

estrema

Revista Interdisciplinar de Humanidades

Interdisciplinary Review for the Humanities

Para citar este artigo / To cite this article:

Robalo, Maria Inês. 2015. "Os Limites do Espaço em *Die Ringe des Saturn* de W.G. Sebald". *estrema: Revista Interdisciplinar de Humanidades* 6, 286-312.



Centro de Estudos Comparatistas

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Centre for Comparative Studies

School for the Arts and the Humanities/ University of Lisbon

<http://www.estrema-cec.com>

Os Limites do Espaço em *Die Ringe des Saturn* de W.G. Sebald

Maria Inês Robalo¹

Resumo

No ensaio que se segue propor-se-á uma leitura de *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt* da autoria de W.G. Sebald em que se explorará a representação do espaço como uma entidade fronteiriça. Em *Die Ringe des Saturn* o espaço é não só um território físico, mas também uma construção mental, sendo que Sebald ao operar o cruzamento destas duas dimensões revela uma topografia marcada pela história que precisa ser descoberta. No entanto, o espaço aparece igualmente como locus precário para a decifração do passado, sujeito que está à temporalidade. Assim, um dos problemas que acompanha a obra é saber o que pode significar, como habitar e representar um espaço em constante desagregação, um território que se constitui sempre nos limites.

Palavras-chave: W.G. Sebald, memória, *spatial turn*, liminaridade, narrativa de viagem

Abstract

The following essay proposes a reading of W.G. Sebald's *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*, in which the representation of space as a liminal entity will be explored. In *Die Ringe des Saturn* space is not just a physical territory, but also a mental construct, being both these dimensions mixed by Sebald in order to bring about a historically shaped topography in need of being discovered. However, space also figures as a precarious site for the decoding of the past, in that it is vulnerable to temporality. Thus, one of the main issues permeating this oeuvre pertains to the significance, modes of inhabiting and representing a space that is in a permanent state of disaggregation, a territory that comes about in a condition of liminality.

Key-words: W.G. Sebald, memory, spatial turn, liminality, travel narrative

¹ Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Introdução

Desde o chamado *spatial turn*, que podemos fazer remontar a autores como Georg Simmel e Walter Benjamin, passando por Henri Lefebvre e Edward Soja, que o espaço tem ganho um lugar de destaque nas Humanidades, quer como categoria crítica, quer como tema a investigar em obras literárias e artísticas. No ensaio que se segue propor-se-á uma leitura de *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt* da autoria de W.G. Sebald em que se explorará a representação do espaço como uma entidade fronteiriça. Em *Die Ringe des Saturn* o espaço é não só um território físico, mas também uma construção mental, sendo que Sebald ao operar o cruzamento destas duas dimensões revela uma topografia marcada pela história que precisa ser descoberta. No entanto, o espaço aparece igualmente como locus precário para a decifração do passado, sujeito que está à temporalidade. Assim, um dos problemas que acompanha a obra é saber o que pode significar, como habitar e representar um espaço em constante desagregação, um território que se constitui sempre nos limites.

Tendo isto em conta, num primeiro momento, a análise que aqui elaboraremos pressupõe considerar o romance numa tradição peripatética² e

² Segundo Rebecca Solnit (2001), “It is now impossible to say whether or not Aristotle and his Peripatetics habitually walked while they talked philosophy, but the link between thinking and walking recurs in ancient Greece, and Greek architecture accommodated walking as a social and conversational activity. Just as the Peripatetics took their name from the *peripatos* of their school, so the Stoics were named after the stoa, or colonnade, in Athens, a (...) painted walkway where they walked and talked. Long afterward, the association between walking and philosophizing became so widespread that central Europe has places named after it: the celebrated Philosophenweg in Heidelberg where Hegel is said to have walked, the Philosophen-damm in Königsberg that Kant passed on his daily stroll

de peregrinação, pois tal permitir-nos-á aperceber um movimento duplo que estrutura a narrativa. Por um lado, o narrador (anónimo) elabora um relato da sua viagem a pé pelo condado de Suffolk em Agosto de 1992, relato esse que se caracteriza pela indicação das localizações reais visitadas e pela descrição de acontecimentos reais do passado ligados a esses locais, facto que contribui para a recepção deste romance como uma narrativa de viagem. Por outro lado, este percurso de peregrinação dá azo a elaborações imaginativas por parte do narrador, elaborações essas que se constituem como experiências subjectivas do espaço e que se justapõem ao espaço físico/ real. Num segundo ponto exploraremos com mais atenção o modo alternativo de observar e interpretar o espaço que o narrador propõe ao criar paisagens de sonho.

Caminhar através do espaço e do tempo

Tomemos como ponto de partida da nossa leitura o motivo estruturador da narrativa indicado pelo subtítulo da obra, a peregrinação. De facto, a obra que se apresenta ao leitor é o relato de uma viagem a pé pelo condado de Suffolk realizada no Verão de 1992, relato esse que um narrador protagonista anónimo escreve nos primeiros meses de 1995, e que por isso se reveste das características de um exercício de rememoração. Logo no início da narrativa, o narrador anuncia que o objectivo da sua viagem a pé tinha sido a “esperança de pôr fim ao vazio que me invade sempre que

(now replaced by a railway station), and the Philosopher’s Way Kierkegaard mentions in Copenhagen” (26-27).

termino um trabalho de fôlego” (Sebald 2013, 11)³. Nesta afirmação descortinamos no narrador um desejo de transformação interior, que se manifesta na vontade de superar um estado de esvaziamento, e que busca na peregrinação a expressão simbólica e real para a sua realização⁴. Se atentarmos no que refere Rebecca Solnit (2001) em *Wanderlust. A History of Walking* acerca da peregrinação, talvez possamos encontrar algumas pistas para melhor compreender a natureza do percurso do narrador de *Die Ringe des Saturn*:

A peregrinação como um estado fronteiro, como um limiar- é a condição de se estar entre a própria identidade passada e a identidade futura, e por isso está-se fora da ordem estabelecida, num estado de possibilidade. Liminalidade provem da palavra latina *limin*, i.e. uma fronteira, e o peregrino atravessou, simbólica e fisicamente, esse limite: aos sujeitos fronteiros retira-se-lhes estatuto e autoridade, e são afastados de uma estrutura social mantida e sancionada por poder e força, e reduzida através de disciplina e ordálios a um estado de homogeneidade. (Solnit 2001, 66, tradução minha)⁵

Contudo, o narrador neste seu percurso que à partida seria de cura⁶ irá confrontar-se com vestígios do passado, que contam uma história de destruição e catástrofe, de facto, diz-nos que “os tempos que se seguiram

³ “der nach dem Abschluß einer größeren Arbeit in mir sich ausbreitenden Leere entkommen zu können” (Sebald 2007, 11).

⁴ Entende-se a peregrinação como a busca de uma renovação espiritual, que podemos enunciar da seguinte forma: “Pilgrimage is premised on the idea that the sacred is not entirely immaterial, but that there is a geography of spiritual power. Pilgrimage walks a delicate line between the spiritual and the material in its emphasis on the story and its setting (...). Or perhaps it reconciles the spiritual and the material, for to go on pilgrimage is to make the body and its actions express the desires and beliefs of the soul. Pilgrimage unites belief with action, thinking with doing, and it makes sense that this harmony is achieved when the sacred has material presence and location.” (Solnit 2001, 64).

