

## NARRATIVAS VACILANTES: OS ECOS DAS FRATURAS E DOS DESTROÇOS EM W.G. SEBALD E VLADIMIR NABOKOV

### VACILLATING NARRATIVES: FRACTURES AND WRECKS ECHOES IN W.G. SEBALD AND VLADIMIR NABOKOV

João Felipe Alves de Oliveira<sup>1</sup>  
Mestre em Letras  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
([joaofelipealv@gmail.com](mailto:joaofelipealv@gmail.com))

**RESUMO:** O presente artigo objetiva promover uma leitura conjunta de alguns aspectos da obra do escritor alemão W. G. Sebald e do escritor russo Vladimir Nabokov. Partindo de **Os emigrantes**, de Sebald, em que Nabokov é aludido com recorrência, o trabalho pretende investigar a configuração do vínculo elaborado nessa obra e, em seguida, explorar algumas temáticas que despontam no trabalho de ambos os autores. Serão enfatizadas dimensões tais quais as dos padrões e das coincidências do mundo que os dois criadores buscam vislumbrar em seus textos, os quais remontam ao conceito de razão objetiva delineado por Max Horkheimer (1948), como também será ressaltado o destino trágico diante do qual seus personagens se veem rendidos.

**Palavras-chave:** Narrativa. Razão Objetiva. Tragédia.

**ABSTRACT:** This article aims to provide a comparative reading of some work aspects of the German writer W. G. Sebald and the Russian writer Vladimir Nabokov. Having as a starting point Sebald's *The Emigrants*, in which Nabokov is frequently alluded, this research intends to investigate the links' configuration in his work, and then explore some themes that emerge from the work of both authors. It will be emphasized the dimensions, the patterns, and the world coincidences that both authors seek in their texts, which retrace the concept of objective reason proposed by Max Horkheimer (1948). It will also be highlighted the tragic fate to which the characters of these narratives face.

**Keywords:** Narrative. Objective Reason. Tragedy.

### Nabokov Espectral: Uma Presença Inquietante em Os Emigrantes

A partir da leitura de **Os emigrantes** (1992), de W.G. Sebald, torna-se nítido como a presença de outra marcante figura literária, Vladimir Nabokov, é evocada em meio a cada uma das quatro seções que compõe o romance do escritor alemão. Num primeiro momento, tal processo de referenciação aparenta não deter implicações profundamente significativas, ou facilmente identificáveis. A prosa do autor russo, repleta de intrigas sardônicas que lançam seus anti-heróis a cumes do patético e do absurdo, não detém pontos de contato evidentes se relacionada à contemplação melancólica e à atmosfera desolada das obras de Sebald. Em grande

<sup>1</sup> Doutorando em Ciência da Literatura na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

parte, as obras desse escritor sequer enquadram-se nos padrões romanescos mais recorrentes. Elas não contêm uma trama que as defina, sendo construídas mais como um misto de impressões registradas em diários de viagens e de reflexões elevadas. Além disso, a escrita que as formula é constantemente perfurada pela inserção de arquivos diversificados, sejam eles parte do acervo cultural e histórico (pinturas célebres, mapas, artigos de jornal) ou de cunho pessoal, como fotografias de conhecidos e de lugares visitados.

Acerca da forma como Sebald articula sua obra com a de outros escritores, o estudioso Leland de la Durantaye (2008) ressalta que, já em **Vertigem** (1990), seu primeiro romance, o escritor tece uma série de associações com Kafka. O crítico percebe no emprego desse recurso uma prática de monumentalização literária, como se um monumento estivesse sendo erigido no local em que os caminhos dos dois escritores se entrecruzam, estabelecendo um vínculo simbólico entre eles. No entanto, Durantaye argumenta que, em **Os emigrantes**, a inserção de Nabokov vai muito além de funcionar como um monumento que resgata aspectos da biografia do autor russo e promove o elo entre os quatro segmentos do romance, denotando “a figura através da qual Sebald postula suas mais fundamentais questões sobre os fatos da ficção e a ficção dos fatos” (DURANTAYE, 2008, p.426, tradução nossa)<sup>2</sup>.

O crítico norte-americano chega a mapear detalhadamente as aparições de Nabokov em cada bloco narrativo, relacionando-as, sobretudo, com o livro **Fala, memória** (1951), espécie de autobiografia ficcionalizada que abarca o período da infância do autor russo até sua emigração para os Estados Unidos, em 1940. A primeira intrusão de Nabokov se dá através de uma fotografia (p.22), a qual o narrador utiliza para ilustrar a semelhança que nota entre o célebre escritor e o Dr. Henry Selwyn, seu excêntrico anfitrião na primeira seção do romance.

No segundo bloco narrativo, a referência a Nabokov está no diálogo entre o narrador e Mme Landau, através da qual são deslindadas informações sobre a vida de Paul Bereyter, professor do narrador na escola primária (p.48). Ela relata que, no dia em que conheceu o solitário pedagogo, estava justamente lendo a autobiografia de Nabokov. O narrador não chega a mencionar o título do volume que a amiga do

---

<sup>2</sup> No original: “[...] the figure through whom Sebald poses his most fundamental questions about the facts of fiction and the fiction of facts” (DURANTAYE, 2008, p.426).

professor tinha nas mãos. Porém, para Durantaye, esse termo não dito é a chave para decifrar as implicações da referência em questão, uma vez que o que vai ser continuamente requerido dos interlocutores do narrador durante seus encontros é que eles confirmem voz à memória: Selwyn, Bereyter e os outros emigrantes que despontam no romance conjuram suas narrativas a partir de uma dolorosa enunciação modulada pelos fios da rememoração.

