

SOB O SIGNO DA MELANCOLIA
Ou da fratura da Representação na narrativa de Sebald.

Daniela de Oliveira Carvalho
Aluna do Curso de Mestrado em Teoria Literária
(Programa de Ciência da Literatura – FL/UFRJ)

Polinizações cruzadas entre o lido e o vivido. Entre a espontaneidade coloquial e o estranhamento pensado. Entre a confissão e o jogo. Entre o vivenciado e o inventado. Entre o propósito e o instinto. Entre a demiúrgica lábia e as camadas superpostas do refletido.

Waly Salomão

Sob o signo da melancolia uma escrita procura por si mesma; por entre muros, escombros e pesados anéis da História da Civilização o pensamento indaga-se sobre o destino de seus périplos, buscando atento algum reflexo de humanidade que sua própria imagem possa evocar. É no exercício de autoconsciência dos processos de Representação que a narrativa sebaldiana irá esboçar um movimento da História, onde o plano íntimo e o político entrelaçam-se através de uma escrita de *intenção tateante*. Em sua dimensão estética a narrativa problematiza questões da filosofia do conhecimento e, talvez num gesto de generosidade espiritual, parece abarcar como elemento de sua própria condição o dado do imponderável, do fragmento, do mistério, sem, contudo, perder a angulação crítica do curso da História.

Acompanharemos Sebald através de seu livro *Anéis de Saturno*. Por meio de uma escrita espantosamente delicada o autor narrador nos põe em contato com a dimensão violenta, dolorosa e trágica de nosso projeto civilizacional. Em seu percurso não há um claro enredo sustentando a narrativa, não há sentido de reconciliação. Sebald apenas caminha, rememora e escreve. A combinação aparentemente aleatória de fatos revela uma sensibilidade profundamente crítica e contemporânea; além de um primoroso talento literário, já que a conexão dos elementos da narrativa é estabelecida com uma sutileza que torna seu gesto mesmo de costura imperceptível. Durante a leitura ficamos diversas vezes sem saber em que momento exatamente se deu a passagem de um detalhe, seja um particular sensível, um lampejo da memória, para um ensaio histórico; em que momento estamos observando uma paisagem decadente, em que momento recebemos pedaços de sonhos; em que momento surgem e se

despedem suas personagens. Ficamos sem saber ao certo como fomos levados de um lugar a outro, como se estivéssemos entorpecidos de nossa própria existência e experiência. Pois a impressão fundamental que Sebald deixa é a de que lemos o seu livro como uma espécie de revisão ou movimento autoconsciente dos modos como produzimos um saber sobre o mundo. Um saber que envolve a pele e a humanidade, que alia intimidade e política, intuição e crítica, subjetividade e objetividade, alma e corpo, sonho e materialismo. Em que se assume a ficção como inerente ao real, como produtora indispensável de sentido e conhecimento, como vocação mesma da linguagem. Linguagem que se sabe a si como mediação possível entre intenção e gesto, como “perigoso vôo” sobre o abismo que nos permeia a todos; mais que isso – nos constitui.

As personagens que transitam pela trama do livro guardam comuns características entre si e talvez só tenham podido surgir no texto por uma questão de afinidade e correspondência com Sebald, que também figura como personagem dentro da coerência estética de *Anéis de Saturno*. São personagens na maior parte das vezes excêntricas, que costumam conjugar estranhamente uma espécie de modéstia e ambição em seus propósitos e trajetórias de vida. São em sua maioria pesquisadores, escritores, inventores, artesãos, pensadores. Homens simples e grandiosos que se articulam à vida de Sebald, ora através de relações pessoais, ora como figuras históricas. As inquietações das personagens parecem ser as de Sebald. Como seu amigo Michael Parkinson, estudioso de Ramuz, considerado uma das pessoas mais inocentes que Sebald já conhecera. Michael usava sempre as mesmas roupas e costumava viajar a pé para realizar seus estudos. Janine Dakyns, professora de filologia românica, tinha uma predileção por Gustave Flaubert e possuía um modo peculiar de estudar: “livre de qualquer vaidade intelectual, partindo sempre de detalhes obscuros e nunca dos lugares-comuns”. Outro aspecto interessante da personalidade de Janine era seu modo e local de trabalho, em meio ao qual Sebald sentira-se numa espécie de dilúvio. Janine desenvolvia seus pensamentos imersa num caos muito particular, composto por papéis, anotações e livros espalhados por todas as partes. “Quando lhe disse que ali no meio de sua papelada ela parecia o anjo imóvel da melancolia de Dürer entre os instrumentos da destruição, ela respondeu que a aparente desordem de suas coisas na verdade representava algo parecido com uma ordem perfeita ou o caminho da perfeição.” Aí mesmo na caracterização das personagens visualizamos alguns traços da escrita sebardiana – a opção pela viagem a pé como gesto que se corresponde à própria dimensão artesanal da narrativa, possibilitando um enriquecimento da experiência e uma apreensão mais intensa de detalhes por conta de um tempo vagaroso; a atenção aos detalhes obscuros na relação com o conhecimento; a opção pelo caos como possibilidade de criação, como aparente desordem que permite gerar novas associações críticas. As inquietações de Flaubert que interessam Janine também são fundamentais para Sebald, pois incidem diretamente sobre a questão da representação literária: “ela se interessava pelos escrúpulos literários de Flaubert, aquele receio do falso que, como dizia, por vezes o mantinha semanas e meses a fio preso em seu sofá com medo de jamais escrever meia frase no papel sem comprometer-se dolorosamente.” Além disso, há um outro traço da percepção de Flaubert (estudado com afinco por Janine), absolutamente significativo na estética sebardiana: “Em um grão de areia na bainha de um vestido de Emma Bovary, disse Janine, Flaubert vira o Saara inteiro, e cada poeirinha para ele pesava tanto quanto os montes Atlas.” As poeiras encontradas por Sebald também lhe

