

# MIGRAÇÃO INTERIOR: SOBRE A MEMÓRIA E O ESQUECIMENTO EM W. G. SEBALD

Paula Carolina Betereli  
UFMG

**Resumo:** O presente artigo pretende analisar e interpretar as obras *Die Ausgewanderten* (Os Emigrantes) e *Austerlitz*, de W. G. Sebald, enfocando os aspectos que contemplam a discussão acerca do papel da memória e do esquecimento na poética do escritor alemão. A partir dos conceitos de *Heimat* (lar) e *Vaterland* (pátria), discutir-se-á a questão da migração forçada no contexto da Segunda Guerra Mundial na Europa e suas implicações.

**Palavras-chave:** W. G. Sebald; memória; esquecimento.

**Abstract:** This article aims to analyze and interpret the W.G. Sebald's works *Die Ausgewanderten* (The Emigrants) and *Austerlitz*, focusing on aspects that include a discussion of the concepts of memory and forgetting in the poetics of the German writer. Based on the concepts of *Heimat* (home) and *Vaterland* (Fatherland), will be discussed, the issue of forced migration in the context of World War II in Europe and its implications.

**Key-words:** W. G. Sebald; memory; forgetting.

## Um espaço sem povo

*Só é meu  
o país que trago dentro da alma.*  
Marc Chagall

*Vaterland* e *Heimat* são palavras que podem designar a pátria, a terra natal de alguém. Guardam entre si, porém, algumas diferenças semânticas. *Vaterland* é a terra do pai, ou seja, a pátria; já *Heimat* tem origem na raiz indo-europeia *-tkei* que significa habitar, residir, estar em casa. Tanto a palavra *Haimish* do *Althochdeutsch* como a palavra dialetal *Haima* descendem desta raiz comum, da qual por fim deriva a palavra *Heim*, possível de ser vertida para o português como “lar”. *Heimat* designa, portanto, não a terra pátria, mas a morada vital de alguém. Esta morada vital – este lugar em que alguém se sente realmente em casa - está firmada nas relações de afeto

que este alguém estabelece com um lugar e com as pessoas desse lugar, com uma paisagem e sua atmosfera.

Outra palavra formada a partir de *Heim* é *Geheimnis*, segredo. O fato da palavra segredo ter sua raiz na palavra lar revela uma das características mais essenciais da *Heimat*. O segredo é aquilo que está muito bem guardado, tão bem guardado que talvez nem mesmo quem o guardou já se lembre dele. O lar é, em parte, um segredo, posto que não está fundado tão somente na casa, no bairro ou no país em que nascemos e moramos, ou seja, não se trata apenas de um local físico que está à vista e que pode ser facilmente encontrado. O lar se baseia essencialmente nos vínculos de afeto e esses vínculos são secretos – tão bem guardados que já nem nos lembramos deles. Para este lar que é em parte secreto, em parte localizável, damos o nome de *Heimat*.

Por muito tempo, a palavra *Vaterland* operou a apropriação fascista de todos os elementos com os quais alguém estabelecem relações de afeto (pessoas, paisagens, atmosferas, línguas, etc.) e a segregação destes elementos em esferas convencionalmente chamadas de culturais. Segundo Guattari (1966, p. 15) "a cultura enquanto esfera autônoma só existe em nível de mercados de poder". E é justamente no poder que se funda a *Vaterland*. Ela simula e reproduz as relações de afeto que fundam o lar para posteriormente impô-las a todos que residem sobre determinado território como algo fixo e imutável. Neste sentido, *Vaterland* é uma palavra de fundo extremamente reacionário e conservador, e não sem motivo foi utilizada largamente durante o Terceiro *Reich*.

Embora *Vaterland* e *Heimat* tenham conotações distintas e até mesmo opostas, é impossível ignorar a sinistra hipótese de que essas palavras possam ter algo em comum, dado que o termo *Heimat* também consta inúmeras vezes no discurso nacional socialista. Soma-se a essa hipótese a opinião – igualmente impossível de se ignorar - de Jean Améry (1966), segundo a qual *Vaterland* e *Heimat* se fundem e se tornam uma mesma coisa quando abordadas em negativo – ou seja, do ponto de vista do exilado, daquele que não tem pátria e que tampouco consegue se sentir em casa em qualquer outro lugar.

Na obra *Die Ausgewanderten- Vier lange Erzählungen*<sup>1</sup>, W. G. Sebald (1944-2001), escritor e ensaísta alemão, nos oferece um panorama dos efeitos devastadores do exílio forçado, durante o ocaso da Segunda Guerra Mundial. Suas narrativas, permeadas por fotografias de famílias, paisagens e objetos, além de reproduções de diários, jornais de época e documentos, fazem uma