⁵ “Pilgrimage as a liminal state—a state of being between one’s past and future identities and thus outside the established order, in a state of possibility. Liminality comes from the Latin *limin*, a threshold, and a pilgrim has both symbolically and physically stepped over such a line: Liminals [sic] are stripped of status and authority, removed from a social structure maintained and sanctioned by power and force, and leveled to a homogeneous social state through discipline and ordeal.” (Solnit 2001, 66).

⁶ Descortinamos aqui ecos da conhecida apologia do passeio como cura para a melancolia por figuras como Marsílio Ficino ou Thomas Burton. Note-se, contudo, que W.G. Sebald faz o seu protagonista sucumbir a uma doença paralisante passado algum tempo do fim da viagem. Interpretamos isto como uma forma de problematizar a peregrinação como um mecanismo de catarse.

passai-os ocupado a recordar não só essa bela imobilidade, mas também o pavor paralisante que me assaltou por várias vezes ao ver também ali, em tão remotas paragens, vestígios de destruição que remontam longe no passado” (Sebald 2013, 11)⁷. A peregrinação efectuada pelo narrador reveste-se de ambiguidade, na medida em que o seu avanço é pautado pela paralisia provocada pela tomada de consciência de que também o Suffolk é um espaço marcado histórica- e politicamente pela destruição. Assim, o carácter fronteiro da peregrinação, ao qual fizemos referência atrás, é duplo; pois não só aponta para um processo simbólico de transformação do narrador, como também traduz a forma de o narrador pensar o espaço que o homem habita. Para o narrador esse espaço é um território num estado de permanente liminaridade, no qual espaço e tempo se entrosam num palimpsesto de “passados presentes” (Hui 2013, 283). Passados esses que o narrador parece querer resgatar através da escrita à sombra de Saturno, e assim contrariar a sensação de que “as vastidões que tinha percorrido no Suffolk no Verão anterior estavam reduzidas para sempre a um único ponto cego e surdo” (Sebald 2013, 11)⁸. Tendo isto em conta, será importante explorar mais detalhadamente o modo como o narrador transforma o espaço no ponto nodal a partir do qual tece as suas reflexões sobre o modo de aceder ao passado, isto é, de como a “romagem” pelo Suffolk se torna para o narrador num repto ético e estético de aprender a ler na superfície terrestre as marcas de uma história evanescente (na maior parte dos casos uma

⁷ “Jedenfalls beschäftigte mich in der nachfolgenden Zeit sowohl die Erinnerung an die schöne Zeit als auch die an das lähmende Grauen, das mich verschiedentlich überfallen hatte angesichts der selbst in dieser entlegenen Gegend bis weit in die Vergangenheit zurückgehenden Spuren der Zerstörung.” (Sebald 2007, 11).

⁸ “Die in Suffolk im Vorsommer durchwanderten Weiten seien nun endgültig zusammengeschrumpft auf einen einzigen blinden und tauben Punkt.” (Sebald 2007, 12).

história de violência). Para além disso, o seu discurso adquire os contornos de um topos no qual, implicitamente, se aloja um desejo de compreensão do “nosso propósito e do nosso fim” (Sebald 2013, 87)⁹.

No seu percurso o narrador está interessado em explorar e expor a história que se encontra submersa nas ruínas e topografias do presente. Com este intuito, o viajante sebardiano faz assomar à superfície histórias da região do Suffolk que remontam à sua época de maior desenvolvimento e pujança, o século XIX, quando o poder colonial Britânico estava no auge. A partir daqui, como bem nota Barbara Hui (2013), o narrador mostra como o condado foi afectado pelos grandes acontecimentos da Modernidade e de paragens mais distantes, não deixando também de referir a influência que tiveram alguns acontecimentos originados no Suffolk em outros lugares do mundo. Hui (2013) identifica nesta delineação narrativa e nesta concepção do espaço uma influência pós-modernista, isto é, sobressai aqui a noção do espaço como elemento de e numa rede. Através do seu relato de viagem, o narrador demonstra-se empenhado em fazer o leitor compreender a importância do espaço na manifestação da história da humanidade e doutras espécies, sem fazer dele um mero receptáculo inerte de acontecimentos (Hui 2013, 277)¹⁰.

Julgamos ser vantajoso completar o que se referiu até aqui com alguns dados colhidos de um ensaio de Andrew Piper (2010) no que respeita à constituição da ideia moderna de espaço, e assim perfilar *Die Ringe des Saturn* num diálogo com a mesma. O referido autor procura compreender os

⁹ “unseren Zweck und unser Ende.” (Sebald 2007, 114).

¹⁰ Esta concepção pode ser já encontrada em Lefebvre (2012, 47): “Para a ‘experiência vivida’, o espaço não é nem uma simples ‘moldura’ (...) nem uma forma ou contentor quase indiferentes, destinados apenas a receber o que lá se coloca.”

moldes em que ocorreu a alteração na percepção do espaço na viragem do século XVIII para o XIX. Segundo Piper, um dos factores a ter em conta é o aparecimento da Geologia no seio da História Natural, que em muito contribuiu para o desenvolvimento de uma cartografia do território diametralmente oposta à que fora concebida no tempo das descobertas marítimas¹¹. O espaço começa a ser observado de um ponto cimeiro e considerado como um terreno de camadas temporais; o que cedo coloca interrogações a respeito do modo de representar e tornar visível um espaço temporalmente marcado. O aparecimento do atlas histórico visava em certa medida colmatar a ausência de um mapa do espaço que pudesse ser simultaneamente um mapa do tempo (Piper 2010). Também o mapa estratigráfico se tornou num dos exemplos visuais da temporalização da natureza e de uma espacialização do tempo, pois ao expor as camadas temporais fixas na terra sublinha a sua contiguidade espacial e descontinuidade temporal¹². Para recorrer às palavras de Piper,

a representação do espaço no século XIX pautou-se, simultaneamente, pela decomposição da visão totalizadora, que caracterizara a prática cartográfica pré-moderna, e pelas várias tentativas de reconstruir contextual e relacionalmente o espaço ao mesmo tempo. O atlas tornou-se na solução bibliográfica chave deste desejo Romântico pela síntese do fragmentário e do sistemático num só livro (...) o desejo de uma visão panorâmica e de detalhe. (Piper 2010, 40, tradução minha)¹³

¹¹ Como se esclarece no texto “the new world that was the object of this new nineteenth-century cartographic vision was significantly conceived as an underworld. The principles of mapping shifted away from the early-modern prioritization of a static, global vision to an increasingly serialized, stratified and relational one” (Piper 2010, 31).

¹² “Such rock masses, which had formerly seemed contiguous were now distinctly differentiated from one another as time assumed a spatial dimension.”(Piper 2010, 35).