pesam; são capazes de alçá-lo aos anéis de saturno via melancólicas cadeias verossimilhantes.

Através das memórias de Visconde de Chateaubriand Sebald partilha as angústias da escrita, o doloroso processo de elaboração dos sentidos da experiência contida na memória por meio da narrativa. “A verdade é também que só escrevendo consigo defender-me de minhas lembranças, que tantas vezes e tão inesperadamente me dominam. (Chateaubriand)”. Joseph Conrad, Michael Hamburger, FitzGerald, Franz Kafka. Sebald se confunde com os escritores que traz em seu texto e se pergunta “que lapsos de tempo abrangem as afinidades eletivas e correspondências?”, “Por que é que a gente vê a si mesmo em outra pessoa e não vê a si mesmo no antecessor?”. Tais correspondências guardam um traço fundamental de afinidade – a desconfiança da representação, do próprio gesto da escrita. “Dias e semanas a fio a gente quebra a cabeça em vão, se alguém nos perguntasse não saberíamos se continuamos escrevendo por hábito ou por vaidade, ou porque não aprendemos outra coisa, ou ainda por assombro diante da vida, por amor à verdade, por desespero ou indignação, assim como não saberíamos dizer se escrevendo nos tornamos mais sábios ou mais loucos. Talvez todos nós percamos a clareza de visão exatamente na medida em que trabalhamos em nossa própria obra, talvez por isso mesmo a gente tenda a confundir a crescente complexidade de nossas construções intelectuais com um avanço de conhecimento, e ao mesmo tempo já adivinhamos que jamais poderemos entender as imponderabilidades que na verdade determinam nosso curso. (Sebald)”

Intriga-nos o modo como na estética da narrativa elaborada por Sebald o avesso do progresso é exposto e explorado. Um balanço do projeto civilizacional europeu é feito a partir de uma linguagem que se reconhece como falha e que toma as próprias precariedades como possibilidade de abertura e lucidez. Ao percorrer lugares decadentes da Europa Sebald se pergunta sobre o absurdo incompreendido das guerras e massacres que alicerçam a civilização. Pergunta-se, em consonância com a tradição crítica materialista, a que níveis de desumanização o homem foi capaz de chegar em nome dos ideais capitalistas, em virtude da ideologia do progresso. Sebald traz para um âmbito nodal da experiência do sujeito no mundo uma tentativa de liberdade e humanização – o âmbito da linguagem literária. Em *Dialética do Esclarecimento* Adorno e Horkheimer, que escrevem no mesmo momento em que vivenciam a experiência da segunda guerra, também se perguntam em estado de completa perplexidade de que maneira uma sociedade no auge de seu esclarecimento pôde resplandecer sob o signo de uma calamidade triunfal. Ao perscrutarem a filosofia do conhecimento chegam aonexo fundamental da cisão entre sujeito e objeto, ao centro significativo da dominação da natureza pela cultura. Para os autores o pensamento se torna ilusório e ofuscado na medida em que nega sua função de distanciamento da experiência, na medida em que recusa sua vocação para reificação. Apenas um profundo reconhecimento de si como natureza mutilada, em desunião consigo mesma, poderia trazer ao pensamento nova lucidez. O *conceito*, assim, como unidade básica estruturante do pensamento, deve ser tomado como a própria medida da injustiça e da dominação, como palco onde se articulam e se desarticulam as esferas da Natureza e da Cultura. Já no prefácio de *Dialética do Esclarecimento* os autores questionam a pretensão à dominação de um pensamento totalitário, obcecado pelo controle: “Na crença de que ficaria excessivamente suscetível à charlatanice e à superstição se não se restringisse à constatação dos fatos e ao cálculo de probabilidades, o espírito conhecedor prepara um chão suficientemente ressecado