---

<sup>1</sup> SEBALD, W. G. *Os emigrantes*. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

espécie de inventário lacunar da vida dos emigrantes que as titulam: Dr. Henry Selwin (que, como Jean Améry - Hans Mayer -, altera seu nome original, Hersch Seweryn, para um derivado na língua do país anfitrião), Paul Bereyter, Ambros Adelwarth e Max Ferber. Tratam-se de personagens que tiveram que abandonar a terra natal – a *Vaterland* – e, mais que isso, que perderam para sempre sua morada vital, sua *Heimat*: “O que acreditávamos ter sido nosso primeiro amor era, como eles diziam, desgraça racial. O que pensávamos constituir nossa própria natureza – não era, na verdade, nada além de mimese?” (AMÉRY, 1966, p. 71) Para esses emigrantes judeus que, na descrição de Améry (1966, p. 42, 44), perderam não somente a terra natal, e suas paisagens, um emprego modesto e alguns bens, mas também os amigos de infância, os vizinhos, a língua materna e, no mais, perderam também parte de si diante da impossibilidade de distinguir *Heimat* e *Vaterland*. Ambas se igualam ao designar tão somente uma ausência, que agora se expressa perfeitamente nas palavras *volkloser Raum* - espaço sem povo. O termo, utilizado por Hitler ao se referir à evacuação da Polônia e demais áreas da Europa Oriental para o assentamento dos alemães, fazia parte de uma “política de demografia negativa”, que basicamente consistia na “migração organizada” das populações nativas para os campos de extermínio (ARENDETT, 1965, p. 217). Mas, tendo malogrado o sinistro sonho da demografia desértica e da completa ausência de povo, restaram os sobreviventes.

Para Jean Améry, há duas maneiras de sentir saudades de casa, *Heimweh*. A primeira, que ele chama de tradicional, é aquela espécie de nostalgia que surgiria durante as conversas entre os exilados, que os faziam evocar as paisagens e canções da terra natal e que funciona como uma reconfortante autopiedade. Mas há ainda uma *Heimweh* de outro tipo, aquela que coloca em jogo justamente o componente de afeto que compartilhamos com a *Heimat*, o segredo que constitui a nossa própria natureza:

A verdadeira saudade não era autocompaixão, mas autodestruição. Consistia no dismantelamento do nosso passado, peça por peça, o que só podia acontecer por meio do desprezo e do ódio contra o Eu perdido. Aniquilávamos a pária inimiga e, ao mesmo tempo, extirpávamos a parte da nossa vida que a ela se ligava (AMÉRY, 2013, p. 96)

O que Améry chama de genuína saudades de casa e que descreve como um processo extremamente doloroso parece ser justamente a tentativa de minar de dentro de si aquilo que permanece inescrutável, tão secretamente guardado, e que já faz parte da sua própria constituição. Sebald (2004) argumenta que, diferentemente dos judeus de Viena e Berlim, que havia décadas já lidavam com perseguições morais e que, muito antes das leis de Nuremberg, já sentiam a

profunda diferenciação que se impunha até mesmo sobre os chamados “assimilados”, Améry realmente se achava em casa nos vilarejos da Áustria, o que teria tornado tudo especialmente mais danoso para ele. Surpreende, porém, a extrema economia e frieza com que Améry narra fatos de seu passado, sem imprimir tonalidades emotivas as suas linhas, embora um leitor atento possa notar, nas expressões irônicas com as quais encerra certos casos, o desvelar-se de uma imensa lacuna: “Améry recorre à ironia quando a voz iria falhar inevitavelmente. Sabe que esta a operar nos limites do que a linguagem pode transmitir” (SEBALD, 2014, p. 115). Neste sentido, se faz extremamente esclarecedora a fala de Giorgio Agamben em sua “Advertência” para *Quel che resta di Auschwitz*:

Contudo, tendo em vista que, a uma certa altura, nos pareceu evidente que o testemunho continha como sua parte essencial uma lacuna, ou seja, que os sobreviventes davam testemunha de algo que não podia ser testemunhado, comentar seu testemunho significou necessariamente interrogar aquela lacuna – ou, mais ainda, tentar escutá-la. (AGAMBEN, 2008, p. 21)

Os quatro emigrantes de Sebald têm em comum com Améry não somente a genuína saudades de casa e o total despreparo perante as catástrofe que se desenhavam no horizonte, mas também a voz que vacila e falta. Em *Die Ausgewanderten*, Sebald procura escutar a voz que se ausenta, a lacuna que se perpetua e que a todo tempo denuncia a insuficiência intrínseca dos chamados relatos testemunhais e de toda a *Erinnerungskultur*.

## Os ajudantes

No ensaio *Le promeneur solitaire*, W. G. Sebald (2010, p. 91) declara ser um grande admirador da obra do escritor suíço Robert Walser (1878-1956), senão mais que isso: “Em todos os caminhos, Walser sempre me acompanhou. Basta que eu erga o olho do trabalho diário para vê-lo em algum lugar.” Mais de uma vez, Sebald comenta as coincidências entre a sua obra e a de Walser. Dentre elas, há algumas que dizem respeito a *Die Ausgewanderten*:

Bem no início de *O Salteador* (obra de Robert Walser), o narrador conta que o Salteador cruzou o lago de Constança ao luar. Exatamente assim, ao luar, tia Fini imagina que o jovem Ambros atravessou o mesmo lago, embora isso, como ela própria diz, dificilmente tenha ocorrido. Menos de duas páginas adiante, a mesma história relata que Ambros conheceu mais tarde, como camareiro do Savoy em Londres, uma dama de Xangai, de quem tia Fini, contudo, não sabe outra coisa a não ser que tinha predileção por luvas de glacê marrom e que, como Ambros fizera notar certa vez, marcara o início de sua *Trauerlaufbahn* [carreira de luto]. É uma senhora misteriosa como essa, toda vestida de marrom e descrita pelo narrador como a mulher de Henri Rousseau, que o salteador encontra num pequeno bosque pálido de novembro duas páginas após a cena

do luar no lago de Constança, e isso não é tudo; um pouco adiante, emerge no texto, não sei de que alçapão, o próprio termo *Trauerlaufbahn*, uma expressão que, ao usá-la ao final do episódio do Hotel Savoy, eu imaginava não ter ocorrido a ninguém mais antes de mim. Em meu trabalho, sempre tentei demonstrar a minha estima por aqueles por quem me sentia atraído, erguendo-lhes, por assim dizer, o meu chapéu ao lhes tomar emprestado uma imagem atraente ou algumas expressões, mas uma coisa é erguer um marco em memória de um colega que se foi, e outra quando não conseguimos nos livrar da sensação de que alguém nos acena da outra margem. (SEBALD, 2010, p. 91)

