suportar, pois na verdade não se sabe ao certo porque se escreve.³ Exatamente por ser essa tarefa tão singular e importante, a literatura também ganha *status* de artigo de luxo, como podemos entrever na relação que ele faz dos fios da seda nos bordados tão bem trabalhados das capas de livros do século XVIII e XIX. A seda, assim, torna-se um emblema tanto desse caráter singular, luxuoso e belo da literatura, quanto da difícil e questionável tarefa do escritor. Em *The Rings of Saturn*, o autor, ao dissertar sobre a febre da sericultura que invadiu a Inglaterra no século XVIII, ele fala dos tecelões das manufaturas de Norwich, que criavam belíssimos e complicadíssimos padrões em fios de seda, presos às máquinas de tecelagem o dia todo, com as costas curvadas, e compara-os aos escritores, que sofriam os mesmos males e melancolias por causa da natureza do trabalho que os forçava a passar horas curvados e de olho nos

[...] complex patterns they created. It is difficult to imagine the depths of despair into which those can be driven who, even after the end of the working day, are engrossed in their intricate designs and who are persuaded, into their dreams, by the feeling that they have got the wrong thread (SEBALD, 2002b, p. 283).

Não nos enganemos, os complexos modelos artificiais criados são também as narrativas dos escritores, igualmente envolvidos por suas ideias intrincadas, e perseguidos pelo sentimento de que apanharam o fio errado. Esse é exatamente o sentimento que Sebald descreve em *The emigrants*, após narrar partes da vida de Max Ferber, ele se pergunta se está fazendo jus àquela história, e por horas a fio sente os tormentos dos escrúpulos paralisantes que o dominam:

These scruples concerned not only the subject of my narrative, which I felt I could not do justice to, no matter what approach I tried, but also the entire questionable business of writing. I had covered hundreds of pages with my scribble, in pencil and ballpoint. By far the greater part had been crossed out, discarded, or obliterated by additions. Even what I ultimately salvaged as a “final” version seemed to me a thing of shreds and patches, utterly botched (SEBALD, 2002a, p. 230-231).

Essa dificuldade em “costurar”, em “pegar o fio certo” mostra como esse autor, afinal o narrador é o autor desse texto (não necessariamente o Sebald,

3 Tema que aparece em *The Rings of Saturn*, na visita a Hamburger. Interessante que essa discussão apareça relacionada a Hölderlin (poeta traduzido por Hamburger), que foi o precursor dessa temática do dever/coragem do poeta, para outros autores que a desenvolveram como Musil e Coetzee (Rosenfield, 1998).

mas o “Eu” narrador se identifica com o escritor daquelas linhas), precisa lidar com essa tremenda responsabilidade da escrita, que aqui se torna um peso ainda maior, pois se trata de narrar fatos sobre pessoas reais, grandes acontecimentos reais, mesmo que misturando com ficções.⁴

Diante de uma tarefa ao mesmo tempo nobre e árdua, que impõe essa responsabilidade de segurar um mundo em seus ombros, evocando a figura do titã Atlas, que Coetzee (2008a) compara com a figura do autor, que leva à ansiedade pela responsabilidade do artista como portador da memória cultural (COETZEE, 2008b): é preciso encontrar um modo de se escrever que de conta de tudo isso, essa nossa “história natural da destruição”.⁵ Por isso, é preciso que Sebald vá além do paradigma semiótico de que a literatura é um discurso como qualquer outro, mostrando que ela é um discurso *sui generis*, que ela é esse “lugar” especial para a restituição das vozes não ouvidas. A “restituição” ganha um peso grande não só porque ele quer dar voz aqueles esquecidos, aos mortos, mas também porque há uma espécie de restituição da própria literatura, ou pelo menos de uma literatura que se perdeu em determinado momento, uma literatura que está intimamente ligada à metafísica, como ele mesmo defende diversas vezes⁶ que deva estar. Essa relação entre a literatura e a metafísica faz com que haja um resgate de um aspecto transcendental que se perdeu na literatura, especialmente com o auge do pós-modernismo, com o domínio das teorias pós-estruturalistas, que clamam o fim de tudo que possa estar fora da esfera do discurso (CONNOR, 2004). Esse duplo peso da restituição – uma restituição (que é sempre tentativa) de dar voz aos que não a tiveram quando vivos, e uma restituição de uma literatura que seja densa⁷ – se relaciona com a própria posição do narrador, que por um lado precisa dispor dos elementos autobiográficos, quase em uma espécie de confissão, para buscar esses outros esquecidos que precisam ganhar voz, mas por outro precisa despende de um grande arsenal literário

4 Sebald (2016a) afirma mais de uma vez que em seus livros os grandes eventos são verdade, mas os pequenos são inventados.

5 Foi utilizada a expressão do título da tradução inglesa das falas de Sebald, em Zurique, sobre a literatura e a destruição das cidades alemãs (SEBALD, 2003).

6 Não apenas em suas entrevistas, como em alguns ensaios críticos (Sebald, 2017b, p. 1): “There is obviously no longer a contemporary discourse in which metaphysics may claim a place. And yet art, wherever and whenever it may take place, bears the closest ties to the realm of metaphysics”.

7 O jogo com a palavra em alemão *dichtung*, pode significar tanto poesia, quanto densidade. Nesse sentido, a prosa de Sebald, é, também, considerada por críticos como poética.

para construir uma prosa que seja digna dessa tarefa, e, por isso, precisa regressar a uma literatura passada para encontrar o estilo que lhe permitirá narrar tais histórias.