para acolher com avidez a charlatanice e a superstição.” Em algumas passagens de *Anéis de Saturno* percebemos uma condução dos sentidos da narrativa se aproximando de uma lógica supersticiosa, o que gera certo estranhamento num livro eminentemente crítico. Sebald não cerceia sua imaginação, permite se articularem os nexos de sua experiência, intuição e memória. Não por acaso no momento em que traz Michael Hamburguer pelos fios de seu texto enfatiza coincidências numéricas quase cabalísticas que relacionam a vida dos dois. Ocorre nesta passagem uma sucessão de acontecimentos curiosos que levam o próprio autor narrador à desconfiança: “Por mais que eu diga a mim mesmo que esses acasos são muito mais frequentes do que imaginamos, porque todos nós nos movemos um atrás do outro ao longo das mesmas estradas demarcadas por nossa origem e nossas esperanças não posso evitar com a minha lucidez os fantasmas da repetição que cada vez mais me assombram. (Sebald)” O que talvez se processe de uma maneira especial nessa passagem é que mesmo na escolha estética de Sebald por um modo de representação disponível ao imponderável – modo que estaria de acordo com a crítica adorniana e que se apresentaria como alternativa aos sistemas fechados de pensamento – não é possível livrar-se dos riscos da loucura, ou das distorções do real. Ou seja, ainda que a opção seja pela liberdade da escrita, pelo acolhimento do fragmento, do imponderável, do acaso etc, ainda assim a escrita e a representação constituem enormes riscos ao conhecimento. Com isso, se a crítica de Sebald incide sobre os sistemas de pensamento fechados, vinculados ao positivismo, incide também sobre os sistemas que apregoam simplesmente a abertura, o relativismo e a fluidez, vinculados ao pós-modernismo. A escrita e a loucura são riscos permanentes e desconfiar da própria lucidez e representação talvez seja um sinal de saúde intelectual e política.

A esta altura da reflexão as presenças recorrentes de Thomas Browne e Jorge Luis Borges ao longo de *Anéis de Saturno* ganham destaque, merecendo uma atenção mais detida de nossa parte. Chegaremos a eles da maneira como Sebald chegou em seu texto, passando pela análise do quadro de Rembrandt e pelas reflexões subsequentes. Ambos os momentos do livro (a análise do quadro e o episódio seguinte no hospital) sintetizam pontos filosóficos chave da estética sebaldiana.

Observemos a análise da representação pictórica de Rembrandt sobre o evento de dissecação pública do ladrão Adriaan Adriaanszoon, também conhecido por Aris Kindt, que fora enforcado por roubo e em seguida dissecado no ano de 1632. De acordo com Sebald, pela coerência da trajetória de Browne é bastante provável que ele tenha assistido essa autópsia. Tal evento extraordinário, considerado pelas classes mais altas da sociedade da época como espetáculo representativo do processo de esclarecimento, a expressão do triunfo da nova ciência sobre as trevas, não deixava de ser também, de acordo com o olhar crítico de Sebald, “o ritual arcaico de desmembramento de um ser humano, a tortura da carne do delinqüente até para além da morte, que fazia parte das punições oficiais.” Essa curiosa e perspicaz aproximação de sentidos realizada pela interpretação de Sebald a partir do quadro *Uma Lição de Anatomia*, de Rembrandt, já é um indício do caráter ambivalente da própria modernidade. Na representação de Rembrandt a corporação de cirurgiões se veste com trajes solenes e tem os olhos sutilmente desviados do cadáver, direcionados para um atlas anatômico aberto. A redução do corpo a diagramas, ou seja, o tratamento do morto através de uma abordagem de cunho cartesiano (inclusive nos consta a presença de René Descartes na platéia), no qual se deveria entendê-lo como uma máquina, é um exemplo bastante simbólico do processo de reificação empreendido pela objetivação do mundo. Sebald nos alerta, contudo, para um dado intrigante da

composição, qual seja a quebra da verossimilhança da cena, justamente num de seus elementos mais significativos – a mão do ladrão. O realismo da cena é questionado pela distorção da percepção a que Rembrandt nos conduz no momento em representa a mão criminosa de maneira invertida e em proporções maiores que as medidas naturais. A ênfase neste elemento estaria apontando para motivações sociais de vingança e, especialmente, para determinação da relação de poder, uma vez que a autópsia é iniciada pela mão, contrariando a própria lógica natural, que prevê a dissecação das vísceras em primeiro lugar. Interessante como a análise de Sebald incide diretamente sobre problemas da modernidade, chamando-nos a atenção, através da ruptura da verossimilhança da representação de Rembrandt, para dimensões subjetivas, de ordem social e da própria percepção, muito marcadas numa situação emblemática do processo de objetivação do mundo. Aproximado das *particularidades sensíveis do corpo*, entretanto, estaria o olhar do pintor, que percebe e representa nuances de luzes e sombras em Aris Kindt. Sebald, em seguida, se pergunta de que ângulo Browne estaria observando a dissecação e, embora não possa defini-lo, menciona uma anotação de Browne sobre um ‘vapor branco’ que sobe das covas de um corpo recém-aberto e que é análogo à névoa que envolve a mente quando se sonha ou dorme.

E a névoa, tal qual uma fumaça forma e deforma imagens, dá nova direção à consciência do narrador, redirecionando sutilmente os caminhos do texto para dentro de suas próprias camadas reflexivas.