Assim como a dama de Xangai ou o lago de Constança ao luar, podemos encontrar outros elementos - personagens, paisagens, objetos ou situações inteiras - que, ao gosto do acaso, partem das obras de Walser e reaparecem nas obras de Sebald. Se tratam, em sua maioria, de certos personagens fortemente marcados por um efeito de evanescência, característicos da prosa tardia de Walser. Figuras anônimas e fugazes, “têm presença marcante no instante em que aparecem, mas basta querer olhá-las mais de perto, e já sumiram” (SEBALD, 2010, p. 95). Apesar de sua natureza misteriosa, comentários como os de Walter Benjamin trazem a luz características essenciais desses personagens de Walser. Se referindo aos ajudantes Arthur e Jeremias de *Das Schloss* de Franz Kafka, Benjamin inicia:

[...] aqueles singulares personagens, os únicos que fugiram do meio familiar e para os quais talvez ainda exista esperança. [...] A penumbra que transcorre sua vida lembra a iluminação trêmula em que aparecem os personagens das pequenas peças de Robert Walser, criaturas inacabadas, ainda em estado de névoa, são mensageiros que circulam entre todos. Ainda não abandonaram de todo o seio materno da natureza e, por isso, instalaram-se num canto no chão, sob dois vestidos de mulher. Sua ambição era ocupar o mínimo de espaço e, por isso, sempre sussurrando e rindo, faziam várias experiências, cruzavam seus braços e pernas, acocoravam-se um ao lado do outro e na penumbra pareciam um grande novelo?. Para eles e seus semelhantes, os inábeis e os inacabados, ainda existe esperança. (BENJAMIN, 2012, p. 152- 153)

Giorgio Agamben, comentando Benjamin, também se refere aos personagens de Walser da seguinte forma:

Cada um de nós conheceu tais criaturas que Benjamin define como “crepusculares” e incompletas [...] nelas há algo, um gesto inconcluso, uma graça inesperada, um certo descaramento matemático nos juízos e nos gostos, uma agilidade aérea dos membros e das palavras, que testemunha seu pertencimento a um mundo complementar, que remete a uma cidadania perdida e a um lugar inviolável. [...] Da mesma índole são também os assistentes de Walser, irreparável e teimosamente preocupados em colaborar com uma obra totalmente supérflua, para não dizer inqualificável. Se estudam – e parece que estudam muito – fazem-no para tirar um zero bem redondo. E por que motivo deveriam colaborar com o que o mundo considera sério, quando na verdade não passa de loucura? Preferem passear. (AGAMBEN, 2007, p. 28)

Os ajudantes ou assistentes aparecem a todo momento na obra de Walser, seja na novela que narra os caminhos de um jovem assistente de cientista e inventor (*Der Gehulfè*), ou na figura de uma instituição escolar que visa formar ajudantes (*Jakob von Gunten*), ou ainda nas demais peças

curtas em sempre reaparece a figura do estudante, do trabalhador temporário ou do simples *Spaziergänger* [passeador]. Mas os ajudantes de Walser têm ainda um ancestral distante e pouco lembrado: Kótin, protagonista do conto *Kótin, o provedor, e Platonida*, de Nikolai Leskov (1831-1895).

Konstantin Pizónski – abreviado Kótin - é o filho de uma jovem expulsa de casa. Tendo ela ficado viúva muito cedo, mudou-se para um convento, onde Kótin teve que se fazer passar por menina, o que não lhe trouxe nenhuma dificuldade ou constrangimento. Na puberdade, porém, a mãe, preocupada com a educação do filho (ou filha que, aliás, também era muito feia...), veste-lhe roupas masculinas e envia-o para o seminário. No seminário, o rapaz é espezinhado todo o tempo, tanto por não se acostumar com a ideia de ser menino, dizendo o tempo todo “estou chateada, cheguei atrasada, acordei cansada”, como por sua incapacidade de aprendizado para a escrita. Expulso do seminário, Kótin arranja emprego como assistente de um “artesão, enciclopedista, caldeiro, mecânico, encadernador, astrônomo e poeta” (LESKOV, 2012, p. 12). Os dois fazem tudo a preços muito baixos e muito mal, o que não os perturba nem um pouco. Kótin ainda é recrutado como sacristão militar, perde a mãe e passa por mais outros vários maus bocados, até adotar duas pequenas crianças órfãs – o que, para um homem que nem mesmo sabia se duraria até o dia seguinte, já era um fato extraordinário por si. Para sustentá-las, passa a trabalhar como ajudante geral na mesma vila na qual sua mãe um dia foi expulsa de casa. Faz de tudo um pouco e para todos e por isso é muito querido. Aliás, lá, já não sabiam viver sem ele.

Marcante em Kótin é o despojamento com que vive e a despreocupação frente a suas inabilidades tanto para com a escrita quanto para os trabalhos formais. Ainda mais notável na narrativa é o fato de que todas as decisões tomadas por ele são de origem afetiva, e não racional; não a sagacidade e a inteligência, mas é o afeto o seu único guia.