¹³ “Writing space in the nineteenth-century was thus marked by the simultaneous decomposition of the totalizing vision that had characterized early modern cartographic practice and by various attempts to reconstruct the contextuality and relationality of space at the same time. The atlas became a key bibliographic solution to this Romantic desire for the synthesis of the fragmentary and the systematic in a single book. (...) the desire from overview and detail” (Piper 2010, 40).

Como veremos de seguida, o narrador sebardiano está empenhado em compreender o que significa a observação do detalhe, a visão fragmentária e a de conjunto. Com efeito, desde os primeiros momentos da narrativa, o viajante sebardiano desvela várias formas de decifrar o espaço enquanto locus temporal. A este respeito é dado um especial relevo à visão pré-Iluminista e cosmológica da história proposta pelo médico inglês do século XVII Sir Thomas Browne. Para Browne sobre a existência humana, a natureza e os seu elementos materiais paira uma sombra saturnina, “sobre cada nova forma paira a sombra da destruição” (Sebald 2013, 27)¹⁴; mas, ao mesmo tempo, “ter conhecimento dessa queda na obscuridade é para Browne inseparável da sua crença no dia da ressurreição” (Sebald 2013, 27-28)¹⁵. Ou seja, as vidas humana e natural estão submetidas a um ciclo de ascensão e declínio inevitável; as construções humanas como as “pirâmides, arcos de triunfo e obeliscos são pilares de gelo a derreter” (Sebald 2013, 28)¹⁶. De acordo com o médico inglês, o desaparecimento a que tudo está votado traz o signo do enigma da existência humana. No entanto, a consciência do mistério não paralisa Thomas Browne, antes pelo contrário incita-o a procurar um ponto de visão alternativo a partir do qual possa melhor entender o mundo que habita:

Também para Thomas Brwone, que via no nosso mundo apenas a imagem da sombra de um outro, a invisibilidade e a intangibilidade do que nos move foi até ao fim um mistério insolúvel. Incansavelmente, procurou sempre, pelo pensamento e pela escrita, contemplar as coisas terrenas, as coisas de que estava mais próximo, como as esferas do

¹⁴ “Auf jeder neuen Form liegt schon der Schatten der Zerstörung.” (Sebald 2007, 35).

¹⁵ “die eigene Wissenschaft vom Verschwinden in der Obskurität ist für Browne untrennbar verbunden mit dem Glauben, daß am Tag der Auferstehung.” (Sebald 2007, 36).

¹⁶ “Pyramiden, Triumphbögen und Obeliskten sind Säulen von schmelzendem Eis.” (Sebald 2007, 36).

Universo, de um ponto de vista exterior, por assim dizer, com os olhos do criador. (Sebald 2013, 24)¹⁷

Segundo o narrador, Thomas Browne procura transferir o seu olhar para uma perspectiva celeste de um criador divino e a partir daí compreender o que sucede na terra; isto é conseguido no acto da escrita, pois “para atingir o grau de elevação necessário para tal, o único meio era voar longe nas asas da língua” (Sebald 2013, 24)¹⁸. Para além disso, o narrador parece estar empenhado em sublinhar a vertente mística do pensamento browneiano ao referir uma obra publicada em 1658 com o título de *Hydriotaphia*, na qual Browne se reporta à descoberta de urnas romanas em Norfolk, vestígios de uma vida anterior que camadas de terra protegeram, e que Browne encara como objectos que apontam para a transcendência:

Estas coisas poupadas à corrente do tempo são para Browne símbolos da indestrutibilidade da alma humana garantida pelas Escrituras, mas de que o físico, por mais firme que esteja na sua fé cristã, poderá duvidar intimamente. E como a pedra mais pesada da melancolia é o medo do fim inelutável da nossa natureza, Browne vai procurar por baixo do que escapou ao aniquilamento os vestígios da misteriosa faculdade da transmigração que tantas vezes observou nas lagartas e nas borboletas. Assim sendo, que poderá significar o bocado de seda roxa na urna de Pátroclo? (Sebald 2013, 30)¹⁹

Nesta sumária apresentação do legado de Sir Thomas Browne parece-nos relevante realçar que o narrador valoriza sobremaneira a

¹⁷ “Die Unsichtbarkeit und Unfaßbarkeit dessen, was uns bewegt, das ist auch für Thomas Browne, der unsere Welt nur als Schattenbild einer anderen ansah, ein letzten Endes unauslotbares Rätsel gewesen. In einem fort hat er darum denkend und schreibend versucht, das irdische Dasein, die ihm nächsten Dinge ebenso wie die Sphären des Universums vom Standpunkt eines Außenseiters, ja man könnte sagen, mit dem Auge des Schöpfers zu betrachten.” (Sebald 2007, 29).

¹⁸ “Um (...) Erhabenheit zu erreichen, gab es für ihn nur das einzige Mittel eines gefährvollen Höhenfluges der Sprache.” (Sebald 2007, 30).

¹⁹ “Dergleichen von der Strömung der Zeit verschonte Dinge werden in der Anschauung Brownes zu Sinnbildern der in der Schrift verheißenen Unzerstörbarkeit der menschlichen Seele, an der der Leibarzt, so befestigt er sich weiß in seinem christlichen Glauben, insgeheim vielleicht zweifelt. Und weil der schwerste Stein der Melancholie die Angst vor dem aussichtslosen Ende unserer Natur, sucht Browne unter dem, was der Vernichtung entging, nach den Spuren der geheimnisvollen Fähigkeit zur Transmigration, die er an den Raupen und Faltern so oft studiert hat. Das purpurfarbene Fetzchen Seide aus der Urne des Patroklos, von dem er berichtet, was also bedeutet es wohl?” (Sebald 2007, 38-39).

componente imaginativa que o trabalho de Browne comporta, isto é, a tentativa de ver para lá daquilo que lhe é dado observar. Contudo, não é propriamente o ponto de visão do criador (divino) que o narrador pretende recuperar para a sua exploração da história e da memória através do espaço. A este propósito, o narrador traz à colação a memória de uma viagem de avião que realizou entre Amesterdão e Norwich para expor a ideia de que, apesar de pela primeira vez na história o homem ter conseguido criar os meios técnicos que lhe permitem observar o universo do sempre almejado lugar cimeiro, tal não se traduziu necessariamente na satisfação do desejo de um conhecimento mais profundo dos seres humanos:

Vi a sombra do nosso avião lá em baixo, transpondo velozmente vedações e cancelas, fileiras de choupos e canais. (...) Mas em parte alguma se via gente. (...) é sempre como se não houvesse pessoas, como se houvesse só o que as pessoas criaram e aquilo onde se escondem. (...) E no entanto há-as na Terra inteira, são cada vez mais a cada hora que passa (...) estão metidas em redes de uma complexidade que ultrapassa a compreensão de cada indivíduo, desde os milhares de cabos de roldanas de outrora nas minas de diamantes da África do Sul até á rede de informação que hoje circula incessantemente à volta do globo terrestre através dos escritórios das bolsas e agências. Quando nos vemos lá de cima, é terrível perceber quão pouco sabemos de nós próprios, do nosso propósito e do nosso fim. (Sebald 2013, 86-87)²⁰