Sebald é tomado novamente por uma forma de memória involuntária, recordando com clareza os delírios provocados pelos anestésicos que circulavam por seu corpo enquanto estava internado no hospital. As imagens do delírio são eminentemente poéticas e o que lemos, após termos nos detido na análise do quadro de Rembrandt, é a descrição de uma profunda distorção do real, em que a consciência do narrador é alçada a dimensões oníricas e os elementos e palavras cotidianas são confundidos e esfumados na memória e na própria noção de tempo e espaço, conferindo ao moribundo uma sensação de prazer desmedido, associado ao canto dos anjos e das sereias. O único registro que ele faz da conversa entre as enfermeiras, aquilo que pôde ser apreendido pelas tramas de seu delírio, é de um sentido crucial para o projeto estético do livro – “Recordo apenas um fragmento muito singular de tudo o que Katy dizia a Lizzie e Lizzie a Katy. Creio que fazia parte de um relato sobre férias na ilha de Malta, e Katy afirmou a Lizzie que *os malteses, com incrível desprezo pela morte, nunca dirigem na mão esquerda nem na direita, mas sempre do lado da sombra na estrada.* [grifo meu]” Lembrando-nos de Adorno, e mesmo de Freud em *O Mal Estar da Civilização*, se voltarmos nossos olhos para o processo de desencantamento do mundo e levarmos em conta as renúncias que o homem precisou fazer para atingir um alto grau de dominação da natureza e tornar-se um sujeito moderno civilizado, veremos que em última instância o seu esforço se deu em prol da auto-conservação de si e de sua espécie. Nesse sentido, poderíamos inferir que o progresso científico e tecnológico, a produção de toda uma epistemologia, linguagem e civilização foram possíveis a partir de uma sociedade que não despreza a morte, pelo contrário, a teme profundamente. Indissociável da idéia de morte está a idéia de mistério e, portanto, a idéia daquilo que escapa ao controle do homem. O trajeto de edificação do sujeito em sua jornada de fuga das trevas para as luzes implicou uma recusa de si mesmo como natureza sombria. Novamente de acordo com Adorno e Horkheimer, a essa negação das dimensões sombrias e incontroláveis do próprio pensamento, que envolve de uma maneira inescapável a relação do homem com o

mundo, se deve a própria regressão da sociedade, marcada pela experiência de cegueira e barbárie. Diante deste panorama, restaria como movimento alternativo em direção a uma possível lucidez o reconhecimento de si como natureza fragmentada, constituída por enormes zonas de penumbra; reconhecimento possível através da esfera da linguagem, sempre vigilante de seus próprios modos de produzir conceitos e representações do real. Essa seria a escolha da forma *ensaio*; a escolha de Sebald. Uma escolha que o aproxima, tomando-se como referência o quadro de Rembrandt, da sensibilidade do pintor, que percebe as sombras no corpo, mas que não por isso o afasta das pretensões de conhecimento teórico. Daí a relevância da apreensão da informação comentada pelas enfermeiras no momento do delírio; o delírio, a manifestação da loucura e do desvio social, acolhe em sua trama de significado a informação de que *não temendo a morte*, os malteses escolhem *o caminho da sombra* na estrada. Sebald, talvez num gesto de coragem e generosidade espiritual, acolhe a morte e se deixa conduzir pelas sombras; leva a sério as névoas e delírios – dimensões inextrincáveis do conhecimento.

Quando retorna do delírio o narrador observa uma faixa de vapor condensado cruzando o pedaço de janela que lhe cabia no quarto. Sente aquilo como sinal benfazejo, mas, com o tempo, receia que a marca no céu tenha sido expressão de uma fissura indelével em sua vida... O que representa essa fissura? Seria o reconhecimento de si como natureza cindida? A percepção de uma inexorável fratura no âmbito do próprio conhecimento e da representação? A expressão, portanto, da mais remota melancolia humana?

Em *Luto e Melancolia* Freud desenvolve aspectos dos dois estados emocionais, estabelecendo proximidades e diferenciações entre ambos. No luto “o exame da realidade mostrou que o objeto amado não mais existe, e então exige que toda libido seja retirada de suas conexões com esse objeto.” Já na melancolia, “numa série de casos, é evidente que também ela pode ser reação à perda de um objeto amado; em outras ocasiões, nota-se que a perda é de natureza mais ideal. O objeto não morreu verdadeiramente, foi perdido como objeto amoroso (o caso de uma noiva abandonada por exemplo). Em outros casos ainda, achamos que é preciso manter a hipótese de tal perda, mas não podemos discernir claramente o que se perdeu, e é lícito supor que tampouco o doente sabe o que perdeu.[...] O melancólico ainda nos apresenta uma coisa que falta no luto: um extraordinário rebaixamento da autoestima, um enorme empobrecimento do Eu. No luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio Eu.”¹ Acompanhando a linha freudiana, talvez possamos localizar um sentido melancólico atravessando amplas camadas da elaboração de nossa experiência social e cultural. A começar por nossas possibilidades de conhecer o mundo: conhecemo-lo na medida em que dele nos afastamos. Uma fratura primordial se instala no momento em que nos tornamos conscientes, pois nossa consciência se constrói através de inúmeras mediações e linguagens. Perdemos o real, perdemos a plenitude existencial, perdemos todos os espaços e a eternidade quando nos dispomos a conhecer tais coisas. Nossa aproximação do mundo se dá, portanto, na medida das elaborações que definem nosso distanciamento dele (ainda que este processo ocorra de modo inconsciente; aliás, conforme vimos, tal inconsciência seria um perigoso nutriente da barbárie). Localizamos também um sentido melancólico nas renúncias instintuais que precisamos fazer para viver em sociedade. Somos apartados, desde o princípio de nossa constituição psíquica, do prazer, nosso difuso objeto