O ajudante Kótin e os ajudantes de Walser tem em comum diversas características: a indefinição quanto ao gênero; a falta de aptidão para a escola, suas convenções e regulamentos; a ausência de qualquer habilidade específica; a absoluta incapacidade de encaixar-se em qualquer lugar comum da sociedade, migrando de um para outro ou desistindo de todos eles. São ainda aqueles seres de feições variáveis e que tendem a desaparecer tão subitamente quanto apareceram. “O estado ideal para eles é a pura amnésia” (SEBALD, 2010, p. 97). Deles, mal guardamos o rastro. Ainda assim, possuem sua própria forma de permanência. Seja lá qual for, ela está baseada no puro afeto. Os personagens de Walser guardam de Kótin a insígnia de sua própria existência: a parte do afeto. Somente assim eles permanecem ligados a narrativa, tocando por algum tempo o

chão com a ponta dos pés. Só por meio do afeto é possível vê-los de relance, detidos no meio de seus passeios.

W. G. Sebald é conhecido tanto pelo seu apreço pelas coincidências quanto pelos declarados empréstimos que toma de outras obras literárias. Assim, seria de pouca valia tentar averiguar se as aparições dos personagens de Robert Walser na obra *Die Ausgewanderten* são fruto de uma coincidência, de uma apropriação, ou de uma mera semelhança. Pretende-se, no entanto, verificar as relações que diegeticamente são travadas entre os personagens “ajudantes” e os personagens emigrantes a fim de traçar um possível levantamento dos efeitos resultantes deste encontro.

## A memória

Antes de escrever *Die Ausgewanderten*, Sebald se encontrava envolvido em uma pesquisa sobre o “fenômeno do suicídio entre pessoas idosas”, conforme ele mesmo relata em entrevista:

Avant d'écrire *Les Émigrants*, je m'étais occupé, dans mon travail académique critique, du phénomène du suicide chez les personnes âgées. Je m'intéressais à Primo Levi et à Jean Améry, dont chacun a souffert de ce qu'on appelle le syndrome du survivant, c'est-à-dire que cette supposée 'chance' d'avoir survécu, n'est en fin de compte pour certains qu'un bref répit. Levi et Améry se sont connus à Auschwitz. Améry a écrit que de vivre avec cette conscience dans votre coeur revenait à ne pas être vivant. Levi a tenté de réfuter cette affirmation, mais ensuite il a pris la même décision et s'est suicidé lui aussi quelques années plus tard. Je pensais à cela, et un jour je me suis rendu compte que je connaissais personnellement ou avais connu des gens dans la même situation. (SEBALD, 2011, p. 21)<sup>2</sup>

A primeira narrativa de *Die Ausgewanderten* trata justamente de um homem já idoso, Dr. Henry Selwyn, que acaba por suicidar-se. A epígrafe que Sebald confere ao texto, de certa forma, antevê o tema: “*Zerstört das Letzte / die Erinnerung nicht?*”. Assim como as epígrafes que abrem as demais narrativas, trata-se de uma corruptela de um poema – neste caso, de um trecho das *Elegien* de Friedrich Hölderlin (1953, p. 76): “*verzehret das Letzte / Selbst die Erinnerung nicht?*” Segundo Mark M. Anderson (2008, p. 233), a epígrafe, que soa um tanto ambígua no original em alemão,

---

<sup>2</sup> “Antes de escrever *Os emigrantes*, eu estava envolvido, em meu trabalho crítico e acadêmico, com o fenômeno do suicídio entre pessoas idosas. Eu me interessava por Primo Levi e Jean Améry, que sofreram daquilo que se denomina síndrome do sobrevivente, quer dizer, essa suposta 'sorte' de ter sobrevivido não passa, no final das contas, para alguns, de um breve descanso. Levi e Améry se conheceram em Auschwitz. Améry escreveu que viver com essa consciência no coração era o mesmo que não estar vivo. Levi tentou refutar essa afirmação, mas em seguida tomou a mesma decisão e também se suicidou alguns anos mais tarde. Eu pensava nessas coisas, e um dia me dei conta de que eu conhecia pessoalmente ou tinha conhecido pessoas na mesma situação.”

se torna muito mais direta na tradução, cuidadosamente revisada por Sebald (1966, p. 7), para o inglês: “*And the remnants/ memory destroys*”. O que a epígrafe indica, enfim, é que justamente a memória – entendida aqui como a elaboração consciente de um passado - é que leva Dr. Selwyn ao suicídio. As lembranças de Selwyn remontam à infância, ao vilarejo lituano em que nasceu e à viagem para a Inglaterra. “Durante anos as imagens desse êxodo haviam permanecido latentes na memória, mas nos últimos tempos, disse, voltaram e se fizeram presentes” (SEBALD, 2009, 24). Selwyn também confessa ter sentido cada vez mais saudades de casa. Pelo rumo da narrativa, podemos dizer que Selwyn fora acometido pelo mesmo tipo de sentimento – a genuína saudade de casa - que nos relata Améry.