Na terceira seção, centrada na trajetória de Ambros Aldelwarth, tio-avô do narrador, as alusões a Nabokov se intensificam. No seu deslocamento da Alemanha para Inglaterra, Ambros trabalha uma temporada no Hôtel Eden em Montreux, o qual, na realidade, não é muito distante do Palace Hotel, também em Montreux, o último lar do escritor russo. Já em Nova York, o jovem excêntrico e milionário de quem Ambros era valete (e amante) é internado e vem a falecer num sanatório em Ithaca (norte do estado de Nova York). Em 1953, já na velhice, sozinho e desencantando, Ambros se retira para a mesma instituição, que também vem a ser sua destinação final. Dois anos antes, foi nessa cidade de nome tão emblemático para qualquer viajante que Nabokov revisou **Fala, memória**. Durante sua internação, o tio-avô do narrador por vezes observa de sua janela um homem de meia-idade percorrendo o campo com uma rede branca na ponta de uma vara para caçar borboletas (p.106). O *butterfly man* não é identificado para o leitor, mas Durantaye completa a associação que desenvolve ao indicar que, no ano mencionado, Nabokov havia retornado a Ithaca para ensinar literatura russa na Cornell University. No dia de sua morte, Ambros, atrasado pela primeira vez para uma das intensas terapias de choque das quais vinha participando voluntariamente, justifica-se dizendo que tinha estado à espera do *butterfly man*.

No último bloco de **Os emigrantes**, o pintor alemão Max Ferber, ao deixar Manchester pela primeira vez em muito tempo, viaja para Montreux para estudar as pinturas de Grunewald e, numa determinada tarde, ao ser tomado pelo poder da memória de forma imensamente poderosa, quase salta de um monte em Grammont impulsionado por sua desorientação. A iniciativa desse ato é dissipada por um senhor empunhando uma rede branca, que o interpela e o relembra que já é quase hora do jantar ser servido na cidade abaixo (p.176). Ferber não lembra se chegou a fazer a descida juntamente com o estranho, nem tampouco de como transcorreram

os últimos dias de sua viagem, mas, durante um ano inteiro, vai empregar seus esforços para tentar colocar na tela os traços do desconhecido que encontrou, o que resultará na pintura de um homem sem rosto. A última aparição de Nabokov se dá ao fim do relato de Ferber, que não é concluído por ele, e sim por sua mãe. Em 1941, pouco antes de ser levada pelos nazistas para um campo de concentração, ela escreve sobre as recordações de sua infância passada na Bavária, remontando a um tempo pacífico, em que o horror que chegaria dali a algumas décadas não se deixava entrever. Nas memórias da mãe, é relatado um episódio em que ela se encontra com seu primeiro amor, um tocador de trompa, na cidade-spa de Bad Kissingen, e repara em dois cavalheiros russos seguidos por um menino que, a despeito das advertências dos adultos, insiste em continuar caçando borboletas. Em **Fala, memória**, Nabokov também relata sua passagem pela mesma estância termal, narrando como, ao sair para caminhar com o seu pai e o velho Muromtsev (ex-presidente do Parlamento Russo) foi repreendido por este por atrasá-los ao persistir com sua caça às borboletas. Para a mãe de Ferber, o menino avistado passa a ser encarado como um símbolo de júbilo, o que não deixa de ser irônico, tendo em vista que seu noivo músico morre antes de eles poderem se casar, e o próprio destino de Luisa (a mãe) também é extremamente doloroso.

A partir desse mapeamento das marcas e rastros de Nabokov no texto de Sebald, Durantaye explora a motivação que sustentaria tal escolha e as possíveis implicações que ela acarreta. O estudioso ressalta o fato de esse escritor emigrante ser nominalmente mencionado apenas uma vez (quando sua fotografia é apresentada), e que a padronização de sua presença conduz a uma elevação do poder redentor da memória. Por conseguinte, a materialização de Nabokov no texto de Sebald é construída de forma dúbia, fantasmal. Como Durantaye sublinha, essa intrusão não só amplia o papel da memória para aqueles que sofreram e emigraram em decorrência da atuação dos regimes totalitários da primeira metade do século XX, como também permite que o leitor se inquiete com a complexa questão da relação do factual com o ficcional. A aparição do autor russo nos quatro segmentos do romance permite estabelecer uma conexão entre eles que, mesmo envolta em certo estranhamento, não chega a comprometer a verossimilhança e o teor “documental” que os compõe.

Dessa forma, Nabokov surge em **Os emigrantes** como um espectro, uma figura dúbia, que Durantaye percebe como uma deidade antropomorfizada (DURANTAYE, 2008, p.16). Através da presença do autor russo na obra, não somente o papel redentor da memória é evidenciado, como também o próprio ato enunciativo do texto se adensa e torna o discurso narrativo mais instável e ambivalente. Em uma entrevista concedida ao crítico estadunidense James Wood (1989), Sebald declarou abominar o que ele chama de escrita autoritária, em que o autor se coloca como “assistente de palco, diretor, juiz e executor”<sup>3</sup> do texto, ficando completamente à mercê das regras da artificialidade ficcional e da tirania das convenções literárias, principalmente das romanescas. Tanto é que o autor alemão revela, na mesma conversa com Woods, que não considera seus trabalhos como romances, preferindo referir-se a eles somente como **prosa** (grifo nosso). Essa perspectiva nos auxilia a compreender a concepção que Sebald possui de sua produção literária, e de como esta se constrói de maneira quase que antitética ao romance tradicional.

Uma das técnicas cruciais presentes na escrita do Sebald que a distanciam das narrativas esquemáticas é sua forma de calcular precisamente o grau de aparência de realidade das situações que narra. Sua prosa possui um intenso caráter documental, abrigando evocações precisas de lugares e momentos bastante específicos. No entanto, tais minúcias contêm uma impressionante dimensão espiritual, o que as torna pungentes de significações e de trajetos de exploração da interioridade humana. Como ocorre em **Os emigrantes**, a ênfase no aspecto físico de lugares e a recorrência das fotografias acabam por implicar uma aparência factual, que não só propiciam um solo em que a matéria ficcional se apoia, como também instauram um plano discursivo que induz a prosa do texto a se auto examinar. Em relação a esse aspecto, James Wood (2000) salienta que, na obra do escritor em foco, acontecimentos factuais se entretecem a sutis invenções, produzindo o que o crítico considera como *ficcional truth*, uma **verdade ficcional** (grifo nosso). Desse modo, a ficção seria um caminho não só para o factual, mas para o que está além deste: a verdade. Os meandros ficcionais formulam, por esse

---

<sup>3</sup> No original: “where the narrator sets himself up as stagehand and director and judge and executor in a text, I find somehow unacceptable. I cannot bear to read books of this kind.” (Sebald In Wood, 1998, p.90).

prisma, uma tentativa de expor uma realidade menos limitada do que a do discurso histórico e que, embora não constate fatos, indiretamente resgata destinos individuais detentores de reverberações mais abrangentes.

