PALAVRA E IMAGEM NAS ESCRITAS DO PRESENTE

WORD AND IMAGE IN THE WRITINGS OF THE PRESENT

Kelvin Falcão Klein*

RESUMO: Este artigo procura aproximar dois projetos ficcionais contemporâneos que articulam, ambos, palavra e imagem em sua realização: o do escritor alemão W.G. Sebald e o do escritor turco Orhan Pamuk. Partindo de livros específicos (*Istambul* e *Sobre a história natural da destruição*), o texto traz uma reflexão sobre o contato entre fotografia e texto como procedimento de abertura da memória coletiva e problematização dos traumas do passado recente, tanto na Turquia quanto na Alemanha.

Palavras-chave: Literatura Contemporânea; imagem; memória.

ABSTRACT: This article seeks to bring together two projects on contemporary fiction that articulate word and image in its realization: the German writer W.G. Sebald and the Turkish writer Orhan Pamuk. Based on specific books (*Istanbul* and *On the natural history of destruction*), the text reflects on the contact between the photo and text as opening procedure of collective memory and as elaboration of the trauma of the recent past, both in Turkey and Germany.

Keywords: Contemporary Literature; image; memory.

Em março de 1971, George Steiner dá uma conferência na Universidade de Kent, na Inglaterra, que tem por objetivo a indicação de algumas sugestões para uma redefinição da cultura da época. Steiner argumenta que a cultura do século XX, especialmente após a II Guerra Mundial, trava um intenso diálogo com o romantismo do século anterior. Esse contato, entretanto, privilegia uma camada subterrânea do movimento romântico: antes a exploração social do que a alta civilidade; antes a hipocrisia do que a liberdade de pensamento; antes a ameaça do Estado do que a segurança. A cultura do século XX, portanto, quando se volta para a história recente, procura a violência que lhe constituiu – principalmente aquela que está contida nos objetos artísticos da época. Nas palavras de Steiner:

> É precisamente a partir da década de 1830 que se pode observar a emergência de um "contra-sonho" - a visão da cidade arrasada, a fantasia da invasão dos citas e dos vân-

* Mestre em Literatura Comparada pela UFRGS e Doutorando em Teoria Literária pela UFSC.

> dalos, dos corcéis mongóis a matar a sede nas fontes dos jardins das Tulherias. Desenvolve-se uma estranha escola de pintura: quadros de Londres, Paris ou Berlim vistas como ruínas colossais, edifícios famosos queimados, saqueados ou localizados em uma desolação misteriosa entre restos esturricados e águas estagnadas. A fantasia romântica antecipa a promessa vingativa de Brecht, de que nada restará das grandes cidades exceto o vento que sopra através delas. Exatamente cem anos depois, essas colagens apocalípticas e esses desenhos imaginários do fim de Pompéia se transformariam em nossas fotografias de Varsóvia e Dresden. Não é necessário a psicanálise para sugerir o quanto havia de realização de desejos nessas sugestões do século XIX. (STEINER, 1991, p. 29-30).

Interessa reter, para os fins deste ensaio, a ideia da arte que sonha a história e de uma leitura retrospectiva do tempo. Mais do que uma antecipação de Brecht, realizada pela inventividade romântica, como assinala Steiner, vale notar a intervenção que é possível realizar, a partir de Brecht e de sua promessa vingativa, sobre a matéria informe da história. Os quadros românticos das capitais destruídas só surgiram em toda sua potência de significação *depois* das imagens de Dresden e Varsóvia. A partir da I Guerra Mundial, o "contra-sonho" da experiência do século XIX se torna a realidade imediata, como nos parece evidente hoje, tantos anos depois. Será o tempo de Walter Benjamin, em consonância com Brecht (de quem gostava tanto), cristalizar a imagem do processo histórico na nona tese sobre o conceito de história: um anjo com o rosto voltado para trás, as asas estufadas pelo vento, contemplando as ruínas que o progresso deixa atrás de si (BENJAMIN, 1994, p. 226) – imagens que traduzem o tempo a partir de confrontamentos desconfortáveis, como a visão dos cavalos mongóis matando a sede nas fontes clássicas francesas, conforme o trecho de Steiner citado. Benjamin é, portanto, o artífice da articulação do contra-sonho romântico com o nosso tempo presente, e essa mediação se dá com as imagens.