Parece estar aqui em causa o facto de esta visão panorâmica oferecida pelo transporte aéreo reduzir a terra a um mapa incapaz de dar conta da complexidade das relações humanas e da sua história (Moser 2013, 43). Moser recupera os termos percurso (*parcours*) e mapa (*carte*) de

²⁰ “Ich sah den Schatten unseres Flugzeugs drunten eilends dahinlaufen über Hecken und Zäune, Pappelreihen und Kanälen. (...) Nirgends aber sah man auch nur einen einzigen Menschen. (...) es ist immer, als gäbe es keine Menschen, als gäbe es nur das, was sie geschaffen haben und worin sie sich verbergen.(...) Und doch sind sie überall anwesend auf dem Antlitz der Erde (...) und sind in zunehmendem Maße eingespannt in Netzwerke von einer das Vorstellungsvermögen eines jeden einzelnen bei weitem übersteigenden Kompliziertheit, sei es so wie einst in den Diamantenminen Südafrikas zwischen Tausenden von Seilzügen und Winden, sei es wie heute in den Bürohallen der Börsen und Agenturen in den Strom der unablässig um den Erdball flutenden Information. Wenn wir uns aus solcher Höhe betrachten, ist es entsetzlich, wie wenig wir wissen über uns selbst, über unseren Zweck und unser Ende.” (Sebald 2007, 112-114).

Michel de Certeau, para argumentar que a visão panorâmica “ossifica o percurso peripatético, reduzindo-o a um rígido mapa, e transforma o espectador num observador que almeja domar a natureza em vez de a usar como fonte de regeneração” (Moser 2013, 43-44, tradução minha)²¹. A partir daqui depreendemos que o narrador sebaldiano procura uma alternativa a esta modalidade de observar o espaço, pois a imagem extraída do mapa não lha fornece completamente. De modo a clarificar o que estamos a sugerir, atentemos na narração da visita ao castelo de Somerleyton, no capítulo II, e vejamos a forma como o narrador opera a sua leitura do espaço e nele descobre a pertença a uma rede, *i.e.* a presença de estratos de outras épocas e locais:

Na realidade, ao passar pelas salas de Somerleyton abertas ao público, não se sabe bem se estamos numa casa rural do Suffolk ou num lugar remoto, quase extraterritorial, na costa do mar do Norte ou no coração do continente negro. Também não é fácil dizer sem mais em que década ou em que século nos encontramos, pois muitas são as épocas que aqui se sobrepõem e coexistem. (Sebald 2013, 38-39)²²

Neste episódio fica-se a saber que Somerleyton, um domínio senhorial que remontava à Idade Média, foi adquirido no século XIX por Sir Morton Peto que o reestrutura completamente, fazendo apanágio do seu enriquecimento e ascensão social. Para o narrador esta visita é uma oportunidade de mostrar como um edifício aparentemente apenas ligado à história pessoal dos seus proprietários, se insere de facto num quadro

²¹ “It ossifies the peripatetic *parcours* into a rigid *carte* and transforms the spectator into a surveyor who strives to subdue nature instead of using it as a source of regeneration.” (Moser 2013, 43- 44).

²² “Tatsächlich weiß man, wenn man durch die für Besucher geöffneten Räume von Somerleyton geht, (...) ob man sich auf einem Landsitz in Suffolk befindet oder an einem sehr weit abgelegenen, quasi extraterritorialem Ort, an der Küste des Nordmeers oder im Herzen des schwarzen Kontinents. Auch in welchem Jahrzehnt oder Jahrhundert man ist, läßt sich nicht ohne weiteres sagen, denn viele Zeiten haben sich hier überlagert und bestehen nebeneinanderfort.” (Sebald 2007, 49).

histórico mais amplo, nomeadamente o da industrialização oitocentista.

Como se relata:

Além disso, mediante a sua participação financeira na expansão dos caminhos-de-ferro no Canadá, Austrália, África, Argentina, Rússia e Noruega, fez em pouquíssimo tempo uma fortuna verdadeiramente enorme, encontrando-se portanto no ponto em que lhe convinha coroar a sua ascensão às mais altas esferas da sociedade erguendo uma casa de campo que fizesse sombra, em conforto e extravagância, a tudo o que até então existira. (Sebald 2013, 36)²³

Ora para descortinar esta rede de relações e superar a perspectiva oferecida pelo “rígido mapa”, que atrás referimos, o narrador trilha um percurso que se reveste de uma natureza anti-turística²⁴, uma vez que o narrador se desvia dos caminhos tradicionais. A alternativa que propõe aproxima-o da imagem de um salteador, como se refere no texto “quem (...) chega à estação de caminho-de-ferro, para não ter de dar a volta a metade da propriedade tem de escalar o muro como um salteador de estrada e romper pelo meio da vegetação para chegar ao parque.” (Sebald 2013, 35)²⁵. São estes desvios que levam o narrador a conceber o espaço como um todo orgânico que engloba os seus habitantes, pois são estes que o ajudam a decifrar aquilo que está presente, mas que o próprio território já não deixa ver. O percurso menos ortodoxo leva o narrador, neste segundo capítulo, ao encontro do jardineiro de Somerleyton, o qual lhe conta como muitos dos bombardeiros que destruíram as cidades alemãs durante a II Guerra Mundial

²³ “Darüber hinaus hatte er [Sir Morton Peto] es durch Finanzbeteiligungen beider Ausweitung des Eisenbahnwesens in Kanada, Australien, Afrika, Argentinien, Rußland und Norwegen in kürzester Frist zu einem wahrhaft riesigen Vermögen gebracht, so daß er nun auf dem Punkt stand, wo er seinen Aufstieg in die obersten Gesellschaftsklassen krönen mußte durch die Einrichtung einer an Komfort und Extravaganz alles bisher Dagewesene in den Schatten stellenden Residenz auf dem Land.” (Sebald 2007, 45).

²⁴Ver, por exemplo, J.J. Long (2013).

²⁵ “wer dennoch an der Bahnstation eintrifft wie ich, der muß, wenn er nicht zunächst die halbe Domäne umrunden will, gleich einem Strauchdieb über die Mauer klettern und sich durch das Dickicht kämpfen, ehe er den Park erreicht.” (Sebald 2007, 44).

descolavam daquela zona²⁶. Ao estabelecer esta simbiose entre o percurso alternativo e o encontro com o jardineiro que transmite as suas memórias, o narrador abre um ponto remoto do Suffolk a uma história complexa e traumática. Somerleyton adquire assim um carácter “espectral”, para utilizar a expressão que John Wylie (2007) apropria do léxico derridariano²⁷. Segundo o mesmo autor o percurso ziguezagueante do narrador, deslocaliza e realocaliza o passado, fazendo com que “as memórias se materializem no espaço, se apropriem dele, movendo-o e invertendo-o, de tal forma que se assemelham a aparições que pairam tremulamente no ar perante um observador aterrado” (Wylie 2007, 176, tradução minha)²⁸.