Outra faceta da verdade ficcional de Sebald está num elemento que ele mesmo apresenta em sua conversa com Woods, que é sua tentativa de questionar a linha que divide fato de ficção. Por conseguinte, o realismo romanesco tradicional não possui nenhum atrativo para o autor alemão, uma vez que a enganosa linearidade dos romances realistas muitas vezes acaba por permanecer agrilhoadada a representações superficiais. Na sua concepção, as guinadas do mundo seriam lançadas com mais força na prosa através da mencionada verdade factual, a qual está atrelada ao processo de verossimilhança, mas é enodada pela nebulosidade, abrindo-se para a fantasmagoria.

A partir de tal proposta envolta em incertezas é que a figura de Nabokov em **Os emigrantes** ganha relevo: a presença do escritor russo é o componente instável que desestabiliza o realismo dos relatos e descerra as arestas insólitas que perturbam a narrativa. Desse modo, os encontros que os personagens das quatro seções têm com Nabokov podem ser vistos não apenas como referências à **Fala, memória**, e nem se reduzem somente a um lúdico jogo pós-moderno. Ainda na mesma entrevista, Sebald defende que, para que o realismo funcione propriamente, facetas de mistério devem se esgueirar para o interior da narrativa e conduzi-la para um território que viabilize a alegoria. Para tanto, a materialização de Nabokov é, como coloca o autor, constituinte das “figuras que são em parte concretas e em parte abstratas (como o caçador de borboletas), figuras que possuem uma distinta, mas não inteiramente transparente, função<sup>4</sup>.” (SEBALD In WOOD, 1989, p.92). Desse modo, torna-se evidente como o autor alemão não dissocia a noção de realismo da de alegoria, e por isso a presença espectral de Nabokov potencializa-se de sentidos.

---

<sup>4</sup> No original: “should be figures which are half-concrete and half-abstract (like the butterfly catcher), figures who have a distinct, but a not entirely transparent, function.”(SEBALD In WOOD, 1989, p.92).

## **Padrões, Coincidências e Destino: Vislumbrando a Razão Objetiva**

A imagem final de **Os emigrantes** imbuí-se de uma particular carga simbólica: o narrador, de volta à Manchester para visitar seu amigo Max Ferber (agora hospitalizado em decorrência de um enfisema pulmonar), rememora em seu soturno quarto de hotel, ao som meloso das baladas que ecoam do Liston's Music Hall, as fotografias do gueto polonês de Litzmannstadt, as quais observara em uma exposição em Frankfurt. A lembrança de uma delas se prolonga mais demoradamente no torvelinho de seus pensamentos:

Atrás da moldura vertical de um tear estão sentadas três jovens, talvez de vinte anos. O tapete no qual dão nós tem um motivo geométrico irregular que me lembrou, inclusive pelas cores, o motivo do nosso sofá da sala lá de casa. Quem são as jovens, não sei dizer. Por causa da luz que incide de frente pela janela nos fundos, não consigo reconhecer exatamente seus olhos, mas sinto que as três olham para mim [...]. A jovem do meio é loira e tem qualquer coisa de noiva. A tecelã a sua esquerda inclina a cabeça um pouco para o lado, enquanto a da direita me fita com os olhos tão fixos e implacáveis que não consigo sustentar a vista por muito tempo. Fico imaginando que nome terão tido as três – Roza, Luiza e Lea ou Nona, Decuma e Morta, as filhas da noite, com fuso e tesoura. (SEBALD, 1992, p.237).

Curiosamente, o narrador opta por não incluir no texto a fotografia das moças judias, adotando um procedimento diferencial em relação ao que vinha fazendo durante as quatro narrativas. A imagem do trio de tecelãs é representada através de uma poderosa descrição, que esboça os contornos gravados na memória do narrador, intensificando sua sugestividade e seu impacto para além do que uma inclusão pictórica poderia fazer. É também digno de nota que, na passagem em destaque, ao associar as jovens com a personificação do Destino na mitologia greco-romana, o narrador não utiliza suas nomeações gregas, decidindo-se por chamá-las por seus nomes romanos. Dessa forma, a imagem ecoa o percurso de emigração sofrido pelos personagens da obra, sendo que as divindades que despontam são as Parcas, emigradas do panteão grego para o universo latino.

A presença dessas figuras que manipulam os fios do tempo e dos trajetos humanos nos remete às preocupações de Sebald com os padrões e as coincidências do mundo, com a possibilidade de uma ordem que porventura reja os fragmentos dissipados pela história e entreteça os destinos individuais e coletivos.

Essa temática já era proeminente em **Vertigem** e também possui relevo em **Os emigrantes**. A própria trajetória do narrador é dependente da reconstrução dos relatos de seus interlocutores, se fundamentando como uma busca que permitirá descortinar a experiência dos emigrantes retratados e transformá-la em narrativas que resgatem conteúdos sufocados e fraturados. Nesse sentido, a contemplação da imagem das moças/Parcas é também uma **identificação** (grifo nosso), visto que, durante todo o texto que a antecede, o narrador, manobrando a roca da linguagem, fiou os lugares, os objetos, os discursos e as memórias que o cativaram para com eles compor os circuitos esboçados no decorrer dos quatro segmentos.

Para Sebald, como ele deixa notar na entrevista referida na seção anterior, observar tais padrões é uma atividade da qual resulta imensa angústia, uma vez que ele não deseja criar de maneira totalmente artificial as coincidências que irrompem em seus livros, e sim registrar sua indagação diante das que se apresentam no mundo, flertando com a hipótese de entrever um outro arranjo por detrás delas. Com isso, abrem-se em seus textos frestas de ambiguidade que vão rasgando alguns pontos dos relatos, sem que haja a preocupação de fornecer respostas diretas.

Novamente, observar a recorrência das aparições de Nabokov é pertinente. Embora se trate de um artifício literário deliberado, elas sublinham a questão maior das significações que podem se ocultar por trás dos biombo da realidade. Como já foi enfatizado, a presença volúvel do autor russo possibilita que **Os emigrantes** ative dimensões alegóricas.