¹ FREUD, S. *Luto e Melancolia*, 2010, pp.173-177.

amoroso. E, finalmente, como se fossem poucas as nossas privações, parca toda a ausência em nós, nos foi negado o sonho do futuro, a nossa promessa de felicidade. Pois se podemos considerar a melancolia freudiana no âmbito do processo de conhecimento, inerente ao desencantamento do mundo, a esse sentimento somam-se as perdas e frustrações do nosso projeto civilizacional, que nos prometeu o futuro, mas nos devolveu a regressão.

Assim, sob o signo de saturno, caminha e escreve nosso autor narrador, insistindo na comunicabilidade e no desnudamento de si próprio.

As reflexões seguintes à percepção da fratura no texto de Sebald voltam-se, especificamente, através das próprias questões de Thomas Browne, aos problemas da linguagem. Para Browne, “todo conhecimento é rodeado por uma escuridão impenetrável”, restando ao homem apenas o “perigoso vôo da linguagem” como meio de sublimação de suas angústias. O conhecimento do mundo seria a percepção de pontos isolados de luz no abismo da ignorância. Em meio à transitoriedade das coisas Browne procura por padrões que se repetem, do ponto de vista formal, mas acaba por interessar-se especialmente pelas formas desviantes, por criaturas de comportamento excêntrico. Curiosamente, de acordo com Sebald, dos interesses de Browne por toda sorte de criaturas, reais e imaginárias, e da relação das criaturas imaginárias com as mutações infinitas da natureza, que transcenderiam as fronteiras da própria racionalidade humana, se aproximaria trezentos anos depois Jorge Luis Borges, autor do *Livro dos Seres Imaginários*. A aproximação fundamental que Sebald estabelece aqui entre Thomas Browne e Borges se dá a partir da tábua comum da impermanência das formas. E pensar na transitoriedade das coisas significa assimilar a morte como parte de sua constituição. A partir do exemplo do baldrando, que, aos olhos de Simplicissimus, se torna primeiro escriba, em seguida se transforma em carvalho, depois porca, linguíça, excremento de camponês, relva de trevo, flor branca, amoreira e tapete de seda², Sebald faz a aproximação de que acabamos de falar, escrevendo – “À semelhança desse perpétuo processo de devorar e ser devorado, também para Thomas Browne nada é permanente. Sobre cada nova forma já reina a sombra da destruição.” A reflexão se desdobra na linha da morte e da destruição, do fim inexorável da natureza; os pensamentos de Browne circulam em torno de idéias tais como “O sol do inverno anuncia que a luz em breve se apagará em cinzas, e logo a noite há de nos rodear. Hora a hora fazem-se as contas. Até o próprio tempo envelhece.” A presença do fogo como elemento de transformação da matéria é trazida neste momento, a partir do grande interesse de Browne pelas urnas funerárias. Seu fascínio, contudo, é pelos elementos que sobrevivem à inexorabilidade do tempo e, dessa forma, em seu catálogo se encontra “toda a sorte de coisas raras”. Em meio a melancolia fundamental que acompanha a passagem do tempo e a transitoriedade das coisas, Sebald lança mão de sua capacidade imaginativa, tentando elevar o efêmero a categorias filosóficas mais amplas. E num dos raros elementos catalogados por Browne – “o farrapinho de seda púrpura da urna de Pátroclo” – Sebald estabelecerá um nexos crítico contundente de nossa sociedade capitalista, incidindo ao mesmo tempo sobre a História e a filosofia do conhecimento.

² SEBALD, *Anéis de Saturno*, pp.32-33. Trecho extraído por Sebald do *Livro dos Seres Imaginários*, de Jorge Luis Borges.

Melancolia, narrativa, imaginação, crítica da história. As referências a Thomas Browne e Jorge Luis Borges oferecem contribuições decisivas para a narrativa sebaldiana.