Susan Buck-Morss, em seu livro *Dialéticas do olhar*, afirma que Benjamin tinha a "consciência de que sua própria criatividade dependia da desintegração européia e que ela o nutria" (2002, p. 33). O historiador alemão alimentava seu percurso intelectual com as imagens de destruição que via, projetava, sonhava e colecionava – não só alimentava como pensava e exercia a crítica por meio de imagens, não descrevendo-as, e sim comentando e deslocando o sentido estabelecido das imagens. "Em Benjamin", afirma Márcio Seligmann-Silva, "– autor de uma teoria e praticante da escritura histórica carregada de imagens hieroglíficas – vemos uma fusão [...] onde palavra é imagem e a memória se decanta em escritura imagética: uma escritura densa, oposta à narrativa fluida do historicismo" (2006, p. 30). Um breve inventário dos títulos de seus ensaios exemplifica bem essa preocupação central para Benjamin: o surrealismo é "o último instantâneo da inteligência européia", "A imagem de Proust", "Imagens do pensamento", "Pequena história da fotografia", "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", entre outros.

A escritura imagética de Walter Benjamin sobrevive tanto na crítica quanto na literatura de nosso tempo – e essa presença, na maioria das vezes, faz com que os campos se misturem, tornando a teoria cada vez mais ficcional e a ficção cada vez mais reflexiva. Basta pensar nos ensaios de *Profanações*, livro do filósofo italiano Giorgio Agamben, alguns ilustrados com imagens, outros investindo em um estilo poético e todos atravessados por um intenso afeto na escolha dos autores e dos textos trabalhados. Na linha da crítica e da teoria, alguns livros de Georges Didi-Huberman e Jean-Luc Nancy também levam adiante, com bastante originalidade, a escritura imagética de que deu testemunho Walter Benjamin. Outro exemplo são os romances do escritor alemão W. G. Sebald, nos quais as fotografias pessoais de infância se postam lado a lado com imagens jornalísticas, atravessando um texto que oscila entre o registro documental, a cadência enciclopédica e o timbre melancólico. Outros escritores do cenário recente, como Mario Bellatín ou a artista plástica Sophie Calle, também investem em poéticas que mesclam o registro imagético com o registro textual.

Tratar com imagens na maneira instaurada por Benjamin é sempre um pacto com o arquivo, uma relação complexa com a tradição e com seus múltiplos desdobramentos. Impõe uma delicada atividade de corte e montagem, baseada na atitude do crítico, de escolha e filiação ética, diante da história. Buck-Morss nos informa que Benjamin tinha a sua disposição, em seus momentos de pesquisa na biblioteca de Paris, mais de 150.000 imagens (2002, p. 464, nota 48). Pode-se imaginar a dúplice feição desse empreendimento: angústia e possibilidade, ambas em contato, trocando posições, oferecendo oportunidades de pesquisa e também becos sem saída, que Benjamin, em seu afã de colecionador, nunca desprezava – suas notas estão repletas desses momentos de acaso, de encontro inesperado com evidências que irrompem sem anúncio, elementos desconcertantes que o crítico alemão soube tão bem inserir no cerne de sua produção.

Orhan Pamuk, escritor turco ganhador do Prêmio Nobel de Literatura em 2006, atualiza esse cenário de angústia e possibilidade diante do arquivo nas notas que apresenta sobre a confecção de suas memórias – publicadas no livro que leva como título o nome de sua cidade natal, *Istambul*. São utilizadas aproximadamente 300 imagens no livro, grande parte delas selecionadas a partir de "Ara Güler's vast and seemingly endless archive", sendo Ara Güler um fotógrafo ancião que vem fotografando Istambul exaustivamente ao longo dos últimos sessenta anos (PAMUK, 2006, p. 335). Não à toa é chamado de "O olho de Istambul", tendo feito parte, durante muitos anos, da agência Magnum (fundada por Cartier-Bresson, amigo pessoal de Güler).

São dois, basicamente, os momentos de destruição aos quais Pamuk sempre retorna em suas memórias e nas imagens que escolhe para elas: o genocídio perpetrado pela Turquia, no período da I Guerra Mundial, contra os armênios, e o declínio e ocidentalização do Império Otomano, que atingiu diretamente a família de Pamuk. Por conta de suas denúncias, o escritor já foi processado pela justiça turca, acusado de denegrir a identidade nacional, tendo inclusive recebido ameaças de morte de naciona-

listas radicais. Em livros como *Neve* ou *Meu nome é vermelho*, Pamuk traça uma história alternativa não apenas da Turquia, mas de grande parte do Oriente (ou aquilo que se convencionou chamar "Oriente"). Toca temas como a intolerância religiosa e a dificuldade que existe no trânsito entre a Turquia e a Europa. Revisitando momentos históricos antigos, como em *Meu nome é vermelho*, Pamuk busca uma genealogia ficcional da incompreensão que nasce já no interior do país. *Neve* atualiza o debate, captando as oscilações contemporâneas da intolerância religiosa. A pergunta que ressoa por baixo dos textos é uma só: como é possível que o homem, do dia para a noite, resolva assassinar seu vizinho, aquele que durante tantos anos esteve ao seu lado, pela desculpa de que suas religiões são distintas?