Nesse sentido, é importante frisar que Sebald não escreve uma literatura de testemunho, mas escreve sobre aqueles que viveram os fatos. Conforme Coetzee (2008b, p. 140), o projeto do autor depende do sucesso em conseguir uma decolagem do prosaico, do biográfico e ensaístico, para o terreno do imaginativo: “*The mysterious ease with which he is able to achieve such lift-off is the clearest proof of his genius*”. O que a prosa de Sebald consegue é fugir da abordagem direta dos fatos terríveis e irrepresentáveis – o que seria a tentativa da História (COETZEE; ATWELL, 1992) – para uma abordagem “*from an angle*” (SEBALD, 2016a – sem página),⁸ que não “banalize” aquele assunto: “*by intimating to the reader that these subjects are constant company; their presence shades every inflection of every sentence one writes. If one can make that credible, then one can begin to defend writing about these subjects at all*” (SEBALD, 2016a) – tarefa que Coetzee e Atwell (1992) já defendiam, ao falar sobre uma literatura que se praticava na África do Sul, com a mesma abordagem direta e brutal da história de barbárie. Por esse viés imaginativo, que não esquece os fatos, mas aborda-os por meio de uma aura, deixando que sejamos afetados mais pela atmosfera na qual ele envolve seus textos do que pela descrição direta de cenas o autor revive os fantasmas e as sombras que permeiam os fatos e a história de destruição perpetrada pelo homem. Seu texto, assim, nos atinge com uma força e um *pathos* inigualável, que nenhuma abordagem direta talvez consiga, dando a esse relato uma autoridade (transcendental) e autenticidade (estética) talvez maior do que a dos testemunhos.

Para Coetzee (COETZEE; ATWELL, 1992), a ficção é um discurso específico, que não pode ser resumido a um mero suplemento da escrita histórica, como queria o movimento cultural da África do Sul dos anos 1970, que colocava para a literatura um tipo de “realismo” como a forma capaz de produzir as análises apropriadas das forças históricas. Essa ficção era absorvida pelo discurso histórico; Coetzee opunha uma ficção que tivesse a habilidade de seguir suas próprias regras e também mudar as regras ao ponto de “*demythologizing*

⁸ A partir desse ponto, sempre que uma citação direta vier seguida de uma referência sem páginas significa que é uma das entrevistas disponíveis em sites e que, portanto, não contém paginação.

history” (COETZEE; ATWEEL, 1992, p. 335).⁹ Ora essa posição está diretamente relacionada com sua visão da literatura, da escrita literária, não como uma atividade como as outras, mas como um “lugar” e um “estado” no qual o autor se despersonaliza e deixa de ser o sujeito do saber, passando a ser um tipo de Atlas mítico que precisa sustentar um processo árduo no qual a verdade se faz aparecer por meio do silêncio e do isolamento (COETZEE; ATWELL, 1992; COETZEE, 2008a) – um espaço, em que as questões da vida aparecem na sua complexidade e não resumidas em conceitos. É um espaço de experimentação poética, no qual a imaginação joga com as ideias que o entendimento não consegue apreender (MUSIL, 2013; ROSENFELD, 2000). Essa concepção musiliana, que aflora também na obra de Coetzee – por exemplo, na sua ideia de “autenticidade da ficção” –, pode-se aproximar a obra de Sebald. Como esse espaço em que a ficção e a realidade se mesclam em um jogo imaginativo, que experimenta as diversas possibilidades de relações éticas que fogem a qualquer discurso científico e conceito teórico, produz uma reflexão que vai além da escrita histórica (ou mesmo da filosofia, sociologia, antropologia etc.), problematizando essa relação entre realidade e ficção justamente pelo viés da transfiguração de fatos terríveis da nossa história em fantasmas e ficções, impondo uma responsabilidade transcendental ao autor.

Nesse sentido, cabe destacar o método de Sebald (2016b) descrito em uma entrevista a Joe Cuomo:

“a form of unsystematic search”, que ele compara ao de um cão que corre no campo: “If you look at a dog following the advice of his nose, he traverses a patch of land in a completely unplottable manner. And he invariably finds what he is looking for” descrito.

⁹ Essa questão também pode ser relacionada às reflexões de Sebald em “Between History and Natural History: On the literary description of total destruction”, onde ele analisa a literatura alemã pós-segunda guerra. Após uma dificuldade muito grande em escrever sobre os ataques aéreos às cidades alemãs, os autores que começaram a tratar disso buscaram um estilo que acabou mitologizando a realidade (SEBALD, 2006), no qual a causa para os ataques aéreos era vista como retribuição divina. Quando Sebald, no entanto, analisa a entrevista de um dos generais que arquitetou os ataques, ele desvela o motivo meramente econômico e burocrático por trás: toda a operação havia sido cara demais para não ser posta em prática ou para que as bombas fossem jogadas em descampados e áreas desabitadas. O que ele nota é que a falta de consciência, o puro amortecimento do pensamento de quem viveu aquilo transparecia na literatura, que retratava aquela realidade em estilo alegórico que tinha alguma mensagem moral por trás (SEBALD, 2006). O único caso em que se conseguiu pensar o que estava acontecendo naquele momento (Alexander Kluge) tratou a questão através de um estilo quase-documental, em que o significado das coisas eram vistos dentro do contexto sócio-histórico, mesmo aquilo que era difícil de interpretar ou simbolizar, ainda que não se tratasse de um discurso histórico.

A partir de uma quantidade de coisas acumuladas de modo desorganizado, você começa a encontrar relações, conexões, e, então, “*you have to strain your imagination in order to create a connection between the two things*” (SEBALD, 2016b). Nessa busca não sistemática não há uma racionalidade organizadora, não há conceito, pressuposto ou intenção preconcebidos, mas um outro tipo de saber. A escrita é, nesse sentido, aquele lugar de despersonalização do autor, onde ele deixa as vozes despertarem em si, e embarca em conversas com elas, mas sem preconceitos e julgamentos, deixando, assim, de lado, a posição do “sujeito do suposto saber” (COETZEE; ATWELL, 1992, p. 65). Sendo assim, a autoridade do autor, do poeta, não é mais uma autoridade advinda de uma posição social específica, mas se dá dentro da ficção, a partir de sua capacidade de dizer, de usar a linguagem, em resumo, da retórica.