Há um conto de Borges que talvez nos interesse: *As Ruínas Circulares*. Assim como *Tlön, Uqbar e Orbis Tertius*, mencionado algumas vezes por Sebald, *As Ruínas Circulares* também faz parte do livro *Ficções*. A melancolia e a criação do narrador em *Anéis de Saturno* acionou a lembrança da melancolia e da criação vivida nas *Ruínas Circulares*. No conto um homem desembarca numa “unânime noite”, sem que ninguém o tenha visto, e, em meio à natureza hostil, procura um templo propício para se instalar. Um templo propício ao seu propósito – sonhar um homem. Tal espaço se apresenta como ruína. Vestígios de incêndios são marcas presentes do local, onde não mais se presta honra aos deuses. Interessante notarmos que a escolha daquele templo como destino para realização do sonho não se deu a princípio pela associação do local a uma confiança num plano divino, já que os deuses ali foram incendiados e mortos, mas por alguma outra razão, o que nos sugere o deslocamento do poder divino para outra esfera. Nestas condições o homem se coloca à disposição de seu próprio sonho, mas não obtém sucesso em sua primeira tentativa. Seguimos e o sonho, que a princípio se constitui como abstração a partir de impressões difusas, começa a ser redimensionado numa forma dialógica. Surgem então fisionomias fantasmagóricas, prontas a uma espécie de diálogo com o homem que sonha. Sua consciência se desdobra na consciência das personagens de seu próprio sonho e o que este homem que sonha espera é a definição plena de seu homem sonhado. Em seu sonho ele está numa espécie de anfiteatro, cercado pelas vãs fisionomias, ávidas por incursionarem-se na realidade. Porém delas o homem nada espera, já que permanecem passivas diante dele. Uma delas o questiona, contudo, assumindo feição humana a partir de sua postura ativa, indiciando alguma autonomia criativa e, deste modo, criando uma possibilidade de incursão no real. A satisfação crescente com a imagem do homem sonhado, uma espécie de espelhamento do homem que sonha, é rompida no momento em que ele percebe que não estava sonhando. A vigília então é vivida como experiência tortuosa, como lucidez intolerável. Presenciamos neste instante o enfrentamento do homem consigo mesmo, profundamente angustiado em seu movimento de autoconsciência; lágrimas de ira vertem dos olhos do homem em sua perpétua insônia. A luta pela conquista da forma e, assim, da própria realidade fica bastante evidente no momento em que ele compreende “que o empenho de modelar a matéria incoerente e vertiginosa de que se compõem os sonhos é o mais árduo que pode empreender um varão”. A dimensão do trabalho de modelação da matéria incoerente, diríamos também – a dimensão do fazer poético – é percebida aqui como tarefa racional, que independe dos estados de enlevo ou da própria intuição do mistério. Lembro-me aqui das particularidades do misticismo do pensamento de Schlegel, pensamento conceitual, que desloca para o âmbito da linguagem a postulação de uma ordem oculta existente entre as formas, resultando numa impossibilidade de apropriação plena das mesmas. O templo cujos deuses foram incendiados talvez encontre na dimensão do trabalho consciente sobre a forma a concentração de sua potência mística. A compreensão de um fracasso inevitável por conta da distância entre intenção e gesto, dos limites das formas ensejadas frente às grandes aspirações também se impõe à consciência melancólica do personagem. O homem descobre que é preciso mudar de método. Dedicar-se ao esquecimento das alucinações e ao recobrimento das forças. Dorme sem praticamente sonhar por quase um mês. “Para reatar a tarefa, esperou que o disco da lua fosse perfeito. Logo, à tarde,

purificou-se nas águas do rio, adorou os deuses planetários, pronunciou as sílabas lícitas de um nome poderoso e dormiu. Quase de imediato, sonhou com um coração que pulsava.” Interessante observar que o método assumido após a tomada de consciência da dimensão racional do problema da modelação da matéria incoerente e vertiginosa não prescinde de uma evocação das forças míticas do universo. A intuição de um Eu deve vir junto à intuição do Universo. Deve haver um nexos entre as formas individuais e as universais. O homem limita-se a observar calmamente os elementos que se insinuam na obra; corrige-a com os olhos, experimenta-a de diversos ângulos e distâncias. Da inextrincável relação entre o homem que sonha e o objeto sonhado resulta uma *observação mágica*, tal qual pensada por Novalis; aquela que transforma a matéria observada através de uma *autopenetração* do espírito e que a *romantiza* neste processo.

Ao passo que a matéria do sonho vai ganhando contornos, novas evocações ao Universo são feitas, talvez como maneira de manter os tênues fios que a sustentam enquanto tal; o *pêlo inumerável* como tarefa mais difícil metaforiza a sofisticação de detalhes das formas engendradas pela observação. Aos poucos o homem sonhou um homem inteiro, que, contudo, não falava, nem abria os olhos. Sonhava-o inanimado. Esgotados os esforços para animar o homem de sua criação, o sonhador implora socorro aos pés da efígie. “Esse múltiplo deus revelou-lhe que seu nome terrenal era Fogo, que nesse templo circular (e noutros iguais) prestavam-lhe sacrifícios e culto e que magicamente animaria o fantasma sonhado, de tal sorte que todas as criaturas, exceto o próprio Fogo e o sonhador, julgassem-no um homem de carne e osso.”

O homem segue os ritos prescritos pelo deus múltiplo do Fogo e, desta feita, “No sonho do homem que sonhava, o sonhado despertou.” O homem passa a consagrar as suas horas ao ensino do filho e na medida em que sua criação se desenvolve e ganha ânimo, dói-lhe intimamente a separação. “Às vezes, inquietava-o uma impressão de que tudo isso havia acontecido... Em geral, eram-lhe felizes os dias; ao fechar os olhos pensava: *Agora estarei com meu filho*. Ou, mais raramente: *O filho que gerei me espera e não existirá se eu não for* [grifos meus].” Temos aqui uma mudança na voz narrativa, que neste único momento se faz em primeira pessoa.