Por esse ângulo, é extremamente válido resgatar a concepção benjaminiana de alegoria. Em seu **Origem do drama barroco alemão** (1928), o pensador alemão estabelece como a alegoria está intimamente ligada à morte, sendo que sua função primordial seria converter o vivo no morto. Com isso, o mundo passa a ser percebido como um campo de ruínas, e são esses escombros e fragmentos que geram a alegoria, a qual se articulará como mediadora entre a morte e a história. Ainda que se estruture a partir da morte, a alegoria permite uma estabilidade das significações, o que a insufla de uma capacidade redentora. Para Benjamin, ela se desenha como uma forma imanente de representar a história, uma vez que o alegorista deseja conhecer as coisas do mundo, selá-las na sua construção estética e assim protegê-las do declínio histórico, ainda que reconheça que sua artimanha possa ser somente



mais uma forma de ilusão. Tais considerações se relacionam com o que aqui vem sendo debatido se considerarmos que as facetas instáveis do romance sinalizadas pela figura de Nabokov possuem uma oblíqua relação com a morte, e o processo de fazer a memória “falar” é um recurso para reabilitar uma linguagem que estava morta e forçá-la a significar. Por conseguinte, essas aparições se esvaziam de seu sentido primeiro (Nabokov como uma aparição cujos dados biográficos viabilizam sua inserção nas situações narradas no texto) e tornam-se, por meio da alegoria, arautos que sinalizam a morte como principal finalidade da vida, mas que carregam o poder redentor de, através da ruína, do “fragmento morto” (BENJAMIM, 1928, p.206), extraírem da história cartesiana, linear e opressora uma instância de significação, e preservá-la. Nesse sentido, a imagem das parcas é outra faceta alegórica, fantasmal, cuja potência se irmana com os avatares de Nabokov.

No âmbito da obra do escritor russo, os padrões ocultos que perpassam os livros de Sebald também constituem matéria artística significativa, sendo que um de seus mais bem acabados contos, “Signs and symbols” (1948), é inteiramente esculpido a partir desse mote. No entanto, o tratamento estrutural que Nabokov dá a essas noções é bem mais autoritário e menos especulativo, denotando uma convicção na existência da potência controladora dos meandros do destino. Consequentemente, é possível diagnosticar que, enquanto nas narrativas do autor de **Lolita** o mundo é visto por um olhar onipotente, “de cima”, o mesmo não ocorre nos trabalhos de Sebald. Todavia, isso não faz o autor alemão relegar as obras de Nabokov ao grupo das ficções literárias em que tudo é convencionalismo e falsificação, nem o impede de admirar a visão arquitetada por ele em seus escritos. Em “Texturas do sonho: uma breve nota sobre Nabokov”<sup>5</sup> (2003), Sebald comenta sucintamente tanto a autobiografia do prosador russo, quanto suas primeiras criações e um romance mais maduro, escrito em inglês, **A verdadeira vida de Sebastian Knight** (1941). Ele enfatiza como, nessas obras, os personagens emigrantes estão incutidos de uma característica que vai além das perdas materiais e do deslocamento geográfico: eles perdem a certeza de sua própria realidade. Dessa forma, a fim de captar tais existências incertas, a prosa de Nabokov possui

---

<sup>5</sup> Foi consultada para este trabalho a versão em inglês do texto de Sebald, intitulada “Dream textures: a brief note on Nabokov” (2002). A tradução do título é nossa.

uma qualidade fantasmal, uma vez que tanto os fantasmas quanto os escritores estão preocupados com o passado, sobretudo com os aspectos irrecuperáveis deste. Em decorrência dessa busca, o autor russo esparge em suas histórias figuras que estão no limiar da vida e da morte, e que antecipam através da memória um tempo antes da vida, projetando seu próprio fim. Sebald aponta que, com sutis trocas de perspectiva e nuances temporais, Nabokov introduz em suas ficções

Um observador invisível – um observador que aparenta ter uma melhor visão não só do que a dos personagens na narrativa mas do que a do narrador e do autor que guia a pena do narrador; é um truque que permite Nabokov ver o mundo e ele próprio dentro dele, de cima. Na verdade, seu trabalho contém muitas passagens escritas de uma espécie de vista aérea. [...] [por essa visão] a escrita, como Nabokov a praticava, é elevada bem alto pela esperança de que, dada a suficiente concentração, as paisagens do tempo que já afundaram abaixo do horizonte podem ser vistas mais uma vez num panorama sinótico. Nabokov também sabia, melhor do que a maioria de seus escritores contemporâneos, que o desejo de suspender o tempo pode provar sua valia somente na reevocação das coisas há muito tomadas pelo esquecimento<sup>6</sup>. (SEBALD, 2003, p.23) (tradução nossa).

Ainda que Sebald não insira em sua prosa um observador invisível semelhante, preferindo, ao invés da “visão de cima” de Nabokov, um olhar mais térreo, também desenvolve questões fronteiriças com as demonstradas no excerto acima, principalmente no que envolve o ato de reevocar as paisagens esquecidas. É exequível perceber que a afinidade eletiva entre os dois escritores se reforça pela inquietação de ambos em ruminar sobre o que Max Horkheimer (1947) chama de **razão objetiva** (grifo nosso). Para o pensador alemão, essa categoria remete a uma razão universal, inerente ao mundo, que engloba a noção do destino humano e do bem supremo. Essa acepção não exclui a ideia de razão subjetiva (força da mente individual e, portanto, limitada), mas é externa ao entrecruzamento de subjetividades e está além deste, englobando “uma estrutura fundamental ou totalmente

---

<sup>6</sup> No original: “[...] an invisible observer — an observer who seems to have a better view not only than the characters in the narrative but than the narrator and the author who guides the narrator’s pen; it is a trick that allows Nabokov to see the world, and himself in it, from above. In fact, his work contains many passages written from a kind of bird’s-eye view. [...]writing, as Nabokov practiced it, is raised on high by the hope that, given sufficient concentration, the landscapes of time that have already sunk below the horizon can be seen once again in a synoptic view. Nabokov also knew, better than most of his fellow writers, that the desire to suspend time can prove its worth only in the most precise re-evocation of things long overtaken by oblivion.” (SEBALD, 2003, p.23).