Em *Diary of a bad year*, Coetzee (2008a) nota que a força das palavras de Ivan em determinado trecho dos *Irmãos Karamazov* não estava na substância de seu argumento, mas na força da sua retórica: era a voz de Ivan, como construída pelo autor, e não sua argumentação, que comovia Coetzee na leitura do trecho. Essa opinião se liga com um trecho anterior do livro, em que ele fala da “*authority in fiction*” (COETZEE, 2008a, p. 149), onde afirma que a autoridade do autor tem que ser conquistada (merecida) no e pelo texto. Não é mais uma autoridade advinda da figura autoritária do autor Deus-Pai, que já vinha antes, dada de fora do texto, por uma posição que ele ocupava, ou seja, pela ontologia do autor, por sua experiência de vida, mas também não significa um autor totalmente morto, como quiseram as teorias de Barthes e Foucault, em que os efeitos e significados estão todos “unicamente” na instância do texto, da linguagem como uma instância autônoma. Coetzee (2008a) também cita Kierkegaard, que dizia que o autor precisaria aprender a falar sem autoridade, o que pode parecer contraditório. Porém, quando prestamos atenção no trecho inteiro, entendemos que essa outra autoridade que o autor deve abrir mão é justamente esta da posição extratextual do autor, como alguém que sabe coisas da vida. Para Danta et al. (2011, p. vii), Coetzee considera que: “*To write without authority is rather to make authority a question in and through one’s writing*”. Mas isso não seria justamente entregar a autoridade à linguagem, como queria Barthes? Muito pelo contrário, isso é um tipo de relação do autor com o texto que transcende uma mera questão de linguagem:

Authority cannot simply be an effect of the text or a rhetorical trick, he thinks. There must be something more transcendental to it – at least, if the writer is to avoid being expelled from the philosopher’s ideal republic. To the notion of the death of the author

JC thus opposes the Romantic idea of the writer as a kind of prophet: literature as the opening of the author's poet- self to some higher force (DANTA et al., 2011, p. viii).

Esse autor, que precisa deixar que as histórias sejam narradas por si, não é um ser passivo, mas também não é uma autoridade externa. Ele precisa ser um “*secretary of the invisible*” (COETZEE, 2004, p. 140): alguém capaz de perceber as coisas que mais ninguém vê, e colocá-las no texto. Não por nada, Coetzee busca por uma noção mais metafísica quanto ao dever do autor:

To me, duty can be of two kinds: it can be an obligation imposed on the writer by society, by the soul of the society, by society in its hopes and dreams; or it can be something constitutional to the writer, what one might loosely call conscience but what I would tentatively prefer to call an imperative, a transcendental imperative (COETZEE; ATWELL, 1992, p. 342).

Danta et al. (2011) afirmam que Coetzee divide o *self* do autor em dois, um que ainda olha para fora, permanece social, mas o outro está virado para dentro, e tem sua responsabilidade para consigo mesmo, através de uma consciência que tem essa capacidade transcendente. Ela afirma que sempre houve um caráter transcendente na ficção pós-moderna de Coetzee, e de certo modo podemos ver como isso acaba sendo uma estratégia do autor para mostrar que mesmo por trás da literatura mais pós-moderna ainda há essa instância do autor construindo, elaborando e manipulando aquela linguagem (DANTA et al., 2011). Para a autora, o início metaficcional de *Elizabeth Costello* (COETZEE, 2004), que fala sobre a dificuldade do começo em literatura, coloca o leitor numa posição de ainda não ter saído totalmente da realidade, nem entrado totalmente no ficcional, suspenso entre um e outro, em um espaço “quase-social” e “quase-transcendental” (DANTA et al., 2011, p. xv), e tal espaço é exatamente o da literatura, é a vida crua da literatura (DANTA et al., 2011).

Em Sebald, há um termo específico que coloca tudo isso em jogo em uma única partícula significativa: “*schwindel*”, título do seu primeiro livro em prosa (*Schwindel. Gefühle*), que em alemão tanto pode significar “tontura”, quanto “embuste”, “truque”, “logro”.¹⁰ Ele mesmo explica como essa dubie-

¹⁰ Por isso a semelhança com a palavra inglesa “*swindle*”, que é inclusive um dos significados de *schwindel* em inglês, e que significa: embuste, logro, burla. A palavra *gefühle* significa “sensações”, e juntas, *schwindelgefühle*, elas significariam mais especificamente: “vertigem”. No entanto, ao colocar o ponto entre as duas, ele coloca uma dubiedade, mas esta se perde nas traduções para o inglês e português que escolheram traduzir o título apenas por *Vertigem/Vertigo*.

dade da palavra representa o dilema moral da literatura: quando você narra algo que se apresenta com esse *status* de real/verdadeiro, o leitor vai ficar se perguntando qual seu direito para narrar aquilo se você não esteve lá, não viveu aquela experiência? Quando ele nos fala das incertezas do narrador e do leitor, ele também está indicando esse lugar em que ficamos suspensos entre o real e o ficcional, entre o quase-social e o quase-transcendental; e se o autor para Coetzee precisa ter seu *self* aberto para essa força outra, esse invisível que o atravessa, o narrador de Sebald também está constantemente buscando essa outra ordem invisível que permeia nosso mundo e nossas vidas, sem que demos a ela atenção.¹¹ Esse é o sentido de metafísica na sua obra: “*And metaphysics is something that’s always interested me, in the sense that one wants to speculate about these areas that are beyond one’s ken, as it were*” (SEBALD, 2016b). Aqui, as estranhas conexões e as coincidências que abundam na obra de Sebald ganham seu significado: formam uma parte ao menos do tecido dessa outra área que está além dos nossos alcances racionais, mas que o autor, como esse secretário do invisível consegue deixar falar por si.