As fotografias que Pamuk inclui em *Istambul* não mostram cadáveres ou tropas do exército, tampouco mostram chefes de estado ou políticos – figuras que estariam por trás não apenas do movimento em direção ao genocídio dos armênios, mas principalmente por trás do movimento de afastamento do que aconteceu, o movimento em direção ao esquecimento autoimposto. Ainda assim, tanto o genocídio quanto a dissolução do Império estão em sua narrativa. Os dois temas se anunciam nas entrelinhas, como se estivessem por trás das imagens, que mostram a cidade em todo seu esplendor, as pessoas andando pelas ruas fugindo da neve e a família sorridente do escritor na sala de jantar. Pamuk trabalha, ao longo do livro, com uma progressiva alteração do ambiente, e as imagens apaziguadas funcionam como contraponto à amargura que vai se anunciando no texto.

No início do livro, Pamuk fala da sala principal da casa da família, onde todas as superfícies continham fotografias. As imagens que ele próprio escolhe para ilustrar essa passagem são corriqueiras: os dois irmãos com a mãe e o pai, o jovem Orhan com seu pai à beira da praia, seu pai descendo de um avião. No texto, contudo, Pamuk condensa de forma certeira a sobreposição de temporalidades que está em jogo no contato da palavra com a imagem. Enquanto a vida cotidiana segue seu curso tendo como cenário a sala principal, as paredes e as superfícies estão, simultaneamente, contando outra história e continuamente tornando o passado presente: "To watch my uncle pose my brother a maths problem, and at the time to see him in a picture taken thirty-two years earlier" e "it seemed plain to me that my grandmother had framed and frozen these memories so that we could weave them into the present" (PAMUK, 2006, p. 13). Mais do que mostrar uma foto das fotos, uma imagem da parede coberta de quadros, Pamuk coloca em prática o procedimento que via acontecer na casa da família, tornando presente tanto o seu passado quanto o passado da cidade, em uma justaposição que combina o registro documental com a reflexão crítica. A desintegração do ambiente, da mesma forma que Buck-Morss afirma ter acontecido com Walter Benjamin, movimenta a narrativa de Orhan Pamuk.

Istambul, o livro de Pamuk, configura-se como uma apropriação ficcional daquilo que Raúl Antelo, seguindo a indicação de Giorgio Agamben, chama de "uma teoria recursiva da história", posta em funcionamento a partir das imagens: "compreendemos que a história se faz por imagens, mas que essas imagens estão, de fato, carrega-

das de história. Isto é, de *nonsense*, de equívocos." A imagem, portanto, "nunca é um dado natural. Ela é uma construção discursiva que obedece a duas condições de possibilidade: a repetição e o corte" (ANTELO, 2004, p. 9). Ao invés de utilizar a imagem como pura documentação e ilustração, na feição de um dado natural, Pamuk mescla fotografia e texto rememorativo para dar corpo a um processo de montagem (repetição e corte): montagem da identidade turca, montagem da nação e do escritor diante de uma tradição dupla, ocidental e oriental, montagem de um percurso que problematiza as relações entre essas duas tradições, privilegiando os momentos de choque aos momentos de pretensa homogeneização – justamente os momentos de "equívoco" e de "*nonsense*" de que fala Raúl Antelo. "Toda imagem é um retorno", continua Antelo, "mas ela já não assinala o retorno do idêntico. Aquilo que retorna na imagem é a possibilidade do passado", por isso que as imagens, "na sua dimensão de memória ou de tempo histórico condensado", "criam, no movimento de sobrevivência e de diferimento que lhes é característico, determinadas circulações, intrincações de tempos, intervalos e falhas, que vão desenhando um percurso, um regime de verdade, uma densidade constelacional própria" (2004, p. 9-10).