Mediação do espaço limítrofe: paisagens de sonho

No ponto anterior procurámos mostrar como em *Die Ringe des Saturn* o narrador apresenta o espaço que percorre como uma rede intrincada de várias temporalidades, momentos históricos e outros locais. No entanto, ficou ainda por esclarecer o impacto psicológico que os locais visitados exercem no narrador e como este medeia esse impacto. De facto, este processo, que se aproxima da noção de psicogeografia popularizada por Guy Débord²⁹, traduz-se na criação do que poderíamos designar paisagens

²⁶ Pode ler-se este passo em Sebald (2007, 51- 55).

²⁷ O espectro é um *revenant*. “The spectre is visible, it appears, but there is something disappeared, departed in the apparition itself as a reappearance of the departed” (Wylie 2007, 172). Wylie procura mostrar como Sebald mais do que ver na espectralidade uma “assombração” do passado, constitui-a como uma forma de desestabilizar o espaço e o sujeito como elementos que se formam num aparecimento e desaparecimento simultâneos.

²⁸ “memories *take place*- take hold of it, wrench and twist as it were, such that apparitions shimmer in the air before a stricken observer”(Wylie 2007, 176).

²⁹ “Debord’s oft-repeated ‘definition’ of psychogeography describes ‘The study of the specific effects of the geographical environment, consciously organised or not, on the emotions and behaviour of individuals.’ And in broad terms, psychogeography is, as the name suggests, the point at which psychology and geography collide, a means of exploring the behavioural impact of urban place.” (Coverley 2006, 10).

de sonho ou *Traumlandschaften*. Esta ideia é aliás avançada por Jo Catling (2005), que qualifica de paradoxal esta forma de evocar a memória dos espaços percorridos, ou seja, “as paisagens mais vividamente evocadas parecem ser aquelas que aparecem em sonhos ou na imaginação, ou que correspondem a recordações de representações, e não as que surgem como descrições do local onde o narrador se encontra num dado momento” (Catling 2005, 29, tradução minha)³⁰. Este paradoxo resulta do contraste que se cria entre a elaboração de um relato de viagem cuja base são locais efectivamente reais (as fotografias contribuem para este efeito de realidade), e a apresentação desses locais na forma de recordações em sonho. Esta situação é exacerbada por momentos de auto-reflexividade nos quais o narrador lança a dúvida quanto à própria veracidade do relato. Como refere o narrador:

Sempre que um destes fragmentos sobe lá do fundo a seguir a uma mudança na vida da alma pensamos que ainda nos lembramos. Mas na realidade a memória, claro, falha sempre. Demasiados edifícios ruíram, amontoou-se demasiado entulho, são intransponíveis os sedimentos e as moreias. (Sebald 2013, 158)³¹

Este paradoxo chama a nossa atenção não só para a precariedade da memória e do acto narrativo que dela depende, mas acima de tudo para a opacidade do espaço à leitura. Ao mesmo tempo faz-se ressaltar o carácter transfigurador da memória e da escrita e as novas revelações que esta pode trazer acerca desse espaço percorrido apresentando-o pela lente do sonho. As

³⁰ “the most vividly evoked landscapes often seem to occur in dreams or imagination, or recollections of representations, rather than as descriptions of the actual place the narrator happens to be at a given time” (Catling 2005, 29).

³¹ “Immer wenn aufgrund irgendeiner im Seelenleben vor sich gegangenen Verschiebung ein solches Bruchstück in einem auftaucht, dann glaubt man, man könne sich erinnern. Aber in Wirklichkeit erinnert man sich natürlich nicht. Zu viele Bauwerke sind eingestürzt, zu viel Schutt ist aufgehäuft überwindlich sind Ablagerungen und Moränen.” (Sebald 2007, 211).

paisagens de sonho afiguram-se-nos assim como o ensaiar de uma mediação dos vestígios da destruição, *Spüren der Zerstörung*, que, como vimos, existem num estado híbrido de visibilidade e invisibilidade. A visita ao panorama de Waterloo é um caso a ter em conta. No panorama pode-se contemplar uma pintura histórica onde está representada a batalha de Waterloo, ficando-se com a sensação de se estar “no centro imaginário dos acontecimentos” (Sebald 2013, 114)³². Contudo, para o narrador há algo de insatisfatório nesta representação, e só num estado onírico julga descortinar algo mais:

Nós, os sobreviventes, vemos tudo de cima para baixo, vemos tudo ao mesmo tempo e mesmo assim ficamos sem saber como foi. (...) Na noite a seguir à batalha devia ouvir-se aqui um coro de estertores e gemidos. Agora, só existe solo castanho. (...) Somente fechando os olhos consegui ver, recordo-me perfeitamente, uma bala de canhão que foi em trajetória oblíqua atravessar uma fila de choupos, atirando ao ar uma porção de ramos verdes. E depois ainda vi Fabrizio, o jovem herói de Stendhal, às voltas pelo campo de batalha, pálido e de olhar ardente, e vi também um coronel caído do cavalo pôr-se em pé e dizer ao seu sargento: sinto apenas a velha ferida na minha mão direita. (Sebald 2013, 114-115)³³

Este excerto corresponde à reconstrução imaginativa e onírica da batalha de Waterloo pelo narrador. No momento em que fecha os olhos o narrador perscruta o detalhe e o movimento de uma bomba estilhaçando ramos, algo que o panorama devido à sua perspectiva totalizadora e estática não revela. Como refere Moser (2013), o narrador encontra nesta perspectiva oblíqua traçada pela bomba uma imagem mais clara da batalha.

³² “man befindet sich sozusagen am imaginären Mittelpunkt der Ereignisse.” (Sebald 2007, 151).

³³ “Wir, die Überlebenden, sehen alles von oben herunter, sehen alles zugleich und wissen dennoch nicht, wie es war. (...) In der Nacht der Schlacht muß hier ein vielstimmiges Röcheln und Stöhnen zu hören gewesen sein. Jetzt ist da nicht mehr als braune Erde. (...) Erst als ich die Augen schloß, sah ich, (...) eine Kanonenkugel, die auf schräger Bahn eine Reihe von Pappeln durchquerte, daß die grünen Zweige zerfetzt durch die Luft flogen. Und dann sah ich noch Fabrizio, den jungen Helden Stendahls, blaß und mit glühenden Augen in der Schlacht herumirren und einen vom Pferd gestürzten Obristen, wie er sich gerade wieder aufrafft und zu seinem Sergeanten sagt: Ich spüre nichts als nur die alte Wunde in meiner rechten Hand.” (Sebald 2007, 152-153).

Porém, o narrador está empenhado em mostrar que esta sua perspectiva marginal não é menos imaginária do que a do panorama que o coloca no “no centro dos acontecimentos”. De facto, como bem nota Moser “a visão da bala de canhão é imediatamente seguida de uma segunda visão igualmente fugaz - a imagem de Fabrizio, o protagonista do romance de Stendhal *La chartreuse de Parme*, vagueando no campo de batalha” (Moser 2013, 50, tradução minha)³⁴. A introdução de uma obra de ficção neste ponto vem exacerbar a desconfiança perante a possibilidade de uma apresentação factual e não distorcida do passado. Por esse motivo, o narrador procura investigar o passado através de uma imaginação que se move nos limites em diagonal (*schräger Bahn*), e para além disso, a adopção desta perspectiva implica interrogar “o que poderá ter sido”, trata-se de uma busca daquilo que não deixou marcas no território como o desabafo do sofrimento “sinto apenas a velha ferida na minha mão direita” (Sebald 2013, 115)³⁵.