A meu ver, a obra de Sebald nos apresenta um desafio nesse sentido. Como afirma Blackler (2007), e como ele mesmo diz em algumas entrevistas, seus livros exigem um leitor ativo, que aceite o desafio de um diálogo literário com um “eu” narrador. Diferente de Blackler (2007), no entanto, para quem esse desafio ao leitor se dá justamente por não haver ali mais um autor, mas junto com Coetzee (2008),¹² acredito que o grande desafio da obra de Sebald está nessa capacidade “retórica” do seu narrador/autor, que nos desafia como leitores justamente porque nos põe a questionar a difícil separação entre realidade e ficção, entre verdade e ficção, entre imaginação e memória. Para Sebald (2016a) a memória seria “*The moral backbone of literature*”, justamente por não ser confiável, por nos pregar peças; a incerteza do narrador, então, também se encontra na sua relação com a memória. Segundo ele, as pessoas que não precisassem lembrar seriam as com mais chances de levar uma vida feliz, mas isso é impossível, e mesmo quando nós nos esforçamos em esquecer, as memórias voltam e moldam nossa vida. Nesse sentido, entra

11 É importante explicar que em Sebald essa questão se ligará muito fortemente também com o autor inglês Thomas Browne, como mostram as reflexões sobre ele em *The Rings of Saturn*.

12 Junto também de Susan Sontag, que é citada por Blackler como um ponto de vista contrário ao seu, e que também defende a ideia de uma presença do autor na ficção de Sebald e de um espaço dialógico com o leitor.

em cena a responsabilidade transcendental do autor. Quando ele afirma que uma história é moralmente correta se é esteticamente correta e depois afirma que a estética não é uma área sem valor, ele está resgatando a ideia wittgensteiniana de que ética e estética são um só, e que a ética é transcendental (WITTGENSTEIN, 1968).¹³

Vejamos, então, dois aspectos da obra de Sebald que apresentam essa relação da literatura com o transcendental, com a busca por algo além da mera realidade textual. O primeiro ponto a se destacar é como a importância aos detalhes nos leva a uma percepção de um jogo entre dois pontos de vista na obra de Sebald. No quinto capítulo do último poema de *After Nature* (SEBALD, 2003a), o narrador-autor cita o quadro de Bruegel, *Landscapae with the fall of Icarus*, no qual o personagem mitológico aparece caído no mar, em meio a uma paisagem em que vários personagens seguem seus afazeres sem notarem a queda do jovem desafortunado. O quadro prega uma peça nos observadores, pois primeiramente também não notamos a presença de Ícaro, bem como os personagens na pintura, e, assim, é preciso olhar com cuidado, ou ele passará despercebido para nós, como passa para o resto do mundo: “*If his eyes are now / lowered, if he falls / down into the lake, / will then, as in Brueghel’s / picture, the beautiful ship, / the ploughing peasant, the whole / of nature somehow turn away / from the son’s misfortune?*” (SEBALD, 2003a, p. 106). Sebald apresenta um ponto interessante, pois se toda a natureza vira as costas para a desgraça do filho (filho da própria natureza), nós, observadores dessa imagem, também ignoraremos essa desgraça caso não prestemos atenção aos detalhes, em busca do jovem Ícaro. Essa importância dos detalhes se encontra ao longo de toda a obra de Sebald, aparecendo de diferentes formas: pequenos detalhes de imagens que levam a reflexões importantes;¹⁴ pequenos seres (insetos ou aves), que têm significados metafísicos que o leitor desatento nem ima-

¹³ Algo que vai ser fundamental para as reflexões de Musil, para quem a quantificabilidade da moral pelas ciências exatas representava um perigo, e para quem o lugar por excelência para se pensar a ética seria na literatura.

¹⁴ Como em *The Rings of Saturn*, em que o detalhe da mão bizarramente invertida do cadáver autopsiado no quadro de Rembrandt, *Anatomy Lesson of Dr. Tulp*, leva o narrador a refletir sobre o absurdo da empresa racionalista cartesiana, ligando-se também à crítica que Adorno e Horkheimer fazem ao esclarecimento. Sebald, como bom leitor de Adorno, percebe que aquela mão tão absurdamente virada e a violência cometida contra o cadáver daquele ladrão escondem, por trás do discurso científico, uma prática comum aos ritos antigos de se castigar o bandido com a mutilação do corpo, mostrando justamente o que os filósofos perceberam: que o esclarecimento, ao tentar rejeitar o mito e eliminá-lo, acaba voltando a cair nele.

gina, como as mariposas que representam a conexão entre o mundo dos mortos e o mundo físico, ou um simples pato selvagem que se torna um objeto sublime representando a independência e tranquilidade da natureza diante da sua própria violência; objetos pessoais que se tornam peças importantes no quebra-cabeça que o narrador monta ao buscar resgatar a vida de pessoas que já se foram. Os detalhes se tornam a matéria bruta do artista, e, talvez por isso, o pintor Max Ferber, personagem da última história de *The emigrants*, tenha pendurado em seu estúdio uma cópia de outro quadro de Rembrandt, *Man with a Magnifying Glass* – no qual a lente de aumento também é um detalhe que pode passar despercebido –, para lembrar que o artista é como o modelo de Rembrandt: precisa das suas lentes de aumento para tornar os pequenos objetos em obras de arte.