abrangente do ser e de que disso se pode derivar uma concepção do destino humano.” (HORKHEIMER, 1947, p. 17). Horkheimer assinala uma crise da razão que vem se intensificando desde o Iluminismo, sendo que a razão foi deixando de ser a fonte em que os princípios se fundam e se converteu em mero apetrecho passível de ser submetido a conteúdos políticos e econômicos. Para o autor, isso resulta em uma redução da razão aos procedimentos industriais, automatizando as ideias e fazendo da linguagem “mais um instrumento no gigantesco aparelho de produção da sociedade moderna” (*Ibid*, p.27). À vista disso, a razão é anulada, pois qualquer pensamento passa a ser considerado como um ato, e a ciência emerge como autoridade soberana, entronizando o “senso comum” como medida propagandística manipulada por interesses particulares. Tudo isso conduz a uma atrofiação do pensamento, e o “ilusório triunfo do progresso democrático consome a substância intelectual” (*Ibid*, p.35), de modo que até mesmo a arte e a literatura transformam-se em agentes enganadores. Na contramão desses programas utilitaristas e que esvaziam as coisas de suas substâncias mais densas, Nabokov e Sebald erigem, cada qual a seu modo, representações da realidade que almejam desvelar os estratos soterrados pela tirania dos discursos que limitam a inteligência e a imaginação a proposições lineares, pragmáticas e de uma perigosa racionalização tecnicista (já que a arte, na era da razão subjetiva que para tudo postula um objetivo exato, não ambiciona ser mais que um divertimento).

Alinhar um diálogo entre os escritores em destaque permite que cada qual vá, em turnos, iluminando de forma renovada suas respectivas criações literárias. Através de uma leitura em reverso, a prosa de Sebald remodela dimensões dos textos de Nabokov, ensejando trajetos investigativos que também ativam novas zonas de significado ao longo de suas próprias sinuosidades.

Na primeira seção de **Os emigrantes**, “Dr. Henry Selwyn”, o narrador, juntamente com sua esposa, muda-se por um período para lecionar em Norwich, no leste da Inglaterra. Lá, o casal aluga um apartamento dentro da propriedade aristocrática – e um tanto dilapidada – dos Selwyn. Enquanto a senhora Selwyn, sempre ocupada e viajando para administrar a renda e as propriedades que restaram de seu patrimônio, se mantém distante de seus inquilinos, Dr. Henry, seu marido, desenvolve uma amigável relação com eles. O simpático ermitão não só os

presenteia com os frutos e grãos que as terras descuidadas de Prior's Gate ainda fornecem, como também lhes narra episódios de seu passado. Numa ocasião especial, convida-os para jantar e projeta as fotos da última viagem que fez à Creta na companhia de seu amigo Edward (é nesse ponto que surgem as primeiras alusões a Nabokov, tanto pelo fato desse amigo ser entomologista, como pelo uso de uma imagem de Nabokov para ilustrar, por analogia, a fotografia não mostrada de Dr. Henry equipado para caçar borboletas). Na sucessão de seus colóquios com o ermitão, o narrador acaba por descobrir que seu nome original é Hersch, sendo que na infância ele emigrou de uma aldeia lituana com sua família para se instalarem em Londres. Já um homem velho, desencantado, indiferente à esposa, voluntariamente apartado de sua profissão e desvinculado da realidade, Henry sente que as cenas de seu êxodo ainda reverberam com enorme força em sua memória, causando uma sensação melancólica que ele não sabe definir muito bem. Tal senso é também intensificado pelo outro evento significativo de sua vida, que insiste em assaltar seus pensamentos: a perda de seu amigo Johannes Naegeli, um guia alpino que conheceu em 1913, quando esteve na Suíça para se especializar em medicina. Henry assevera que nunca se sentiu tão próximo de alguém quanto do alpinista, e nada foi tão doloroso quanto separar-se do amigo quando foi obrigado a retornar à Inglaterra com a eclosão da Primeira Guerra Mundial. Pouco depois, recebeu a notícia de um acidente envolvendo Naeglie, sendo que este foi dado como desaparecido em meio à geleira de Oberaar, desastre que acabou por lançá-lo em um período de profunda depressão.

Apesar de sua exterioridade dócil e de seus modos apaziguados, Dr. Henry acaba cometendo suicídio (usando para isso a espingarda que adquirira décadas antes, quando esteve na Índia, e a primeira vez que a disparou contra um ser vivo foi em si próprio), o que não choca tanto o narrador que, de certa forma, entrevera esse desenlace. Quase vinte anos depois, em viagem pela Suíça, o narrador está a bordo de um trem, avistando a cadeia de montanhas de Oberland. É então que transcorre uma inusitada coincidência, a qual permite que se notem certas facetas brumas operando no relato, as quais deixam-se indiciar através do discurso do narrador: "Mas certas coisas, como percebo cada vez mais, têm um jeito todo especial de retornar, inesperadas e imprevistas, muitas vezes depois de uma longa ausência"

(SEBALD, 1992, p.28). O elemento que retorna nesse ponto da narrativa é a descoberta, através de uma notícia de jornal, do corpo de Naegli desaparecido há mais de setenta anos. Não há no enunciado do narrador, quase sempre bem pontual, maiores elucubrações sobre essa coincidência. No entanto, o que ele comenta é suficiente para que se reflita acerca dos padrões que o autor procura vislumbrar e a respeito do papel da alegoria como passagem do vivo para o morto: “Assim é que eles voltam, os mortos. Às vezes afloram do gelo de mais de sete décadas depois e jazem à beira da morena, um montículo de ossos brunidos e um par de botas com grampos de ferro” (*Ibid*, p.29).