No capítulo VII o leitor é transportado para a zona costeira de Dunwich, que o narrador percorre com o intuito de visitar o escritor e tradutor Michael Hamburger, seu amigo. Neste local o impacto da actividade humana e a acção da natureza combinam-se na criação de uma paisagem em desagregação. Trata-se de um local sujeito à erosão dos solos, fenómeno agravado por uma deflorestação centenária. Para o narrador isto é um sinal de que o espaço é “um arquivo mnemónico” tão instável como a memória humana. O espaço aparece aqui como sinal da destruição ou, se quisermos, um locus de registo e destruição em simultâneo. O viajante ao

³⁴ “The vision of the cannonball is immediately followed by a second vision equally fugitive- the vision of Fabrizio, the protagonist of Stendhal’s novel *La chartreuse de Parme* “in der Schlachtherumirren[d].”(Moser 2013, 50).

³⁵ “Ich spüre nichts als nur die alte Wunde in meiner rechten Hand.” (Sebald 2007, 153).

tentar preencher o seu vazio interior (Sebald 2007, 11) foi confrontado com um vazio ainda maior, aquilo a que já nos referimos como a presença da destruição. Por esse motivo recorre à elaboração de um discurso de rememoração como estratégia para percorrer esse espaço vazio. Como temos vindo a tentar argumentar, o narrador está consciente de que o seu discurso é um movimento de instável equilíbrio, isto é, adquire as características de uma *Gratwanderung* (Catling 2005) que nos transporta para zonas fronteiriças, como as paisagens de sonho. Mas, voltemos de novo a nossa atenção para Dunwich e para o que a respectiva paisagem de sonho criada pelo narrador nos transmite. O facto de o narrador se perder na charneca de Dunwich é sintomático da impotência da natureza em guiar o homem. Com efeito, a natureza é personificada com as características de alguém mentalmente perturbado e que por isso tem um efeito desorientador no narrador:

Perdido nos pensamentos que giravam incessantemente na minha cabeça e como que aturdido por aquela floração louca, fui seguindo o caminho (...) até que, para meu espanto, para não dizer meu horror, dei comigo precisamente na mesma mancha de vegetação de onde tinha saído há uma hora. (Sebald 2013, 153)³⁶

Ao reviver esta experiência em sonhos³⁷ o narrador é confrontado com imagens de um labirinto (que evoca Somerleyton) e de uma paisagem a ruir e vacilar. No sonho a saída do labirinto é impossível, já que parece implicar a obtenção de uma resposta que só uma natureza intacta poderia facultar. O facto de as placas aparecerem em branco contribui para a criação

³⁶ “In die unablässig in meinem Kopf sich drehenden Gedanken verloren und wie betäubt von den wahnsinnigen Blüten, wanderte ich (...) bis ich zu meinem Erstaunen, um nicht zu sagen Entsetzen, mich wieder fand vor demselben verwilderten Wäldchen, aus dem ich vor etwa einer Stunde (...) hervorgetreten war.” (Sebald 2007, 204).

³⁷ Ver Sebald 2007, 205- 207.

de um sentimento de desorientação. A natureza aparece aqui como um labirinto indecifrável, assim, qualquer esperança que se coloque nela como guia sairá forçosamente gorada. Com efeito, este episódio mostra como o narrador habita uma intrincada rede de enganos, à qual nem as suas experiências, nem a respectiva memória escapam. Isto é corroborado pela afirmação de que estava grato por “poder descansar naquele jardim tranquilo após as andanças [pelo labirinto] da charneca que agora, ao contar como foi, me parece assumir involuntariamente o carácter de uma pura invenção” (Sebald 2013, 160)³⁸. O intertexto hölderliniano que se insere na recapitulação onírica deste episódio não é despiciente, pois vem corroborar a ligação entre a experiência do espaço com um cruzar de fronteiras entre o factual e o imaginário. Atente-se no seguinte excerto:

Para lá do labirinto pairavam sombras sobre a respiração da charneca, depois foram surgindo do fundo do espaço as estrelas, umas após outras. *Night, the astonishing, the stranger to all that is human, over the mountain-tops mournful and gleaming draws on.* Foi como se estivesse no ponto mais alto do mundo (...). E vi, a Sul, grandes porções de terra que se tinham desprendido da costa e afundado nas ondas. (Sebald 2013, 155)³⁹

Neste sentido Jo Catling (2008) afirma que a paisagem de sonho pode ser enganadora, pois a citação inglesa é na verdade uma tradução de versos da elegia *Brod und Wein* de Hölderlin, que não são,

como pode parecer à primeira vista, a reminiscência pictórica de uma noite de luar. Esta 'imagem de sombra da nossa terra' funciona mais como

³⁸ “dankbar mich in dem stillen Garten ausruhen zu können von den Irrgängen auf der Heide, die mir jetzt, da ich von ihnen erzählte, unwillkürlich den Charakter des bloß Erfundenen anzunehmen schienen.“ (Sebald 2007, 216).

³⁹ “Jenseits des Labyrinths zogen die Schatten über den Rauch der Heide, und dann traten nacheinander die Sterne hervor aus der Tiefe des Luftraums. *Night, the astonishing, the stranger to all that is human, over the mountain-tops mournful and gleaming draws on.* Es war, als befände ich mich am obersten Punkt der Erde (...). Und Ich sah, daß von der Küste nach Süden hinunter ganze Landesteile abgebrochen und in den Wellen versunken waren“ (Sebald 2007, 206- 7).

uma inversão, já que também estas palavras surgem efectivamente traduzidas em inglês num sonho, e assim sublinham a irrealidade de todo o episódio (Catling 2008, 40-41, tradução minha)⁴⁰.

Em baixo reproduzimos os versos de Hölderlin, na sua tradução portuguesa⁴¹:

Ergue-se agora uma brisa e move as copas do bosque,
Olha! e a imagem de sombra da nossa terra, a lua,
Vem também misteriosa; a noite, a sonhadora, vem,
Cheia de estrelas e certo bem pouco cuidando em nós,
Lá vem a admirável, a estrangeira entre os homens,
Com seu brilho, triste e faustosa, por sobre os cumes dos montes.
(Hölderlin 1. 13-18)⁴²

Não descartando a interpretação de Catling, parece-nos que o significado da introdução dos versos de Hölderlin não se esgota na ideia de que o narrador quer reforçar a dimensão ficcional do seu relato sem mais. *Brod und Wein* pode ser dividido em três tríades temáticas. Assim, na primeira tríade encontramos a descrição de uma cidade em sossego ao cair da noite, uma noite que se caracteriza por induzir estados de inspiração e perturbação (“e que escarneça do escárnio a jubilosa loucura,/ Quando súbito se apodera dos poetas em noite sagrada” [Hölderlin 3.11-12]⁴³).