No ensaio sobre o autor austríaco Gerhard Roth, Sebald (2007) mostra como essa atenção aos detalhes se liga ao conceito de imagem poética, que busca o detalhe que mostra muito mais do que a grandiosidade monumental: o detalhe que rompe com a estrutura lógico-racional da nossa linguagem discursiva que se conecta a estrutura racional da realidade, e faz ver por debaixo da superfície dessas estruturas. O modelo é fruto não só de um julgamento artístico, como também de um trabalho apaixonado de elaboração, cujos instrumentos derivam dos hieróglifos de histórias perdidas, fazendo com que ainda seja preciso acreditar na esperança natural-filosófica de que mensagens importantes são transmitidas até mesmo nas menores coisas da natureza. O autor, para isso, precisa sentar-se atrás das cortinas fechadas como um professor em profunda devoção, “*a magnifying glass before his eyes, over the crystallized forms of moss, [...], since he knows that in the realm of nature there is no difference between the smallest and the largest secret*” (SEBALD, 2007, p. 35). Novamente a lente de aumento simboliza o ofício do autor que busca pelos detalhes e dá atenção a todas as coisas, até às menores e, aparentemente, mais insignificantes. Isso é mais um desafio à leitura atenta da obra de Sebald. Como ele mesmo explica (SEBALD, 2015), sua escrita não se foca no enredo, mas na própria escrita em si, na forma como cada frase se encadeia na outra, no ritmo e na prosódia, e o leitor que quiser pular certas partes para chegar logo ao fim da história irá se desapontar e perder coisas importantes, como esses momentos em que o narrador parece perdido em alguma contemplação da natureza, de objetos e de construções, que aparentemente não acrescentariam nada à narrativa.

Porém, esse cuidado com os detalhes, esse ponto de vista que podemos chamar de *microscópico*, é colocado lado a lado com outro olhar, um ponto de vista que chamaremos de *panorâmico*,¹⁵ no qual o que importa é justamente o panorama, o geral. Ele aparece geralmente ligado a sonhos (nos quais o narrador se encontra voando sobre algum lugar), ou às vistas de cima de algum lugar (como um monte, a janela de um prédio ou de um avião), e, novamente, às obras de arte como *The Battle of Alexander*, de Altendorf, e *View of Haarlem with Bleaching Fields*, de Ruisdael. Tal ponto de vista, ao contrário do outro, tem uma desvantagem: “*If we view ourselves from a great height, it is frightening to realize how little we know about our species, our purpose and our end*” (SEBALD, 2002b, p. 92), mas mesmo assim ele ainda é precioso, seja porque pode nos dar a visão geral de um labirinto no qual nós nos perdemos e, assim, nos ajudar a encontrar a saída (SEBALD, 2002b), seja porque ele nos apresenta uma visão panorâmica da própria história e estadia do ser humano nesse planeta (SEBALD, 2003). O fato é que esse ponto de vista apresenta-se como uma forma de ver as conexões invisíveis, perceber as redes de sentidos no mundo, aquilo que nossa imersão no dia a dia não permite, e, assim, se complementa como o outro lado da moeda da visão do detalhe, na construção de uma percepção da vida humana

O estudo sobre os dois pontos de vista nos levou a ver que algo do que Sebald analisa na obra de Gerhard Roth são características que permeiam a sua própria obra, inclusive no diálogo com o pensamento de Lévi-Strauss, que Sebald cita naquele texto.¹⁶ A atenção aos detalhes, por exemplo, apresenta uma moral articulada com aquela dos mitos, e oposta a de nossa civilização, pois para Lévi-Strauss (apud SEBALD, 2007) os mitos apresentam um tipo de humanismo que precisamos buscar em uma época em que os seres humanos ativamente destroem inúmeras formas de vida: um que comece não no “si próprio”, mas que coloque o mundo antes da vida, antes do homem, e o respeito pelos outros antes do interesse próprio (SEBALD, 2007). Esse outro humanis-

15 Talvez seria melhor chamar de “visão de cima” para ligar com a poetologia de Hölderlin e a mudança que sua poesia sofre quando o poeta decide deixar de olhar tudo de cima para descer no meio das coisas e experimentar a concretude dos objetos (SANTNER, 1985).

16 J. J. Long (2011) trata da questão dos diferentes pontos de vista, aproximativo e distanciado, a partir do paradigma etnográfico, buscando nas leituras que Sebald fez das obras de Lévi-Strauss, e na sua obra crítica dos anos 70 e 80, a base para essa técnica que Sebald irá usar nos seus livros. No entanto, Long não cita o ensaio de Sebald sobre Roth, pois seu interesse principal está na reflexão sobre a questão das diferenças culturais, e em como elas são pensadas pelo autor e, posteriormente, encenadas em sua ficção.

mo, essa busca por um olhar para o outro que se distancie do interesse próprio só é possível com uma inversão da perspectiva, e esse é o segundo elemento que encontro na escrita de Sebald. A atenção ao detalhe não deixa de ser uma forma de dar voz aqueles que nunca tiveram voz, o que se coaduna com a perspectiva de uma literatura da restituição. É necessário para isso também que o narrador tenha uma capacidade empática¹⁷ profunda de perceber a vida interna dos outros, mesmo que esses outros sejam seres aparentemente distantes, como os animais. A obra de Sebald nos apresenta inúmeros exemplos da relação do narrador com esses seres: do arenque e bicho da seda em *The Rings of Saturn*, aos animais noturnos no Nocturama em *Austerlitz*, passando por besouros, mariposas e codornas, Sebald constantemente trata da nossa relação com esses seres como emblemas de nossa relação com nossa própria espécie e com o mundo a nossa volta. Em *Austerlitz* (SEBALD, 2011a), por exemplo, na sua visita ocasional ao “Nocturama” do zoológico da Antuérpia, um lugar que cria um ambiente noturno artificial, já que o zoológico fica aberto durante o dia e fecha durante a noite, ele se recorda de um guaxinim (“raccoon”), que fica observando por um longo tempo, enquanto o bicho continua com uma expressão séria, lavando, em um pequeno curso d’água, o mesmo pedaço de maçã repetidas vezes, como se aquele gesto, que ia para além de qualquer racionalidade, pudesse ajuda-lo a escapar “*the unreal world in which it had arrived, so to speak, through no fault of its own*” (SEBALD, 2011a, p. 4). Sebald trata de imaginar, através de uma observação atenta da atitude do pequeno animal, de sua postura, gestos, e mesmo expressão facial, a vida interna dele, fazendo suas palavras ressoar em nosso ser de modo a nos provocar o sentimento de compaixão, ou mesmo de nos ascender na memória imagens de animais que já vimos presos em zoológicos e que talvez tivessem aquela mesma expressão, sem que nós percebêssemos. Essa reflexão sobre esse guaxinim irá se transformar numa reflexão sobre o próprio homem, umas páginas depois, quando ele se encontra na estação central:

Like the creatures in the Nocturama, which had included a strikingly large number of dwarf species—tiny fennec foxes, spring-hares, hamsters—the railway passengers seemed to me somehow miniaturized, whether by the unusual height of the ceiling or because of the gathering dusk, and it was this, I suppose, which prompted the

17 James Ward trata dessa questão da empatia e do ponto de vista aproximativo e distanciado a partir do contexto da literatura de trauma, na qual a questão do distanciamento e proximidade se dá antes por uma problemática epistemológica na relação com os sujeitos que vivenciaram o trauma.

passing thought, nonsensical in itself, that they were the last members of a diminutive race which had perished or had been expelled from its homeland, and that because they alone survived they wore the same sorrowful expression as the creatures in the zoo (SEBALD, 2011a, p. 6-7).

Sebald equipara a mesma expressão dolorosa dos animais no Nocturama com aquela dos seres humanos,¹⁸ e o que liga todos sob a mesma expressão é a situação de exílio, de se ter sobrevivido à expulsão de sua pátria. Não há como duvidar que Austerlitz – que não coincidentemente será apresentado linhas após essa comparação – também carregue essa expressão, pois é justamente essa a sua situação.

Para que Sebald faça essa passagem do animal ao homem, no entanto, dentro da lógica de uma literatura da restituição (que de voz a todos os que não têm voz), o animal não pode servir apenas como mero exemplo para se falar do humano, mas precisa ter seu lugar garantido naquela narrativa por si próprio, por sua própria dignidade em ser sujeito de uma narrativa. Sebald (2007) traz o conceito de mitopoética de Lévi-Strauss, para falar do livro de Roth, mas podemos ver que há aí também um modelo para o seu próprio método. Nos mitos, cada coisa tem seu lugar respeitado e sua dignidade mantida, pois mesmo uma maçã poderia ser o sujeito de uma história (SEBALD, 2007). Isso porque as explicações míticas não partem de categorizações que hierarquizam as coisas, e no mito, o respeito a cada ser se mostra na própria linguagem onde cada um tem seu nome e esse nome carrega sua essência. Assim, quando Sebald se volta para a natureza, para os animais ou mesmo as tantas paisagens que permeiam suas páginas, ele está dando espaço para que todos tenham seu lugar nessa literatura da restituição, e colocando humanos e animais no mesmo nível, com os mesmos direitos de viver: “Em termos racionais, eu não compreendo porque um outro ser que vaga por esse planeta deveria ter menos direito de viver do que o humano” (SEBALD, 2016c, p. 180). Para isso, é importante que ocorra uma mudança na perspectiva do sujeito observador, como ele nota no livro de Roth, quando uma personagem lembra estar no topo do *Schneeberg*, esquecida de todo o resto, olhando para o vale abaixo:

¹⁸ É emblemático que ele caracterize esse pensamento como “nonsense”, pois a ideia de que aquilo que é “sem-sentido” (ou o não-sentido), no pensamento e na linguagem, é justamente o que dá acesso a essa outra região além da estrutura lógico-racional da realidade e linguagem, que é, essa sim, baseada no sentido, está por trás do ensaio de Sebald sobre Roth, o qual se busca uma linguagem que encontra o sentido nesse “nonsense”, e não através da razão calculadora, antes através de uma razão dos sentidos, através do abalo e da iluminação que a imagem poética contém (SEBALD, 2007).

The metaphysical vision and overview derive from a profound fascination in which our relation to the world is temporarily turned upside-down. While looking we sense how things are looking at us, and we understand that we are not here in order to pervade the universe, but to be pervaded by it (SEBALD, 2007, p. 37).

Ele continua explicando que uma das premissas dessa experiência é a capacidade para esquecer a si mesmo e tudo o mais, ou seja, o sujeito, no processo de olhar, distancia-se do mundo, e este emborça, invertendo assim os vetores, mostrando o outro lado daquela realidade racional que a linguagem lógica quer representar, ou seja, aquele outro mundo que os mitos representavam, e que se perderam ao longo do processo de domínio do homem. Ora, essa é uma experiência muito comum nos livros de Sebald, e seus narradores constantemente olham para o mundo a sua volta de um modo tão contemplativo que essa inversão entra em jogo. Em um dos primeiros poemas escritos por ele, ainda nos anos 1960, ele já parecia interessado nesse tipo de relação com o mundo virado de ponta cabeça: *For how hard it is /to understand the landscape /as you pass in a train /from here to there /and mutely it /watches you vanish* (SEBALD, 2011b, p. 19). Notemos como em uma súbita transição o sujeito observador passa a ser o observado pela paisagem.¹⁹

É essa mudança de perspectiva, essa mudança de relação com o mundo enquanto olhamos para ele, que torna possível esse narrador olhar para um guaxinim e, ao perceber um simples olhar e gesto do animal, imaginar o que ele sente; é preciso esquecer-se a si mesmo para que ele possa olhar para o outro e deixar que esse outro fale para si. Não é sem sentido então que ele compare o olhar dos animais do Nocturama com o de pessoas que “*seek to penetrate the darkness which surrounds us purely by means of looking and thinking*” (SEBALD, 2011a, p. 5), mostrando fotos dos pares de olhos de Jan Peter Tripp e Wittgenstein: o primeiro, um pintor e ilustrador amigo de Sebald, sobre quem ele escreveu dois ensaios, mostrando exatamente essa mesma inversão do olhar: “*In gazing, the painter surrenders our all-too-superficial knowledge; things look across at us, unblinking, and fix us in their gaze*” (SEBALD, 2013, p. 115-116); o segundo, o filósofo já citado, que refletiu sobre o problema do saber a dor do outro e que chamou a atenção para a importância de olhar para as coisas com atenção, como nos casos de “notar um aspecto”

¹⁹ Os poemas de Sebald, inclusive, tanto aqueles reunidos em *Across Land and Water*, quanto os de *After Nature*, são um bom exemplo do estilo que ele identifica na linguagem do garoto mudo no livro de Roth.