Os últimos, os remanescentes, são estes emigrantes de origem judaica que, como Dr. Selwyn, foram atingidos de algum modo pelo advento da Grande Guerra e que são acometidos, na maturidade, pelas lembranças da vida que levavam antes da migração – lembranças da *Heimat*. Mas se juntam às lembranças felizes aquelas dolorosas que envolvem as experiências segregárias, a violência a que foram submetidos os parentes que ficaram para trás, e o reconhecimento de que o pavor e a tristeza sempre lhes foram muito próximos. Mas, após um breve momento de silêncio e ausência, surgem, em meio ao relato dessas lembranças, certas figuras inclassificáveis, absolutamente desconhecidas ou, ademais, obscuras e que, mesmo não se tratando nem de parentes, nem de amigos de longa data, reaparecem, tão vivas quanto um dia foram: esses são os ajudantes.

Assume o epíteto de ajudante aquele ser de feições incertas e presença vaga que um dia circulou pela obra de Walser e que ressurgiu em *Die Ausgewanderten*. A brevidade de suas aparições se dá porque o ajudante é, essencialmente, um passeador. “[...] gibt es aber noch keinen Ort in der Welt, auf dem ich nicht meine Promenaden machen könnte.” [Não há nenhum lugar no mundo em que eu não possa fazer os meus passeios] (KAFKA, 1876, p. 23) diz o *Spaziergänger*, o fora da lei, aquele que, outrora nadador, se perdeu da corrente dos tempos, e hoje só pode caminhar no presente. O ajudante não tem pátria, não se liga a nenhum território específico, e se ele se detém, por breves momentos, no meio de seu caminhar, é por conta da relação de profundo afeto que trava com aqueles que atravessam o seu caminho. Assim, os emigrantes não sabem dizer exatamente como e porque os encontraram, muito menos explicar de forma razoável a exagerada estima que têm por esses desconhecidos, mas somente que apareceram, como em um sonho ou delírio, para os guiar para algum lugar ou para lhes contar algo, em sua língua

indiscernível. Mas para onde apontariam os ajudantes? Que secreta mensagem carregariam consigo?

São ajudantes a própria dama de luvas marrons com quem Ambros Adelwarth estabelece uma relação misteriosa e não documentada; ou Mangold, “criatura de idade incerta e humor infantil” que acompanha Paul Bereyter e seus alunos nas chamadas “aulas de contemplação” ao ar livre e que conseguia dizer em que dia da semana qualquer data do passado ou do futuro cairia; ou o alpinista Naegeli, que guia Dr. Henry Selwyn em seus passeios pela neve; ou a senhora toda vestida de cinza que acomete Max Ferber em seus sonhos. Todos eles podem ser encontrados vagando pelas obras de Walser: a dama de luvas marrons em *Der Ränber* [O Salteador]; o rapaz que adivinha as datas, o alpinista que desaparece na neve e a senhora toda vestida de cinza em *Mikrogramme* [Microescritas]. E, nesta galeria de personagens, ainda é possível encontrar uma figura em especial: o caçador de borboletas.

Em *Die Ausgewanderten*, o caçador de borboletas aparece primeiramente em uma fotografia, que seria do próprio Dr. Henry Selwyn em viagem à Creta, portando uma rede para borboletas (SEBALD, 2009, p. 20). Em *Ambros Adelwarth*, a sobrinha de Ambros repara, ao olhar pela janela da clínica em que o tio se encontra, que lá fora havia um homem de meia idade segurando uma rede branca na ponta de uma vara à sua frente: “It’s the butterfly man, you know. He comes round here quite often.” [É o homem das borboletas, você sabe. Ele sempre passa por aqui.] diz Ambros a sobrinha, que ouve nessas palavras um tom de gracejo (2009, p. 106). A terceira e última aparição do caçador de borboletas, que se dá em Max Ferber, é a mais ilustrativa. Max, um judeu cujos pais foram deportados para um campo de concentração quando ele ainda era um adolescente, num dado momento da vida decide visitar sua terra natal. Lá sofre de uma inexplicável paralisia que o impede de sair do quarto de hotel em que se hospedou. Passada a crise, resolve escalar o monte Grammont, como teria feito na infância junto de seu pai.

Resolvi escalar o Grammont pela segunda vez, apesar do meu estado agora bastante debilitado. (...) Eis que vejo de novo lá de cima a paisagem do lago Genebra a meus pés, pelo visto perfeitamente inalterada e imóvel (...). Esse mundo à distância, tão próximo quanto inalcançável, disse Ferber, cativara-o com tal força que ele receava ter de se precipitar nele, e de fato o teria feito talvez, não tivesse aparecido repentinamente a sua frente – *like someone who’s popped out of the bloody ground* [como alguém que tivesse surgido de debaixo do próprio chão]– um homem de seus sessenta anos, empunhando uma grande rede de borboleta feita de gaze branca, que disse num inglês tão apurado quanto em última análise impossível de ser identificado, que agora já era hora de pensar em descer, caso se quisesse chegar a Montreux a tempo para jantar. (SEBALD, 2009, p. 175)

O caçador de borboletas evita que Ferber se precipite na paisagem, ato que podemos

compreender segundo duas acepções: a primeira, mais óbvia, é a do suicídio; a segunda tem a ver com o modo como a paisagem do lago Genebra aparece a Ferber: inalterada, em relação à lembrança que ele tinha dela, e imóvel, como em uma fotografia. Tão próximas quanto inalcançáveis, assim também se apresentam as recordações; tais imagens acedem à consciência dos personagens emigrantes enquanto retorno do passado, mas também enquanto insígnia do futuro, mensagem cifrada de um destino traçado que culmina na morte. Assim, os emigrantes experienciam o sinistro entrelaçamento entre destino e memória, passado e futuro, na qual “o objeto de recordação é vivido todas as vezes como um destino” (AGAMBEN, 2012, p. 47).