⁴⁰ “wie es auf den ersten Blick erscheint, als bildhafte Reminiszenz einer Mondnacht. Vielmehr fungiert dieses „Schattenbild unserer Erde“ als Inversion, so dass auch diese Worte quasi im Traum ins Englische übersetzt erscheinen und so die Unwirklichkeit des Ganzen unterstreichen.” (Catling 2008, 40- 41).

⁴¹ Todos os excertos, em português, que aparecerão neste ensaio pertencem à tradução de Paulo Quintela. Para referência bibliográfica consultar (Hölderlin 1997). Os excertos em rodapé na língua original foram retirados da edição bilingue organizada e traduzida por Michael Hamburger. Para referência bibliográfica consultar (Hölderlin 1980).

⁴² “Jetzt auch unserer Erde, der Mond/Kommet geheim nun auch; die Schwärmerische, die Nacht kommt, /Voll mit Sternen und wohl wenig bekümmert um uns,/ Glänzt die Erstaunende dort, die Fremdling in unter den Menschen/ Über Gebirgshöhn traurig und prächtig herauf.” (Hölderlin 1. 13-18).

⁴³ “frohlokkender Wahnsinn,/Wenn er in heiliger Nacht plötzlich die Sänger ergreift” (Hölderlin 3.11-12).

Neste estado de espírito o poeta exorta a que se procure um lugar onde cada um possa realizar as suas potencialidades:

Vem, pois! Pra contemplarmos o espaço aberto,
Para buscarmos algo de próprio, por longe que esteja.
Uma coisa é certa: seja ao meio-dia ou caminhe-se
Já para a meia-noite, uma medida quase sempre se mantém,
A todos comum, mas a cada um também uma própria lhe é dada,
Para lá vai e lá chega cada um como pode.
(Hölderlin 3.5-10)⁴⁴

Nas restantes partes do poema o poeta explica o porquê desta exortação. O presente em que vive parece estar privado do esplendor do passado, de um tempo em que os deuses guiavam e se preocupavam com os destinos humanos (esse tempo é identificado com a Grécia Antiga). Esta percepção do vazio é acentuada pela repetição anafórica do advérbio “onde”, em versos como estes “Delfos dormita, e onde ressoa o grande Destino?” (Hölderlin 4.8)⁴⁵, ou enunciada da seguinte forma: “Mas, amigo! Viemos tarde de mais. Decerto vivem os deuses,/ Mas lá em cima, noutra mundo, por sobre as nossas cabeças” (Hölderlin 7.1-2)⁴⁶. Segundo o poeta “E a vida é depois sonhar com eles [deuses]” (Hölderlin 7.7)⁴⁷, por outras palavras é a memória desse passado e o desejo de o restituir que impele o poeta a tornar-se um herói com “Corações, como outrora, semelhantes aos deuses em força” (Holderlin 7.10)⁴⁸. O poeta assume-se assim como “os santos sacerdotes do

⁴⁴ “So komm! Daß wir das Offene schauen,/ Daß ein Eigenes wir suchen, so weit es auch ist./ Fest bleibt Eins; es sei um Mittag oder es gehe/ Bis in der Mitternacht, immer besteht ein Maas./ Allen gemein, doch jeglichen auch ist eignes beschieden,/ Dahin gehet und kommt jeder, wohin er es kann.” (Hölderlin 3. 5-10).

⁴⁵ “Delphi schlummert und wo tönet das große Geschick?” (Hölderlin, 4.8).

⁴⁶ “Aber Freund wir kommen zu spät. Zwar leben die Götter,/ Aber über dem Haupt droben in anderer Welt.” (Hölderlin, 7. 1-2).

⁴⁷ “Traum von ihnen ist drauf das Leben” (Hölderlin, 7.7).

⁴⁸ “Herzen an Kraft, wie sonst, ähnlich den Himmlischen sind” (Hölderlin 7. 10).

deus do vinho” (Hölderlin 7.15)⁴⁹, o que é bastante significativo se considerarmos os seguintes versos:

O pão é fruto da terra, mas está pela luz abençoado,
E do deus trovejante vem a alegria do vinho.
Por isso ao gozá-los pensamos nos deuses, que outrora
Aqui estiveram e que hão-de voltar no tempo devido;
Por isso os poetas cantam também graves o Deus-do-Vinho,
E esse louvor não soa vã invenção aos ouvidos do Velho.
(Hölderlin 8. 13-18)⁵⁰.

De facto, o poeta faz confluír a figura de Diónisos com a de Cristo, que também caminhou entre a humanidade e a deixou, estabelecendo a eucaristia de “Brod und Wein” como elemento mnemónico da sua presença passada e promessa de um derradeiro retorno. Assim, o poeta que anteriormente se interrogava quanto à utilidade da sua existência (“e para quê Poetas em tempos de indigência?” [Hölderlin 7. 14]⁵¹), parece responder à sua própria pergunta com a adjudicação da missão de ser o elo entre uma presença passada e presença futura do divino. O poeta chama a si a função de abrir o seu presente vazio a outros tempos e espaços, ao que já se perdeu e ao que virá.

A breve citação de Sebald convoca pois este universo. No momento em que o narrador se encontra perdido no meio da charneca, rodeado por uma natureza a desabar e que não fornece orientação, ecoa o mundo vazio de *Brod und Wein*. À semelhança do poeta também o narrador de Sebald

⁴⁹ “des Weingotts heilige Priester” (Hölderlin 7.15).

⁵⁰ “Brod ist der Erde Frucht, doch ists vom Lichte geseegnet./ Und vom donnernden Gott kommet die Freude des Weins./ Darum denken wir auch dabei der Himmlischcen, die sonst/ Da gewesen und die kehren in richtiger Zeit./ Darum singen sie auch mit Ernst die Sänger der Weingott/ Und nicht eitel erdacht tönet dem Alten das Lob.” (Hölderlin, 8. 13-18).

⁵¹ “Weiß ich nicht wozu Dichter in dürftiger Zeit” (Hölderlin 7.14).

questiona a sua actividade⁵² e como dar conta do desaparecimento do mundo. Contudo, não persiste no narrador a euforia hölderliniana, nem a confiança na memória. A paisagem de sonho é a criação ficcional do narrador para chegar a um lugar outro, um lugar ainda por descobrir, mas desprovido da plenitude (a)enunciada em *Brod und Wein*.