Ao final do conto, descobrimos perplexos que o homem que gerou um simulacro também o era. Observamos assim uma grande metáfora do fazer poético; a ficção pensando-se a si mesma, num movimento espiralado de elevação e destruição das formas, cuja imagem do Fogo como deus múltiplo não poderia ser mais apropriada. O Fogo representa o movimento do próprio universo; sua existência se perfaz pela dinâmica de formas inumeráveis e efêmeras. Na mesma medida em que produz imagens, as destrói, numa eterna auto-ironização de suas formas. Como símbolo de conexão com uma intuição do Universo ele é evocado pelo homem que luta pela conquista da forma. O homem sonhado sonha um homem que sonha e que não sabe a si como sonho. A mudança na voz narrativa marca a passagem para um novo nível de consciência, no qual o homem que sonha, antes sonhado pelo narrador em terceira pessoa, torna-se consciente em primeira pessoa e olha a condição de simulacro do homem que ele mesmo gerou, ou permitiu surgir, como sugerido no trecho – *A todo pai interessam os filhos que procriou (que permitiu) numa simples confusão ou felicidade*. Tal desdobramento parece guardar alguma correspondência com a idéia dos românticos alemães de crítica de arte, concebida como movimento que detona no núcleo vivo do objeto as suas questões imanentes, que permite-lhe projetar-se para além de si mesmo através da capacidade imaginativa do sujeito

crítico. Sendo o homem que sonha também um simulacro, podemos retroceder logicamente e notar que o próprio narrador o é – filho gerado pelo escritor Borges. Retrocedendo nessa espiral chegamos a uma concepção interessante de Borges sobre a existência mesma do LIVRO – “Que são as palavras impressas em um livro? Que significam esses símbolos mortos? Nada, absolutamente. Que é um livro, se não o abrimos? É, simplesmente, um cubo de papel e couro, com folhas. Mas, se o lemos, acontece uma coisa rara: creio que ele muda a cada instante.”³ Ou seja, os livros também seriam filhos gerados por seus leitores. Poderíamos continuar desenvolvendo essa cadeia reflexiva e chegar a questões do próprio conhecimento, da produção de um sentido da História, da relação com as imagens, ou das possibilidades de um saber a si e ao mundo, notavelmente permeadas por uma disposição ficcional, pela agência do sujeito, pelo ato de saltar por sobre si gerando simulacros num eterno espelhamento de um Eu como essência pensante; “O espírito romântico parece fantasiar agradavelmente sobre si mesmo”⁴. A referência ao clássico da literatura mundial *As Mil e Uma Noites* – “é natural que o mago temesse pelo futuro daquele filho, pensado entranha por entranha e traço por traço, em mil e uma noites secretas” – não se dá por acaso. Xerazade consegue sobreviver (manter sua forma humana) contando histórias incompletas, que precisam ser retomadas todas as noites para que a atenção do rei seja mantida e, com isso, ele se esqueça de matá-la. Ou seja, sua sobrevivência depende de sua criação ficcional. A concepção romântica de um absoluto como dimensão ontológica ao qual as formas particulares estão vinculadas através de um desdobrar manifesto dessa essência universal lembra-nos certo aspecto da filosofia oriental, para a qual as formas presentes na natureza são manifestações passageiras de um Eu Superior, designado pelo mantra *OM*, que é considerado o corpo sonoro do absoluto, a partir do qual outros mantras e manifestações são fecundados. O mantra *OM* também designaria três estados de consciência – sono, sonho e vigília – o que torna factível também a aproximação com as questões postuladas nas *Ruínas Circulares*. Em Borges, contudo, o sonho como disposição ficcional que engendra formas passa a ser visto como procedimento concernente à própria vigília, produzindo realidades possíveis a partir da agência do sujeito. Os estados de consciência são embaralhados, restando à ficção o caminho de uma lucidez possível.

Há uma passagem de *Anéis de Saturno* em que Sebald se pergunta sobre a natureza do sonho: “Que teatro é esse em que somos ao mesmo tempo poetas, atores, contra-regras, cenógrafos e público? Acaso para atravessar os sonhos precisamos de mais ou menos lucidez que essa que trazemos para a cama?”

“Para os românticos e para a filosofia especulativa, o termo “crítico” significava “objetivamente produtivo”, “criador a partir da clareza de consciência”. Ser crítico implica elevar o pensamento tão acima de todas as conexões a tal ponto que, por assim dizer magicamente, da compreensão da falsidade das conexões, surgiria o conhecimento da verdade.”⁵ E é com a compreensão da falsidade da própria existência que se encerra *As Ruínas Circulares* – “Caminhou contra as línguas de fogo. Estas não morderam sua carne, estas o acariciaram e o inundaram sem calor e

³ BORGES, J.L. *Cinco Visões Pessoais*, 1985, p.11

⁴ SCHLEGEL In BENJAMIN, W. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, 1993, p.29

⁵ Op. cit., p. 58

sem combustão. Com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu que ele também era uma aparência, que outro o estava sonhando.”

...