(WITTGENSTEIN, 1990, p. 177), em que temos uma experiência em que há um pensar e um olhar, mas que a percepção dos aspectos são algo além do pensamento e do entendimento – assim como a percepção de um aspecto da expressão do guaxinim pode levar Sebald a imaginar seus sentimentos e pensamentos.

Por fim, essa inversão da perspectiva se liga à frase de Sebald sobre a poesia de Hölderlin: “*The synoptic view across the barrier of death*” (SEBALD, 2006, p. 175). No texto sobre Roth, ele afirma que há uma hipótese metafísica radical no livro do autor: “[t]he transcendental landscapes [...] are always devoid of humans” (SEBALD, 2007, p. 37), e isso levanta a pergunta se existiria alguma natureza que vem a ser quando o homem morre? Ele então cita Jean Paul, em *School of Aesthetic*, que fala do homem morrendo sozinho em uma região selvagem, do qual nós não aprendemos nada sobre seus últimos pensamentos e visões, até que a poesia passe como um raio no deserto e nós podemos ver as últimas horas desse moribundo solitário (SEBALD, 2007). Essa capacidade da poesia, ou da arte da escrita em geral²⁰, de iluminar as últimas horas de uma pessoa (e que também envolve a inversão de perspectiva da experiência metafísica), é com certeza algo que Sebald traz para sua obra, como podemos ver em *After Nature*, quando Grünewald (o pintor que para Sebald representava tão bem os sofrimentos e as desgraças humanas) morre. “*Peer ahead sharply*” (SEBALD, 2003, p. 37), começa o trecho que fala da última visão do pintor, “*there you see*”, continua, mostrando nesses dois verbos relacionados à visão (peer – espreitar; see – olhar), e que parecem direcionados ao leitor (esse leitor que nesse poema é também chamado a ser o observador da obra do pintor, mesmo que ela não apareça em imagens), a importância do olhar atento para se perceber o que será iluminado pelos últimos versos do poema: “*So, when the optic nerve / tears, in the still space of the air / all turns as white as / the snow on the Alps*” (SEBALD, 2003, p. 37). Já no segundo poema, o naturalista Steller primeiro vê a chegada de sua morte: “*sees his death, how it is mirrored / in the field-surgeon’s monocle*” (SEBALD, 2003, p. 77), e depois atribui essa visão a Pallas, a quem o personagem reverenciava, e que nos conta, pela escrita, o que o moribundo sonhava instantes antes de morrer. A poesia (nesse caso também representada por Pallas) consegue, atra-

20 A questão da diferença entre poesia e prosa na obra de Sebald é interessante e iluminadora quanto a muitas questões sobre a ideia que o autor tem da literatura. Ela será discutida na minha tese quanto às relações entre Sebald e Musil.

vés de uma capacidade que transcende qualquer faculdade do entendimento, dirigir o olhar para as últimas horas de alguém. Ela, então, consegue ir além do meramente comunicável, e dizer o indizível. Quebrar o silêncio wittgensteiniano²¹ é a tarefa da linguagem poética, que consegue, através de voos sobre o abismo, olhar para essas profundezas e, como em um flash de luz, espiar o que está além.

Se a literatura é esse estado e lugar onde o self do poeta se abre a essa outra região além de nossas capacidades racionais, a esse invisível que permeia nossas vidas, para que ele possa narrar as histórias que chegam até ele, é preciso que o autor encontre o estado ideal no qual ele ira encontrar essa abertura para o mundo. No caso de Sebald, esse é o papel das caminhadas. É através de suas andanças tanto na natureza quanto pelas cidades que o narrador/autor vai encontrar o estado de contemplação necessário para pescar e organizar as relações e coincidências que formam as malhas dessa esfera transcendental da nossa vida, e para que, assim, possa puxar os fios da história que irá narrar. Como afirma Helen Finch (2007), essa outra esfera, transcendental, só poderia aparecer de modo irônico e estranho sob a perspectiva do progresso brutal da história. De certo modo, isso esta relacionado com o problema adorniano do transplante do sublime na arte moderna, em que este elemento apontaria para uma característica espiritual da arte que se esvaziaria no mundo moderno (ADORNO, 1988). Porém, para o filósofo, a obra de arte autêntica, que não é apenas produto cultural, ainda consegue manter essa característica. Assim, em Sebald, por mais que o progresso e o mundo moderno esvaziem e brutalizem qualquer noção de uma esfera transcendental além do nosso mundo físico, essa esfera não necessariamente desapareceu, mas ainda está ironicamente e estranhamente aparecendo nas pequenas coisas. Por isso, talvez seja muito mais uma questão de embrutecimento da nossa capacidade de percebê-la, do que do fim dela, e, nesse sentido, o autor seria aquele capaz de ainda a perceber, e restituí-la.

21 No *Tractatu Logicus-Philosophicus*, Wittgenstein (1968) afirma que “O que não se pode falar, deve-se calar”. Uma frase que rendeu e rende ainda muita discussão no meio filosófico, mas que não é objeto de estudo aqui. Uso-a como uma forma de mostrar essa ideia de uma linguagem que possa falar com clareza apenas daquilo que se pode falar, ou seja, a estrutura lógico-racional da realidade, e deve se calar quanto a todo resto. O próprio Sebald (2007, p. 31) faz uma tirada irônica quanto a essa posição de Wittgenstein, chamando-a de um “*abstinent Puritanism*”, sem deixar de notar que justamente ela fez dele o mais enigmático dos filósofos, o que é um comentário irônico na onda de trabalhos dedicados a entender essa postura de Wittgenstein.