A forma como Sebald elabora esse lance narrativo está bastante próxima do que ele comenta sobre a prosa de Nabokov. Num primeiro momento, Naegli é apenas uma vaga imagem, um fio por um instante estirado do emaranhado da memória de Henry. Ao fim do relato, ele ressurge e se materializa como um aparato que dá corpo às lembranças do ex-cirurgião e revitaliza para o narrador a trajetória do seu interlocutor, sublinhando sua potencialidade trágica. Desse modo, o remate dessa seção também a faz ser conduzida pela esperança de trazer à vista, ainda que de forma trêmula e fugaz, as paisagens subterrâneas mergulhadas no esquecimento. Essa mesma esperança anima muitos dos escritos de Nabokov, e Sebald também está atento para o fato de que os emigrantes que retrata não só se tornam melancólicos em decorrência do êxodo pelo qual se demoveram, como também o são por padecerem de uma ausência de realidade. Por esse viés, a excentricidade do Dr. Henry (ele vive mais no *folly* de seu jardim do que em casa, passa os dias contanto as lâminas de grama, é distante da esposa e servido por uma empregada amalucada, que mais brinca com uma coleção de bonecas do que se dedica aos afazeres domésticos, e sua relação mais estreita é com a figura do amigo morto) não é mera caracterização romanesca afetada, e sim denota as profundas fraturas que o consomem, e que integram sua condição de emigrante. Nada na personalidade ou na rotina do amável eremita é funcional, numa acepção utilitarista, e essa privação de realidade designa que, para ele, (e citando o título de um dos romances de Milan Kundera, mais um emigrante) a “vida está em outro lugar”.

Com a finalidade de ressaltar o aspecto de irrealidade da própria realidade, os padrões disseminados ao longo do texto atuam de maneira a salientar essa instabilidade. O paralelismo encontrado pelo narrador em conhecer o alpinista pelas recordações do médico e depois já na Suíça deparar-se com a notícia da descoberta de seus restos mortais sugere como Sebald está buscando trabalhar com uma noção de mundo que ultrapassa os limites da subjetividade individual, indo ao encontro da razão objetiva, como esboçada por Horkheimer. Também a fotografia de Nabokov adquire uma faceta alegórica, pois, tendo em vista a concepção de Benjamin sobre a alegoria, esse retrato pode ser encarado como um indício da morte, porém é o encarregado de mediar o próprio fim trágico de Henry com a história (tanto a do seu trajeto pessoal quanto a coletiva, dos outros lituanos que queriam ir para Nova York e só chegaram até Londres), e dessa mediação é extraída uma instância de significação que é preservada (a construção do primeiro bloco narrativo do livro é essa preservação).

Ademais, é válido ressaltar como, em termos estilísticos, Sebald, mesmo não se avizinando com Nabokov nesse aspecto, de qualquer forma detém os atributos que o autor russo aponta como sendo indispensáveis para o escritor de qualidade. As posições de Nabokov em relação ao ofício do escritor são bastante polêmicas, e ele de fato possui uma visão bastante peculiar e rígida do que seria um trabalho literário bem executado. Ele (1948) postula que, na verdadeira literatura, não há espaço para generalidades e abstrações, sendo que as ideias gerais deveriam ser evitadas. Por conseguinte, a literatura seria o lugar de uma visão particular, e as especificidades deveriam ser alimentadas. Também é realçado como o escritor tem que se orientar para que suas criações sejam **sensíveis** (grifo nosso), e não sentimentais. Essa partícula sensível é definida por Nabokov em oposição ao que ele descreve como sendo o sentimentalismo, o qual consistiria no “exagero não artístico de emoções familiares a fim de provocar automaticamente a compaixão tradicional do leitor” (NABOKOV, 1948, p.148). Por isso, no campo da prosa ficcional, componentes tais quais as paletas de cor utilizadas pelo narrador, a gestualidade dos personagens e sua relação com os objetos circundantes, a progressão temporal e suas rupturas, deveriam todos ser intensamente trabalhados para urdir um objeto estético digno de nota. Quaisquer conexões com outros

sistemas mais gerais (filosóficos, políticos, sociais) que o autor deseja inculcar no texto deveriam estar contidos na disposição desses constituintes e na organização do mundo interno que a obra inaugura, e não proclamados e asseverados como numa oratória pedagógica (essa concepção não está afastada da que Adorno<sup>7</sup> tem sobre a literatura, segundo a qual esta sempre deveria operar de forma indireta).

Por esse ângulo, a escrita de Sebald é um exemplar preciso dos preceitos elencados por Nabokov: nela as minúcias e os detalhes sobejam, com uma linguagem econômica e extremamente imagética, e a cadência narrativa nunca é interrompida por arroubos declamatórios ou se recorre a artifícios hiperbólicos para intumescer os eventos narrados (pelo contrário, haja vista que, como assinalado anteriormente, a narrativa de Luiza é sobre sua infância e não sobre seus sofrimentos no campo de concentração). Como é inteligível na seção “Dr. Henry Selwyn”, a atenção aos detalhes é constante (a evocativa descrição da propriedade dos Selwyn é, sem nunca ser maçante, repleta de pormenores botânicos e arquiteturas), e mesmo os personagens são desdobrados a partir de recortes de traços que os singularizam através de um foco ampliado (a postura curva de Henry, a risada um tanto perturbadora de Aileen, a empregada, a pequenina e sábia cabeça de pássaro de Edward). A narrativa nunca resvala nas convenções do melodrama e até mesmo o seu fatal desfecho ocorre indiretamente, sem nenhuma configuração estridente que destoe do tom moderado, reflexivo e desolado que perpassou todo o discurso do narrador.

Ainda que Nabokov não comungue exatamente da “verdade ficcional” de Sebald, nem por isso deixa de perscrutar os padrões e coincidências do mundo e fazer com que ressurgam os painéis desvanecidos no tempo. Em “Uma questão de sorte” (1924), conto de sua primeira fase, a narrativa volta em torno de três personagens que, em decorrência da Revolução Russa, emigram para a Alemanha e, mesmo lá, pressentindo certa animosidade com a ascensão das tendências embrionárias do nazismo (desde 1919, o Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães só vinha crescendo), intencionam se refugiar em Paris.

---

<sup>7</sup> Adorno, em “Palestra sobre lírica e sociedade” (1958), defende que a obra de arte tem que revelar o que a ideologia esconde. Desse modo, concepções universais tem que ser extraídas da mais profunda individuação, e a “a referência social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela” (ADORNO, 1958, p.66).