A chave estética desempenhada pelas menções a Borges e Thomas Browne ao longo do livro *Anéis de Saturno* parece encontrar neste conto de Borges uma interessante ressonância de seu próprio sentido. A começar pelo fato de que a escrita de Sebald se perfaz num movimento circular permanentemente marcado por uma autoconsciência de sua forma, que costuma transitar por entre esferas íntimas e dimensões mais amplas, sejam elas históricas, políticas, filosóficas. No conto a luta pela conquista da forma, que é a própria luta pela conquista do humano, ou pela conquista de alguma incursão na realidade do mundo, através de uma linguagem, não prescinde do entrelaçamento entre uma noção de Eu e uma de Universo. A escrita errante de Sebald, de *intenção tateante*, tal como Adorno define a forma ensaio, – evidentemente atenta aos problemas da representação, ao caráter necessariamente deformador de sua própria existência enquanto mediação possível do real – ao mesmo tempo em que questiona a objetividade do conhecimento, trazendo a todo tempo a presença da subjetividade em seu processo criativo, subjetividade por sua vez caracterizada por uma disposição ficcional, pelo espelhamento do sujeito no mundo, pela esfera da percepção, do sonho, das névoas e delírios, pelas qualidades sensíveis dos objetos e da própria palavra, aspectos que legitimam as menções a Borges no livro, essa escrita errante tampouco se contenta com o deslocamento das questões do conhecimento para a dimensão meramente subjetiva, que faria um contraponto à pretensão de objetividade, mas que em última instância redundaria na mesma lógica cindida, não garantindo por si só o acesso ao real. Não, essa escrita procura se constituir através de relações finas entre subjetividade e objetividade, aproximando-se de teores de verdade mais amplos graças à constelação crítica que promove em suas conexões; parte inúmeras vezes de um detalhe apreendido pela percepção individual para em seguida saltar alto em direção à elaboração de um sentido da História. O papel da imaginação no trabalho crítico é acolhido por Sebald; daí as menções ao conto *Tlön, Uqbar e Orbis Tertius*. O que se postula no conto argentino e é rememorado por Sebald em seus momentos de insegurança “são as nossas tentativas de inventar mundos de segundo ou até terceiro grau”. No que segue o narrador de *Anéis de Saturno*: “o projeto Tlön dos enciclopedistas, a que se dedica a parte principal do texto aqui mencionado: no curso do tempo chegar através do puramente irreal a uma nova realidade.”

Sebald flerta com Borges para dele se afastar na medida em que se volta à tradição crítica materialista; o faz num movimento dialético que parece assumir, por um lado, certos aspectos de um legado romântico, por outro, certos problemas incorporados por discursos da pós-modernidade – especialmente o primado da subjetividade, da percepção, do corpo, do fragmento, de imagens cambiantes que se formam e logo se destroem – como problemas e elementos que não se dissociam de contextos mais gerais, de ordem material e histórica. Pelo contrário, toda essa dimensão imaginativa, ficcional, autorreferente e descontínua é incorporada a favor da crítica materialista, onde os detalhes percebidos num âmbito pessoal e idiossincrático impulsionam as conexões mesmas que os extrapolam em direção a uma crítica da História, demonstrando as sutis e inextrincáveis relações entre indivíduo e sociedade.

A narrativa de Sebald concentra muitos significados da nossa sensibilidade contemporânea, propondo um modo delicado e mordaz de lidar com as questões do nosso tempo. Bastante afinada às questões do ensaio, e podemos pensar nas proposições de Adorno em seu *Ensaio como Forma*, a narrativa sebardiana relaciona teoria e poesia a partir de um horizonte filosófico que incorpora a dimensão do mistério, do inapreensível, da sensibilidade estética como inerente ao conhecimento, o que implica uma relação *consciente* sobre a *forma*; forma como limite através do qual se pensa o ilimitado; forma que se eleva e se consome, num movimento circular, permitindo assim que o universo se manifeste sob sua pele. A autoconsciência e a desconfiança da representação seriam nexos imanentes a esta estrutura circular, cuja configuração não localiza um ponto fundamental de dissociação entre objeto e sujeito, o que implica uma radical desnaturalização de nossas mediações culturais, políticas, históricas, dos modos como lidamos com as nossas imagens e palavras, enfim, da maneira como propomos as incursões na realidade do mundo através da linguagem.

Referências Bibliográficas

ADORNO, T. W. “O Ensaio como Forma” In *Notas de literatura*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades/Editora 34, 2003.

_____; HORKHEIMER. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos* – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

BENJAMIN, W. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, São Paulo: Editora Da Universidade São Paulo: Iluminuras, 1993.

_____. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura* – São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORGES, J. L. *As Ruínas Circulares* In *Ficções – Obras Completas*, volume I – São Paulo: Globo, 1999.

_____. *Cinco Visões Pessoais*. Trad. Maria Rosinda Ramos da Silva – Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1985.

FOUCAULT, M. “Prefácio” In *As palavras e as coisas* – São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FREUD, S. “O Mal Estar na Civilização” In *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)* – São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. “Luto e Melancolia” In *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)* – São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SEBALD, W.G. *Os Anéis de Saturno*. Trad. Lya Luft – Rio de Janeiro; São Paulo: Ed. Record, 2002.