“The remains of the dead”: some reflections about Sebald’s work

Abstract

In the light of a project of writing a literature of restitution, the German writer W. G. Sebald has also a challenge of both dealing with hard and horrible themes, such as our history of destruction and catastrophes, and finding a form to touch these themes in a way that they can get away from the mere facts report, succeeding in an aesthetical lifting off that can elevate the text from the prosaic to the imaginative and reach a transcendental dimension lost in the contemporary literature. This paper will approach such question and will show some elements that Sebald resort in this attempt of creating a literature that restitutes the metaphysical element in art.

Keywords

Restitution. Metaphysic. Truth. Authorship. Sebald.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Tradução A. Morão. Lisboa: Edições 70, 1988.
- BLACKLER, D. *Reading W. G. Sebald: adventure and disobedience*. Rochester; Nova Iorque: Camden House, 2007.
- COETZEE, J. M.; ATWELL, D. *Doubling the point: Essays and Interviews*. Cambridge, Harvard University Press, 1992.
- COETZEE, J. M. *Elizabeth Costello*. Londres: Vintage, 2004.
- COETZEE, J. M. *Diary of a bad year*. Londres: Vintage, 2008a.
- COETZEE, J. M. *Inner Workings – literary essays 2000-2005*. Londres: Vintage Books, 2008b.
- CONNOR, S. (Ed.). *The Cambridge companion to postmodernism*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2004.
- DANTA, C.; KOSSEW, S.; MURPHET, J. (Ed.). *Strong opinions: J. M. Coetzee and the authority of contemporary fiction*. Nova Iorque; Londres: Continuum, 2011.
- DENHAM, S.; McCULLOH, M. (Ed.). *W. G. Sebald: history, memory, trauma*. Berlim; Londres: Walter de Gruyter, 2006.

- FINCH, H. “Die irdische Erfüllung”: Peter Handke’s poetic landscapes and W. G. Sebald’s metaphysics of history. In: FUCHS, A.; LONG, J. J. (Ed.). *W. G. Sebald and the writing of history*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. p. 179-197.
- LONG, J. J.; WHITEHEAD, A. *W. G. Sebald – a critical companion*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2004.
- MUSIL, R. *Gesammelte Werke*. Versão digital 1.0. 2013.
- ROSENFELD, K. R. O estatuto teórico do “Sentido Estético” (a propósito de Hölderlin). *Analytica*. v. 3, n. 2, p. 157-196, 1998.
- ROSENFELD, K. R. Musil: sobre a moral da arte e a “quantificabilidade da moral”. *Revista de Filosofia Política*, v. 5, p. 65-79, 2000.
- SANTNER, E. L. Paratactic composition in Hölderlin’s „Hälfte des Lebens“. *The German Quarterly*. v. 58, n. 2, p. 165-172, Spring 1985.
- SEBALD, W. G. *The emigrants*. Tradução M. Hulse. Londres: Vintage Books, 2002a.
- SEBALD, W. G. *The rings of Saturn*. Tradução M. Hulse. Londres: Vintage Books, 2002b.
- SEBALD, W. G. *After nature*. Tradução M. Hamburger. Nova Iorque: Modern Library, 2003a.
- SEBALD, W. G. *On the natural history of destruction*. Tradução A. Bell. Nova Iorque: Random House, 2003b.
- SEBALD, W. G. *Campo Santo*. Tradução A. Bell. Nova Iorque: Random House, 2006.
- SEBALD, W. G. In a completely unknown region: on Gerhard Roth’s novel *Landläufiger Tod*. Tradução M. Zisselsberger. *Modern Austrian Literature*. v. 40, n. 4, p. 29-40, 2007.
- SEBALD, W. G. *Austerlitz*. Tradução A. Bell. Nova Iorque: Modern Library, 2011a.
- SEBALD, W. G. *Across land and water: selected poems 1964-2001*. Tradução I. Galbraith. Nova Iorque: Random House, 2011b.
- SEBALD, W. G. *A place in the country*. Tradução J. Catling. Nova Iorque: Random House: 2013
- SEBALD, W. G. Interview on Bookworm. Entrevista com Michael Silverblatt. *KCRW radio station*. Los Angeles, 6 de dezembro de 2001. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=pSFcTWIg-Pg>>. Acesso em: 22 nov. 2015.
- SEBALD, W. G. The last word. Entrevista com Maya Jaggi. *The Guardian*. 21 de dezembro de 2001. Disponível em <[https://www.theguardian.com/education/2001/dec/21/ artsandhumanities.highereducation](https://www.theguardian.com/education/2001/dec/21/artsandhumanities.highereducation)>. Acesso em: 10 maio 2016a.

- SEBALD, W. G. The meaning of coincidence. Entrevista com Joe Cuomo. *Queens College Evening Readings*. 3 de setembro de 2001. Disponível em <<http://co-inside.livejournal.com/429.html>>. Acesso em: 10 dez. 2016b.
- SEBALD, W. G. O Realismo não basta. Entrevista com Ralph Schock (1993). Tradução C. Sigle e C. R. Peterlini. *Cadernos Benjaminianos*, v. 12, p. 173-178, 2016c.
- SEBALD, W. G. *The questionable business of writing*. Disponível em <<https://www.amazon.co.uk/gp/feature.html?ie=UTF8&docId=21586>>. Acesso em: 4 jan. 2017a.
- SEBALD, W. G. *Across the border: Peter Handke's Repetition*. Disponível em <<http://www.thelastbooks.org/pdfs/sebald-across.pdf>>. Acesso em: 5 fev. 2017b.
- WILLIAMS, L. A watch on each wrist: twelve seminars with W. G. Sebald. In: CATLING, J.; HIBBIT, R. (Ed.). *Saturn's Moons: W. G. Sebald: A Handbook*. (Legenda Mains Series). Modern Humanities Research Association and Routledge, 2011.
- WITTGENSTEIN, L. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Tradução J. A. Giannotti. São Paulo: Companhia Editora Nacional; Edusp, 1968.
- WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*. Tradução J. C. Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1990.