Em determinado momento da narrativa, ao comentar a vida de quatro escritores turcos muito reconhecidos na época de sua infância, vizinhos de sua casa e que teve a oportunidade de ler na biblioteca de seu pai, Pamuk escreve: "For a time, when I was thirty-five and dreaming of writing a great novel about Istanbul along the lines of *Ulysses*, I used to enjoy imagining these four writers wandering about the same streets that I wandered about as a child" (PAMUK, 2006, p. 97). As fotografias no livro mostram a vizinhança, as ruas nas quais tanto Pamuk quanto os quatro escritores (Ekrem Koçu, Yahia Kemal, Sinasi Hisar e Tanpinar) percorriam, em ângulos retos, por vezes tiradas do alto de sacadas. Pamuk nasceu em 1952 e suas memórias foram publicadas em 2005, quando ele tinha mais de cinquenta anos. Já aos trinta e cinco anos, em fins da década de 1980, o escritor turco refletia acerca da infância, relacionando-a diretamente aos seus projetos literários mais importantes. A partir de uma passagem aparentemente informativa (o desejo de trazer à tona o nome de quatro escritores turcos, desaparecidos há tempos, importantes não apenas para o escritor mas também, e principalmente, para seu pai, morto em 2002) Pamuk descortina todo o cenário que venho explorando aqui: a leitura circunscrita da infância, que remete diretamente à vizinhança e àquilo que lhe era dado conhecer pela família e pela tradição, é posta lado a lado com *Ulysses*, a leitura ocidental, a partícula estranha que faz a máquina da memória oscilar. Aos cinquenta anos, em suas memórias, Pamuk resgata não apenas a infância, como seria de se esperar em uma leitura morosa do tempo, como também a infância que lhe era possível aos trinta e cinco. Ou seja, há um movimento de sobrevivência e de diferimento atuando sobre o texto e sobre as imagens e, principalmente, sobre o gesto de montagem que precedeu ambos, um gesto denso de acumulação de temporalidades.

Susan Sontag, em seu livro de ensaios *Questão de ênfase*, ao refletir sobre a literatura que faz uso de imagens em seu desenvolvimento, afirma que "fotos e

outras relíquias reproduzidas nas páginas se tornam um delicado índice do caráter pretérito do passado" (2005, p. 69), funcionando como talismãs de um mundo desconhecido. Para que isso aconteça, contudo, escreve Sontag, não se pode ficar no apenas ilustrativo, como a indicação iconográfica daquilo que é descrito no texto. "Fornecer quaisquer evidências é dotar com um *páthos* misterioso adicional aquilo que foi descrito por meio de palavras" (SONTAG, 2005, p. 69). Por isso que a escolha das imagens, e o momento de inserção no texto, é um procedimento artístico tão importante quanto a construção do texto – e o grande acontecimento deste contato entre palavra e imagem está na mescla de estranhamento e harmonia, como duas pessoas que se encontram abruptamente depois de décadas separadas.

O escritor objeto das palavras de Susan Sontag é W.G. Sebald, que, tal como Orhan Pamuk, faz intenso uso das imagens em seus livros. Mas o uso que faz Sebald é mais consistente, uma vez que as imagens estão em todos os seus romances – e grande parte delas foram retiradas das experiências do próprio autor, como bilhetes de trem, cartões postais, desenhos e recortes de jornal. Sebald constrói um universo que oscila permanentemente, sem nunca sedimentar posições, seja a favor da verdade ou da mentira, da vida ou da morte. O narrador nos livros de Sebald, afirma Sontag (2005, p.67), "diz não saber se está ainda na terra dos vivos ou se já está em outra parte", sendo que, de fato, "está nos dois lados: vivo e, se sua imaginação é o guia, póstumo". Essa oscilação decorre de uma consciência de que o mundo, a natureza, o homem e suas realizações são todos muito frágeis, expostos permanentemente à possibilidade de aniquilação. "A destruição é seu tema dominante", Sontag (2005, p. 65) escreve acerca de Sebald, "da natureza […]; das cidades; dos modos de vida".

É por conta dessa percepção da iminência da destruição, presente nos livros de Sebald, que o escritor sul-africano J.M. Coetzee, em resenha sobre Sebald publicada na *New York Review of books*, pôde afirmar que:

> The people in Sebald's books are for the most part what used to be called melancholics. The tone of their lives is defined by a hard-to-articulate sense that they do not belong in the world, that perhaps human beings in general do not belong here. […] What is the basis of their melancholy? Again and again Sebald suggests they are labouring under the burden of Europe's recente history, a history in which the Holocaust looms large. Internally they are racked by conflict between a self-protective urge to block off a painful past and a blind groping for something, they know not what, that has been lost. (COETZEE, 2007, p. 145-146).