Sabemos que a reflexão sobre a memória tem forte presença em *Die Ausgewanderten* - afinal, é através dos relatos de outras pessoas, de diários, cartas, cadernos de notas, fotografias e arquivos que o narrador pode reconstruir a vida dos emigrantes. Mas é também o próprio emigrante aquele está sempre a resguardar e rememorar a antiga *Heimat*. Ora, esta rememoração, que guarda forte relação com a genuína saudade de casa relatada por Améry, é mais que mera nostalgia: é um mau presságio e, em última instância, um martírio. Segundo Agamben, a palavra grega *martis*, que designa a testemunha, deriva do verbo *thymámai*, que significa recordar. O sobrevivente, portanto, seria aquele que “tem a vocação da memória, não pode deixar de recordar” (AGAMBEN, 2008, p. 36). Essa memória conservada, “gravada na mente como se estivesse em uma fita magnética” (LEVI *apud* AGAMBEN 2008, p. 36), é justamente aquela que aniquila os seus últimos portadores.

Em *Die Ausgewanderten*, o ajudante atua como um elemento completamente contrário à memória. Migrante por natureza, ele é aquele que deslizou para fora das épocas; aquele que, sem passado ou futuro, vocação ou destino, tem sua própria forma de habitar o tempo, para além de toda cronologia e de toda memória histórica consciente. Assim, a mensagem que os ajudantes carregam consigo e nos revelam em suas súbitas aparições tem a ver não com a memória, mas com o esquecimento.

O ajudante é a figura daquilo que se perde, ou melhor, da relação com o perdido. Esta se refere a tudo que, na vida coletiva e na vida individual, acaba sendo esquecido em todo instante, à massa interminável do que acaba irrevogavelmente perdido. Em cada instante, a medida de esquecimento e de ruína, o desperdício ontológico que trazemos em nós mesmos excedem em grande medida a piedade de nossas lembranças e da nossa consciência. Mas esse caos informe do esquecido, que nos acompanha como um golem silencioso, não é inerte nem ineficaz, mas, pelo contrário, age em nós com força não inferior à das lembranças conscientes, mesmo que de forma diferente. Há uma força e quase uma apóstrofe do esquecido, que não podem ser medidas em termos de consciência, nem acumuladas como um patrimônio, mas cuja insistência determina a importância de todo saber e de toda consciência. O que o perdido exige não é ser lembrado ou satisfeito, mas continuar presente em nós como esquecido, como perdido

e, unicamente por isso, como inesquecível. Em tudo isso o ajudante é de casa. (AGAMBEN, 2007, p. 31)

O ajudante evoca o esquecido: aquilo que de tão bem guardado está tanto esquecido como inviolado - a mais profunda natureza que a palavra *Heimat* pode designar. É na figura do ajudante que o componente de afeto da *Heimat* se radicaliza, se expõe e se faz presente no exato momento em que cai no esquecimento e se distingue terminantemente de uma possível *Vaterland*. O país que se carrega dentro da alma é um país esquecido, imemorial, verdadeiramente inesquecível, absolutamente impossível – a morada vital dos ajudantes.

## O esquecimento

Ambros Adelwarth, em uma nota de diário, se refere à memória como uma estupidez, algo que “torna a cabeça pesada e zonza, como se a pessoa não olhasse em retrospecto pelas linhas de fuga do tempo, mas de uma grande altura para a terra lá embaixo” (SEBALD, 2009, p. 147). Na fala de Ambros parecem ecoar as palavras do escritor francês Maurice Blanchot (2010, p. 53), em seu comentário a propósito da memória na obra do poeta Julian Supervielle: “A memória, esse cume do abismo”. A observação se faz mais clara, se tomarmos o trecho em que o autor remonta às concepções clássicas sobre a memória:

O canto é memória. A poesia rememora aquilo que os homens, os povos e os deuses não têm ainda por recordação própria, mas sob cuja custódia permanecem e que é também confiado à sua custódia. Essa grande memória impessoal que é a recordação sem recordação da origem e de que se aproximam os poemas de genealogia (...) é a reserva a que ninguém em particular, poeta ou ouvinte, ninguém em sua particularidade, tem acesso. É o longínquo. A memória como abismo. Em alguns dos poemas gregos em que se engendram os deuses (...), o Esquecimento é a divindade primordial, o antepassado venerável, a primeira presença daquilo que dará lugar, por intermédio de uma geração mais tardia, a *Mnemosina*, a mãe das Musas. A essência da memória é assim o esquecimento (...). O esquecimento é a própria vigilância da memória, a força tutelar graças a qual se preserva o oculto das coisas e graças a qual os homens mortais, assim como os deuses imortais, preservados daquilo que são, repousam no oculto de si próprios. (BLANCHOT, 2010, p. 50)

Para Blanchot a memória guardaria já em sua concepção primeira uma estreita relação com o esquecimento, relação esta que nos daria a ver Supervielle, em sua obra *Obliuse mémoire*. De início, a memória seria uma espécie de força de alteração que se instala em nós: “*Suis-je ici, suis-je là? Mes rives coutumières / Changent de part et d'autre et me laissent errant.*” [Estou cá, estou lá? Minha orla contumaz/ Muda de lado a outro e abandona-me errante.] (SUPERVIELLE *apud* BLANCHOT, 2010, p. 51) O verso, segundo Blanchot, marcaria a “migração interior” rumo ao

esquecimento, “o lugar das metamorfoses.” Mas nisso haveria o risco de manter-se em relação com o que foi esquecido, aguardando que retorne “enriquecido desta perda e acrescido desta falta, idealizado, como se diz.” (BLANCHOT, 2010, p. 51) Assim, para que esta migração se realize, seria necessário que

o simples esquecimento instrumental e possibilidade sempre disponível se afirme como profundidade sem rota e sem retorno, arruíne nosso poder de dele dispor, arruíne inclusive o esquecimento como profundidade e toda essa cômoda prática da memória. [...] Aí, e de modo quase inesperado, aproximamo-nos dessa vida do esquecimento; aí, alguma coisa está esquecida e todavia ainda mais presente quanto esquecida (2010, p. 52).