O primeiro emigrante introduzido pelo conto, Lujin, depois de serviços temporários na Turquia e na Itália, trabalha há alguns anos como garçom no carro-restaurante internacional de um expresso-alemão que vai de Berlim à Paris. Membro de uma imponente família aristocrática da Rússia czarista, viu-se reduzido a essa posição subalterna e, atormentado por ter deixado sua esposa em seu país natal e não ter mais notícias dela, converteu-se num cocainômano inveterado. Quando, nas madrugadas, atirado a um canto fétido de um dos vagões, é arrebatado pelos efeitos da droga, Lujin rememora seu passado ostensivo em São Petersburgo e delira com estratégias para recuperar sua mulher. Gradualmente, suas fantasias vão se tornando mais sombrias, fazendo com que ele comece a conjecturar os pormenores de seu suicídio, chegando a estabelecer como data precisa para este ato definitivo a noite de um para dois de agosto. Ao nos conduzir para o primeiro dia de agosto, o narrador nos apresenta ao segundo emigrante: a velha e soturna princesa Ukhtomski que, nesse mesmo dia, irá tomar o expresso em que Lujin trabalha pois, temerosa de uma revolução comunista em Berlim, irá se encontrar com seu filho na França. A princesa também se conserva imersa nas reminiscências de seu passado aristocrático e, coincidentemente, sua antiga propriedade rural era vizinha à da família de Lujin. Esses dois personagens são tangidos pela condição de ausência de sua própria realidade que Sebald aponta como sendo um traço recorrente na prosa de Nabokov, possuindo uma existência incerta que os suprime de sua própria materialidade. No vagão de segunda-classe em que a princesa se instala, ela observa uma de suas vizinhas de compartimento despedir-se em russo de alguém pela janela do corredor. Intrigada com a situação, a velha inicia uma conversa com ela no idioma das duas e descobre que a moça é Elena, saída da Rússia há apenas dois dias e rumando para Paris a fim de procurar o marido que não vê há anos e que já tinha dado como morto. Através de outra anedota do destino, é inserida no relato Elena, a terceira emigrante, a esposa perdida do garçom que trabalha no expresso que ela acaba de adentrar.

A partir desse momento, quando os três personagens passam a ocupar a mesma unidade de ação, o narrador ensaia uma complicada coreografia de



desencontros. Munido de uma “visão por trás”<sup>8</sup>, ele passa a desenhar habilmente a trajetória dessas figuras que quase se esbarram, porém sem que completem as descontinuidades umas das outras. A princesa confia a Elena que se lembra com afeto do pai de Lujin, mas não se recorda muito deste ou de seus irmãos; por sua vez, o infeliz garçom vê de relance o rosto da anciã ao anunciar o jantar em cada compartimento e tem a impressão de ter se deparado com uma imagem de sonho, sem que consiga fixar a tênue memória que o invade; Elena tenta ir até o vagão-restaurant jantar (onde poderia encontrar seu marido servindo as mesas), mas no corredor é brutalmente assediada por um passageiro grosseiro que a espreitara durante toda a viagem, o que a força a retornar transtornada para o seu compartimento. Por fim, após dormir por algum tempo, ela desperta subitamente e se defronta com imagens auspiciosas:

Elena acordou. A princesa cochilava, a boca aberta parecendo uma caverna escura. [...] passou a língua pelos lábios ressequidos e, com ar fatigado, massageou a testa. Súbito teve um sobressalto: a aliança não estava em seu dedo. Por um instante, imóvel, contemplou sua mão e depois, com o coração batendo forte, começou a procurar nervosamente na poltrona, no chão.[...].

Saiu às pressas do compartimento; com os braços abertos, balançando de cá para lá, atravessou um vagão, depois o outro. Chegou ao fim do carro-dormitório e, pela porta de traz, só viu o vazio do céu noturno, a borda escura do leito da estrada que desaparecia ao longe (NABOKOV, 1924, p.133).

O desaparecimento da aliança da personagem, que já vinha escorregando de seus dedos durante todo o relato, remete à dissolução de seu laço matrimonial, e o quadro lúgubre engendrado nessa passagem (a “caverna escura”, o “vazio do céu noturno” e “a borda escura do leito da estrada” que vai desaparecendo) sinaliza o epílogo cruciante que arrematará a narrativa. Nesse ponto do relato, o carro-restaurant em que Lujin se encontra já foi desengatado dos vagões de dormitório e, enquanto estes seguem viagem, ele está parado numa estação e só seguirá para a França no dia seguinte. Destituído da possibilidade de ser redimido pelo encontro com a esposa, o desterrado prossegue com o seu plano:

---

<sup>8</sup> Todorov (1971) utiliza essa nomenclatura para definir o tipo de narrador em terceira pessoa que transita pelos desejos e pensamentos dos personagens, construindo, através de seu conhecimento superior, uma história que envolve esses mesmos personagens. Estes, no entanto, permanecerão durante todo o relato sem uma noção do conjunto dos eventos narrados.

Terminado seu trabalho, Lujin postou-se junto à porta aberta que dava para o vestíbulo do vagão. A estação estava deserta, às escuras. Ao longe, uma lâmpada brilhava como úmida estrela em meio a uma nuvem de fumaça cinzenta. Os múltiplos trilhos reluziam fracamente. Ele não conseguia entender por que o rosto da velha senhora com o sanduíche o perturbava tanto. Tudo o mais estava claro, porém restava aquele ponto cego. [...]

As costas de Lujin se moveram. Desceu calmamente do vagão. Caminhou em diagonal até a beirada oposta da plataforma, com passos tranquilos, sem pressa, como se estivesse passeando. [...] Lujin andou até o final da plataforma e pulou para o leito da estrada, triturando com os calcanhares as pedrinhas de carvão.