Nesta linha de raciocínio o episódio de Orfordness é particularmente significativo, especialmente se atentarmos no facto de o narrador admitir que lá se tinha sentido em casa⁵³. Orfordness é uma língua de terra que serviu de base a treinamento e operações militares secretas durante as guerras do século XX, e sobre a qual circulam os mais variados boatos. Para o nosso caminhante Orfordness é um lugar que ao mesmo tempo nada pode contar (Sebald 2007, 276) e uma terra por descobrir/ *unentdecktes Land* (Sebald 2007, 279), ou seja, um local cujo poder revelador está em potência. De facto, este tipo de paisagem que encerra em si a contradição entre o espaço como registo de um passado (rico em respostas?) e como testemunho do desaparecimento (encapsulando também a possibilidade de um outro território) é o timbre do caminho percorrido pelo viajante de *Die Ringe des Saturn*. No fundo a peregrinação do narrador traduz-se no desejo pela (re)apresentação de um território outro. Noutras ocasiões esta paisagem pairava já na imaginação do narrador quando, por exemplo, numa parede coberta de rachas vê “as paredes caídas, percorridas por estrias azuladas como veias na pele de um corpo moribundo, pareciam, disse eu para comigo,

⁵² “Wochenlang zermartert man sich vergebens den Kopf, wüßte, wenn man danach befragt würde, nicht, ob man weiterschreibt aus Gewohnheit (...) oder aus Verwunderung über das Leben, aus Wahrheitsliebe, (...) oder Empörung, ebensowenig wie man zu sagen vermöchte, ob man durch das Schreiben klüger oder verrückter wird.” (Sebald 2007, 216-217).

⁵³ “Dort, dachte ich, war ich einmal zu Hause.” (Sebald 2007, 283).

um desses mapas do extremo norte onde quase nada há marcado” (Sebald 2013, 184)⁵⁴. O narrador almeja esse território, o que implica, como temos tentado expor, a adopção de uma perspectiva marginal, uma perspectiva que cruza sonho, memória e amnésia, que projecta o espaço na sua relação com o passado e o futuro: “mas quanto mais me aproximava das ruínas, mais se afastava a imagem de uma secreta ilha dos mortos e mais me julgava no meio de vestígios da nossa própria civilização aniquilada por uma catástrofe futura” (Sebald 2013, 206)⁵⁵.

Conclusão

Ao longo deste ensaio, baseado numa análise atenta de algumas passagens de *Die Ringe des Saturn*, procurámos perceber o papel que o espaço ocupa no romance de W.G. Sebald. Através das palavras de um narrador viajante o espaço constitui-se como algo mais do que um receptáculo de acontecimentos, sendo-nos apresentado como uma rede de palimpsestos. De facto, o narrador mostra-nos o espaço como um arquivo do passado, da história humana e natural. No seio desta investigação do espaço surge como central a questão do enquadramento e acesso a uma história da destruição, uma história que obriga a um habitar dos limites, isto é, implica um percurso ao longo da fronteira entre o visível e o invisível. Para o narrador a consciência da ambígua presença do invisível, daquilo que foi destruído, é motor para uma reflexão sobre modalidades de observar e

⁵⁴ “die kalkweißen, wie die Haut eines abstrebendes Leibs von bläulichen Schlieren unterlaufen Wände glichen, so sagte ich mir, einer jener bewundernswerten Karten des höchsten Nordens, auf denen fast gar nichts verzeichnet ist.” (Sebald 2007, 249- 250).

⁵⁵ “Je näher ich aber den Ruinen kam, desto mehr verflüchtigte sich die Vorstellung von einer geheimnisvollen Insel der Toten und wähnte ich mich unter den Überresten unserer eigenen, in einer zukünftige Katastrophe zugrundegangenen Zivilisation.” (Sebald 2007, 282).

experienciar o espaço. Esta reflexão adquire os contornos de uma experimentação e de um jogo de perspectivas, na medida em que o narrador procura romper com a separação estanque entre um espaço físico e objectivo, a vivência psicológica do espaço e as representações artísticas do mesmo. Neste contexto as paisagens de sonho surgem como uma configuração porosa das dimensões espaciais atrás referidas, contudo, são apresentadas como uma precária tentativa de fazer assomar o que está oculto e contrariar o seu apagamento. Estas paisagens de sonho não se apresentam como uma sublimação da destruição que paira sobre o mundo, elas apontam, ao invés, para um território e tempo outros abrindo aos seus limites, ao mesmo tempo que nos interrogam como os habitar.

Bibliografia

- Catling, Jo. 2005. "Gratwanderungen bis an den Rand der Natur: W.G. Sebald's Landscapes of Memory". In *The Anatomist of Melancholy: Essays in Memory of W.G. Sebald*, ed. Rüdiger Görner, 19-50. München: iudicium.
- Catling, Jo. 2008. "W.G.Sebald: ein „England-Deutscher“? Identität-Topographie- Intertextualität". In *W.G. Sebald Intertextualität und Topographie*, ed. Irene Heidelberger- Leonard, Mireille Tabah, 25-53. Berlin: LIT Verlag Dr. W. Hopf.
- Coverley, Merlin. 2006. *Psychogeography*. Harpenden: Pocket Essentials.
- Hölderlin, Friedrich. 1980. "Brod und Wein". In *Poems and Fragments*, trad. Michael Hamburger, 242- 253. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hölderlin, Friedrich. 1997. "O Pão e o Vinho". Trad. Paulo Quintela. In *Obras Completas de Paulo Quintela*, org. Ludwig Scheidl, et al, vol.2, 356-360. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Horstkotte, Silke. 2008. "Photo-text Topographies: Photography and the Representation of Space in W.G.Sebald and Monika Maron". *Poetics Today* 29 (1): 49-78.
- Hui, Barbara. 2013. "Mapping Historical Networks in *Die Ringe des Saturn*". In *The Undiscover'd Country. W.G. Sebald and the Poetics of Travel*, ed. Markus Zisselsberger, 277- 298. Rochester: Camden House.
- Lefebvre, Henri. 2012. "A produção do Espaço". In *(In)Seguranças no Espaço Urbano. Perspectivas Culturais*, org. Susana Araújo, Ana Raquel Fernandes, Sandra Bettencourt, 45-52. V.N. Famalicão: Edições Húmus.
- Long, J.J. 2013. W.G. Sebald: The Anti-Tourist. In *The Undiscover'd Country. W.G. Sebald and the Poetics of Travel*, ed. Markus Zisselsberger, 63- 91. Rochester: Camden House.
- Moser, Christian. 2013. "Peripatetic Liminality: Sebald and the Tradition of the Literary Walk". In *The Undiscover'd Country. W.G. Sebald and*

- the Poetics of Travel*, ed. Markus Zisselsberger, 37-62. Rochester: Camden House.
- Piper, Andrew. 2010. "Mapping Vision: Goethe, Cartography, and the Novel". In *Spatial Turns. Space, Place and Mobility in German Literary Culture and Visual Culture*, ed. Jaimey Fisher e Barbara Menzel, 27-51. Amsterdam: Rodopi.
- Ryan, Judith. 2009. "'Lines of Flight': History and Territory in *The Rings of Saturn*". In *W.G. Sebald: Schreiben ex patria/ Expatriate Writing*, ed. Gerhard Fisher, 45-60. Amsterdam and New York: Rodopi.
- Sebald, W.G. (1995) 2007. *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Sebald, W.G. 2013. *Os Anéis de Saturno. Uma Romagem Inglesa*. Trad. Telma Costa. Lisboa: Quetzal Editores.
- Solnit, Rebecca. 2001. *Wanderlust. A History of Walking*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Wylie, John. 2007. "The Spectral Geographies of W.G. Sebald". *Cultural Geographies* 14: 171-188.