Assim, o esquecido não retornaria idealizado nas imagens da memória, mas se faria presente enquanto esquecido, enquanto pura perda e ausência. Outros riscos, no entanto, se dão a ver. Dentre eles, aquele que nos acometeria ao descer às margens do abismo do esquecimento - “onde viriam a nós os seres em suas metamorfoses e nós mesmos, nesse corpo estranho” (2010: 52); ou ainda, a dúvida quanto à possibilidade de retornar à superfície - “se o esquecimento nos faz esquecer de tudo, como alcançar as coisas? Como retornar à presença?” (2010: 52). E, no mais, entre tais movimentos de descenso e ascensão, como divisar as coisas esquecidas em sua obscura presença?

Austerlitz, protagonista da obra homônima de W. G. Sebald, diferente dos emigrantes de *Die Ausgewanderten*, lembra pouco ou nada de sua primeira infância. Suas memórias começam já numa terra estrangeira, junto de uma família que não é a sua, e até mesmo seu nome – Jacques Austerlitz – permanece desconhecido até a sua adolescência, quando lhe é revelado, após a morte de seu pai adotivo, pelo diretor do colégio, por conta de seu ingresso como bolsista no colegial. O novo nome, porém, não lhe suscita nenhuma lembrança, nem lhe releva algo sobre seu passado. Ainda menos que isso: a palavra não lhe remete a nada que exista no mundo e é somente no decurso de seus anos no colegial que Austerlitz escuta sobre a batalha da era napoleônica que se dera no vilarejo homônimo, na Morávia. Suas pesquisas posteriores também não o levam a qualquer resultado positivo a respeito de suas origens e, no mais, ele próprio parece movido por um impulso de evitá-las. Uma crise nervosa, porém, o acomete quando, após retornar de uma viagem, tenta organizar seu trabalho teórico, retomando fotografias, notas e esboços feitos ao longo dos anos: “Comecei a recortar e reordenar aquilo que de um modo ou de outro se mostrava satisfatório a fim de recriar diante dos meus olhos, tal como em um álbum, a imagem da paisagem, já quase caída em esquecimento” (SEBALD, 2008, p. 123). A tarefa, no

entanto, é penosa, pois os resultados lhe parecem cada vez piores e logo Austerlitz se vê incapaz até mesmo de ler e escrever. Assim ele descreve a experiência:

Era como se uma doença que tivesse permanecido latente em mim por um bom tempo agora ameaçasse irromper, como se algo de bronco e de obstinado tivesse se apoderado de mim e aos poucos fosse paralisar todo o sistema. Eu já sentia na testa o torpor infame que prenuncia o declínio da personalidade, suspeitava que, na verdade, eu não possuía nem memória, nem raciocínio, nem propriamente uma existência (2008, p. 125).

Somado a esse processo de despersonalização, Austerlitz começa a sofrer de alucinações, durante o regresso de suas caminhadas noturnas:

[...] comecei a enxergar cores e formas de uma corporeidade reduzida, por assim dizer, através de uma espécie de véu ou nuvem de fumaça, imagens de um mundo empalidecido, uma flotilha de veleiros que zarpava da foz do Tâmisia [...], um fiacre em Spitalfields guiado por um cocheiro de cartola na cabeça, uma passante com um vestido dos anos 30 [...]. Eu ouvia também gente que falava sobre mim às minhas costas em uma língua estrangeira. (2008, p. 128-129)

Austerlitz descreve ainda outras visões muito vivas e significativas, como aquela que se dá no abandonado *Ladies' Waiting Room* na estação *Liverpool Street*, em que ele se reconhece criança, sendo entregue ao casal de pregadores de Bala; ou ainda quando, ao escutar no rádio uma conversa de duas mulheres que relatam terem sido enviadas, ainda crianças, em um comboio especial para a Inglaterra no verão de 1939, ele se vê “a espera em um cais, em uma longa fila de crianças alinhadas” (2008, p. 142). Austerlitz também descreve certos sonhos em que sentia imagens muito nítidas se formando “atrás dos olhos”, mas que, com o despertar, se tornavam impossíveis de fixar (2008, p. 140).

A despeito de suas visões, que claramente dizem respeito a seu passado e a sua migração para a Inglaterra, Austerlitz ainda tem dificuldade em se lembrar de certos acontecimentos de sua infância, mesmo após o reencontro com sua antiga babá, em Praga. Ela, que ainda mora no mesmo prédio em que viveu com sua família, lhe relata certos casos de sua infância, como o dia em que foi ver o ensaio de sua mãe Ágata no teatro, ou sobre a foto em que está vestido de pajem da Rainha Vermelha, para um baile de máscaras: “Mas, por mais que me esforçasse, tanto naquela noite quanto mais tarde, não lembrava de mim mesmo naquele papel” (2008, p. 181). E quando retorna ao teatro para tentar, também com grande esforço, trazer à memória a presença de Ágata no prosclênio, também não é capaz de lembrar de nada; apenas quando alguém passa por detrás do tecido da cortina no palco, produzindo uma ligeira ondulação, “as sombras

começaram a se mexer” (2008, p. 160) e ele pode avistar um sapato azul, que como pode averiguar posteriormente com Vera, sua mãe usara como parte do figurino.