Nesse momento a locomotiva atingiu-o com um salto esfomeado. Sem saber o que acontecera, Max olhou de longe para as janelas iluminadas que passavam velozes formando uma faixa contínua. (NABOKOV, 1924, p.134)

A figura mencionada ao fim dessa passagem, Max, é um garçom muito ruivo e um tanto gatuno, colega de Lujin, que, mesmo nunca sendo individuado e funcionando de maneira esquemática, tem importância para o relato por ser o elemento que liga as perspectivas dos três protagonistas. O rapaz é o único personagem que se encontra com todos os outros, observando e sendo observado pelos três, ratificando assim a proximidade espacial em que se encontram e sublinhando, em contraste, a desarmonia de seus percursos. É ele também quem, varrendo o chão do vestíbulo, encontra a aliança perdida de Elena e, com medo de ser flagrado por Lujin (que o acompanha na tarefa de limpeza), a esconde rapidamente, pensando ter achado uma peça chinesa (ele desconhece os caracteres do alfabeto cirílico gravados no interior do anel) que poderia valer alguma coisa. Justamente o personagem que podia unificar a ventura dos outros três, atua, ainda que inconscientemente, como um agente desagregante, e sua mesquinhez e filistinismo sugerem a falência da capacidade humana reparadora, principalmente nesse período entre guerras. Max também é incapaz de adivinhar as intenções de Lujin e só pode observá-lo de longe, impassível, sem ter como interceder e evitar o ato derradeiro do camarada. Talvez, para os escritores russos, os trens sejam emblemas da morte e da autodestruição desde **Anna Kariênina** (1877), e nessa história de Nabokov uma locomotiva também irrompe para selar um destino trágico. Outro detalhe emblemático é o requintado conjunto de porcelana que a princesa Ukhtomski insiste em rememorar, com moscas tão perfeitas pintadas no fundo dos seus pratos que seus convidados inadvertidos costumavam tentar enxotá-las. Da

mesma forma que os convivas da velha senhora, os personagens do conto também são engolfados por jogos de engano, permanecendo cegos ante as barreiras que os impedem de enxergar a integralidade de suas situações.

São extremamente perceptíveis em “Uma questão de sorte” as trocas de perspectiva e de nuances que Sebald tanto admira na escrita do autor russo, as quais de fato introjetam a sutil presença de um observador invisível no âmago do conto, que o dota de uma visão aérea que permite que o mundo, com os desencontros que o povoam, seja visto de cima. Nabokov descortina as coincidências e os padrões que podem ser entrevistados em meio às incongruências do mundo, o que também o coloca na posição de um criador artístico que deseja extrapolar as subjetividades, indo em direção à razão objetiva evidenciada por Horkheimer.

O conto focado contempla plenamente o que Julio Cortazar (1956) propõe para essa forma, agindo como um “nocaute” (Cortazar, 1956, p.153), e para isso se articula com imenso rigor estrutural (a ação é radicalmente condensada, sendo confinada a um pequeno intervalo de tempo, a tarde do dia um de agosto até a madrugada do dia dois, e o espaço é reduzido ao ambiente do expresso). Esse procedimento faz com que a narrativa, sistematizada dentro das limitações do fragmento, consiga manifestar uma tensão absoluta, pois o relato breve deve conter “a presença da coisa e não o discurso sobre a coisa” e assim propiciar o “palpitar da substância” (Ibid, p.123). Ainda que o efeito bem sucedido da história de Nabokov dependa desse rigor e embora este esteja bastante longínquo do processo de composição de Sebald, ambos os escritores fazem a substância palpitar na sua tentativa de reevocar as paisagens obliteradas e subterrâneas. Obviamente que, por vezes, como ilustrado pelo relato discutido, o autor russo está muito próximo do melodramático e do folhetinesco (mas sua depurada arquitetura narrativa, sua prosa econômica e sugestiva e a sobriedade das caracterizações elevam esse material ao patamar da grande literatura), o que não impediu Sebald de monumentalizá-lo em **Os emigrantes** e desse modo consolidar com ele uma de suas afinidades eletivas.

Tanto o singular Dr. Henry Selwyn quanto o desafortunado Lujin compartilham de um destino trágico, e o suicídio desponta para eles como a única via escapatória. Nesse sentido, ambos formulam paradigmas literários da tragédia

na modernidade. Terry Eagleton, em **Doce violência: A ideia do trágico** (2003), encara a tragédia como algo que vai muito além das peças de Eurípedes ou de Sófocles, enxergando-a como um elemento constitutivo da experiência humana. Uma das vertentes de tragédia que ele explora (mais afim a obra de arte no século XX) é a que resulta da eclosão de um evento extraordinário que provoca uma ruptura violenta na organização de um mundo e faz com que de dentro deste irrompa um outro mundo, o qual ocasionará uma existência infeliz para os que habitavam o primeiro. Essa configuração pode ser sentida nas narrativas analisadas, cujos personagens estão condenados a vagar num estado obscurecido, na zona limítrofe entre as lembranças do mundo que se extinguiu e o presente hostil e amargo que os comprimi, o que inevitavelmente pavimenta o caminho para a autodestruição.

O olhar que tanto Nabokov quanto Sebald desenvolvem para esse aspecto da tragédia possibilita construções literárias de imenso valor, que não só revitalizam motivos e questionamentos com os quais a arte sempre operou como também abrem prismas inauditos na forma narrativa. Isso demonstra como ela, adentrando o século XX, continua a sustentar elevadas reflexões acerca dos conflitos do homem no mundo e ainda permanece como um veículo ímpar para a representação dos entraves e das fraturas que alvejam a experiência humana e os seus deslocamentos nas malhas da história.

## Referências

ADORNO, T.W. **Notas sobre literatura I**. Trad. Jorge de Almeida São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003.

BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CORTAZAR, J. **Valise de Cronópio**. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João. Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DURANTAYE, Leland de la. **The facts of fiction, or the figure of Vladimir Nabokov in W. G. Sebald**. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/journals/cls/summary/v045/45.4.de-ladurantaye.html>. Consultado em: 26/08/2015.

EAGLETON, T. **Doce violência: a ideia do trágico**. Trad. Alzira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

HORKHEIMER, M. **Eclipse da razão**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Centauro: 2013.

NABOKOV, V. **Notas de literatura russa**. Trad. Jorio Dauster. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

\_\_\_\_\_. **Perfeição e outros contos**. Trad. Jario Dauster. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SEBALD, W. G. **Dream textures: a brief note on Nabokov**. Disponível em: <http://mreadz.com/new/index.php?id=307139&pages=22>. Consultado em: 06/09/2015.

\_\_\_\_\_. **Os emigrantes**. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TODOROV, T. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, R. (org.). **Análise estrutural da narrativa**. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Ed. Vozes, 2013.

WOOD, James. **The broken estate: essays on literature and belief**. New York: Modern Library, 2000.

\_\_\_\_\_. **“An interview with W. G. Sebald”**. Brick Magazine (1998): p. 90.

Recebido em 29 de fevereiro de 2016  
Aceito em 16 de maio de 2016