Conflitos internos e angústia com relação à história recente são elementos que pautam toda produção de Sebald – basta pensar no professor de arquitetura Jacques Austerlitz, do livro *Austerlitz*, que só em idade madura descobre que seus pais, antes de morrerem nos campos de concentração nazistas, o enviaram ainda bebê para crescer com outra família, na Inglaterra. Tanto os personagens de Sebald quanto o narrador que os interpela durante suas viagens estão sob aquele sentimento de não-

pertencimento de que fala Coetzee. São homens e mulheres que passam pela vida tateando, à procura de um espaço seguro que nunca encontram, e estão em *Os emigrantes*, outro livro de Sebald da década de 1990. Também estão em *Os anéis de Saturno*, livro híbrido, com relatos de viagens, reflexões literárias e filosóficas, mescladas às vidas que são narradas – vidas que percorrem a órbita de Saturno, figuras que chamamos de melancólicas, como sublinha Coetzee em sua resenha. "Podemos ver com clareza", escreveu Sebald em *Austerlitz*, "como nós, ao contrário, digamos, das aves, que constroem sempre o mesmo ninho há milênios, tendemos a expandir nossos empreendimentos muito além de todo limite razoável" (SEBALD, 2008, p. 22). Em Sebald, há um senso muito agudo de que a vida humana transcorre sufocada entre forças antagônicas: esquecimento autoimposto, destino, acaso e luto.

O livro de Sebald que melhor condensa seu projeto de, na articulação entre palavra e imagem, reviver o trajeto da destruição a partir da memória é a reunião de ensaios e conferências que levou o título de *Sobre a história natural da destruição*. A parte principal deste volume é a que leva o título de "Guerra aérea e literatura", que compila os textos de conferências que Sebald ofereceu em Zurique no ano de 1997. O objetivo de Sebald é refletir acerca do silêncio da literatura do pós-guerra de seu país diante da destruição das cidades alemãs, promovida pelos aliados durante a II Guerra Mundial. Mais de 130 cidades foram bombardeadas, muitas delas completamente destruídas. Mais de um milhão de toneladas de bombas foram lançadas em território alemão. Mais de seiscentos mil civis morreram nos ataques e sete milhões ficaram desabrigados. Diante de uma catástrofe tão grande, por que a nação permaneceu, em sua imensa maioria, silenciosa?

Sebald responde a essa pergunta com outra: como debater a morte de civis alemães quando a nação por trás deles foi responsável pela morte brutal de milhões? Ele diz que aqueles que restaram "regarded the great firestorms as a just punishment" (SEBALD, 2004, p. 14). A destruição das cidades foi vista como um troco justo, bem como a morte de tantos habitantes. Com o passar dos anos, enquanto ia e vinha da escola ou andava pelas ruas, Sebald via "a community that seemed to have emerged from a war of annihilation without any signs of psychological impairment" (2004, p. 11), e, mais adiante, quando já estava na Inglaterra continuando seus estudos (Sebald lecionou literatura alemã na Inglaterra até sua morte, ocorrida em 2001 em um acidente de carro), refletiu inúmeras vezes sobre o silêncio desconfortável que desceu sobre a Alemanha depois de sua destruição.

A concatenação das imagens que escolhe só torna ainda mais intenso o trabalho de abertura da memória: panfletos nazistas de exaltação ariana dividem espaço com fotografias de cidades alemãs destruídas, das quais só sobraram algumas cruzes no alto dos entulhos; cartazes de filmes lado a lado com fotos de desabrigados; imagens de cadáveres desfigurados, reduzidos a um terço do tamanho normal, deitados sobre poças feitas da gordura corporal derretida, frutos do "the so-called moral bombing" (SEBALD, 2004, p. 24), levado a cabo pelos aliados nos últimos meses de guerra – tragédia que, segundo Sebald (2004, p. 4), "never played any appreciable part in the discussion of the internal constitution of our country".

Sebald vasculha, ao longo dos anos, a literatura alemã do pós-guerra. O conjunto dos relatos de grande expressão e alcance públicos, por conta dos clichês e das informações desencontradas, é "no more than a gesture sketched to banish memory" (2004, p. 25). O sentimento de Sebald diante do esquecimento coletivo que observou ao longo de tantos anos é expresso na seguinte frase: "I had grown up with the feeling that something was being kept from me: at home, at school, and by the German writers whose books I read hoping to glean more information about the monstrous events in the background of my own life" (2004, p. 70).