À dificuldade de Austerlitz em lembrar de certos acontecimentos de sua infância se contrapõem as imagens incógnitas de seus sonhos e as visões fragmentárias, tão espontâneas quanto atuais. Não são imagens advindas de um passado longínquo e trazidos à superfície da consciência, mas sim a presença fulgurante do que permanece esquecido e que se faz presente somente enquanto esquecido, enquanto perdido. A passagem em que Austerlitz descreve sua visita à estação central *Wilson*, neste sentido, é esclarecedora:

Depois de comprar um bilhete para Hoek van Holland, lá fiquei sentado por meia hora, à espera da partida do meu trem, tentando relembrar através das décadas como fora quando, nos braços de Ágata – assim Vera havia me contado, disse Austerlitz -, quase desloquei o pescoço porque não queria tirar os olhos da cúpula que se arqueava altíssima sobre nós. Mas nem Ágata, nem Vera, nem eu próprio emergimos do passado. Às vezes, parecia que o véu se abria; eu imaginava, pela fração de um segundo, sentir o ombro de Ágata ou ver o desenho da capa da revistinha do Chaplin que Vera me havia comprado para a viagem, mas assim que eu fazia menção de agarrar um desses fragmentos ou, se assim posso dizer, tentar focalizá-lo melhor, ele desaparecia no vazio que revolia acima de mim. (2008, p. 214)

Em Austerlitz, as coisas não emergem do passado e as lembranças – se assim podemos chamá-las – não são fruto do esforço consciente e do raciocínio intelectual. Assim, “não é aquilo que vivemos e depois esquecemos que regressa, na sua imperfeição, à consciência: antes, somos nós que ascendemos então a qualquer coisa que nunca foi, ao esquecimento como parte da consciência” (AGAMBEN, 2012, p. 112). Nesta *oblivious memoire* [memória esquecida], o esquecido esquece-se também de si mesmo e não pode retornar, enriquecido e idealizado. De certo modo, isso explica porque, mesmo após descobrir suas origens, Austerlitz ainda é incapaz de encontrar para si algo como um sujeito – enquanto “centro unitário de imputação das vivências e dos atos” (2008, p. 125) - e ainda sente como se “não tivesse lugar na realidade” e diante da foto de si mesmo criança, vestido de pajem, diz ser “incapaz de imaginar quem ou o que eu era” (SEBALD, 2008, p. 182). Em *Austerlitz*, portanto, se opera a migração do “exterior ao interior, e do interior ao mais interior”, onde a mais profunda intimidade se revela como o que temos de mais impessoal e exterior – o segredo tão bem guardado, *Heimat* para sempre perdida.

## Referências

- AGAMBEN, G. *Ideia da prosa*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- \_\_\_\_\_. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- AMÈRY, J. *Além do crime e do castigo. Tentativas de Superação*. Tradução: Marijane Lisboa. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- ARENDT, H. *Eichmann in Jerusalem: a report on the banality of evil*. New York: The Viking Press, 1965.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BLANCHOT, M. A conversa infinita. São Paulo: Escuta, 2010. v.3: A ausência de livro, o neutro, o fragmentário.
- GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1996.
- KAFKA, F. *Tagebücher 1910-1923*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch, 1976.
- HÖLDERLIN, F. *Sämtliche Werke*. Stuttgart: Stroemfeld, 1953. Band 2.
- LESKOV, N. *A fraude e outras histórias*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- SEBALD, W. G. *Austerlitz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Os emigrantes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- \_\_\_\_\_. *On the natural history of destruction: with essays on Alfred Andersch, Jean Améry, and Peter Weiss*. New York: Modern Library, 2003.
- \_\_\_\_\_. Un entretien avec W. G. Sebald par Sarah Kafatou. In: LARNAUDINE, Mathieu; ROHE, Oliver. *Face à Sebald*. Paris: Éditions Inculc. (Collection Monographie, 2011.)
- \_\_\_\_\_. O passeador solitário: em memória de Robert Walser. *Revista Serrote*, Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, n.5, p. 85-107, 2010.
- WALSER, R. *Aus dem Bleistiftgebiet. Mikrogramme aus den Jahren 1924-1933*. Berlin: Suhrkamp, 2002. Band 3: Der Räuber-Roman, Felix-Scenen.
- \_\_\_\_\_. *Aus dem Bleistiftgebiet. Mikrogramme aus den Jahren 1924-1933*. Berlin: Suhrkamp, 2002. Band 5: Prosa.

**Paula Carolina Betereli**

---

Doutoranda pela FALE-UFMG, sob orientação do Prof. Dr. Georg Otte Possui Bacharelado em Artes Visuais. Mestra em Literaturas Modernas e Contemporâneas pela FALE-UFMG, com dissertação sobre o autor suíço Robert Walser.. Trabalha atualmente com literatura em língua alemã, tendo como foco o autor W. G. Sebald. Também integra os grupos de pesquisa do CNPQ "Núcleo Walter Benjamin" e "Mito e Modernidade".

*Recebido em 15 de março de 2015.*

*Aceito em 20 de maio de 2015.*