Vemos em Sebald uma angústia semelhante àquela de Orhan Pamuk: como construir um percurso independente sem negar o próprio passado? Como utilizar as imagens dos "eventos monstruosos" que pautaram esse passado e extrair daí mais do que ruído e repetição? Como atravessar a própria tradição sendo, simultaneamente, um estrangeiro e um renovador? Um silêncio insuportável impregnava as páginas dos livros que Sebald e Pamuk liam quando crianças, distantes geograficamente, mas compartilhando traumas de grande escala. Adquirir a própria voz, tanto para Pamuk quanto para Sebald, passou necessariamente por um desvelamento daquilo que era sistematicamente mantido sob interdição. Para criarem seus projetos ficcionais, foi necessária uma intervenção severa sobre o arquivo de suas vidas, intrinsecamente relacionadas com os eventos recentes de seus países.

Um texto de Theodor Adorno, fruto de uma conferência em 1965 e publicado em livro em 1969, fornece um último e intenso nexo na relação que se estabelece entre Pamuk e Sebald. Logo no início do ensaio, intitulado "Educação após Auschwitz", Adorno afirma:

> Milhões de inocentes – especificar os números ou regatear com eles já é indigno do homem – foram sistematicamente assassinados. Isso não deve ser tratado por ninguém como um fenômeno superficial, como aberração no curso da história, irrelevante em relação à grande tendência ao progresso, do esclarecimento da humanidade, presumidamente evoluída. Que tenha ocorrido é por si só expressão de uma tendência social extraordinariamente poderosa. Gostaria de referir-me a um fato relacionado a isto que, muito caracteristicamente, mal parece ser conhecido na Alemanha, embora tenha constituído o tema de um 'best-seller', *Os quarenta dias de Musa Dagh* de Werfel. Já na Primeira Guerra Mundial, os turcos – o assim chamado Movimento dos Jovens Turcos, dirigido por Enver Pascha e Talaat Pascha – promoveram o assassinato de bem mais de um milhão de armênios. Altas autoridades militares alemãs, e mesmo governamentais, sabiam-no obviamente, mas mantiveram estrito sigilo. O genocídio tem suas raízes nessa ressurreição do nacionalismo agressivo, ocorrida em muitos países, desde fins do século XIX. (ADORNO, 1995, p. 105).

Uma das muitas sementes por trás de Auschwitz, portanto, é o genocídio dos armênios que Orhan Pamuk tanto denuncia e condena em seus livros e entrevistas,

sobretudo depois da projeção que o Prêmio Nobel deu a sua voz. Adorno afirma que, já na I Guerra Mundial, a Alemanha recebia uma sugestão de como agir, e essa sugestão vinha da Turquia. Obviamente, e isto está claro na frase final do trecho citado, a Turquia também desenvolvia uma prática, o genocídio, baseada no que captava no ar desde fins do século XIX. Estamos no mesmo terreno do "contra-sonho" de que falava Steiner: a civilização colocando em prática seus sonhos de aniquilação. Ou seja, a primeira metade do século XX, com suas duas guerras mundiais, funcionou como uma grande celebração dos mais terríveis pesadelos produzidos por certa arte subterrânea do século anterior. A destruição que estava em forma de sonho despontou como realidade inapreensível. A segunda metade do século XX, a metade reservada para Sebald e para Pamuk (e para tantos outros: Primo Levi, Alexander Soljenitsin, Imre Kertész), funciona como um extenso período de elaboração e de trabalho sobre o trauma.

Por um fio sutil, mas poderoso, a preocupação constante de Sebald – a destruição metódica promovida pelos nazistas e seus efeitos no tempo e no espaço – se une indissoluvelmente ao discurso de Pamuk. Dois projetos ficcionais levados adiante sem mútuo conhecimento – não há registros de que os escritores tenham se conhecido – são intensificados a partir de um nexo oferecido pelo texto de Adorno, como duas linhas melódicas díspares que, de uma hora para outra, passam a transcorrer em uníssono.

Ambos os escritores tratam a ficção como um procedimento de intervenção sobre a memória. "As pessoas não se compenetraram", afirma Adorno, "do monstruoso sintoma de que a possibilidade de repetição persiste no que concerne ao estado de consciência e inconsciência destas" (1995, p. 104). A repetição da barbárie e do genocídio só pode acontecer com o esquecimento. Sebald, consciente disso, escreveu *Sobre a história natural da destruição*. Pamuk, consciente disso, escreveu *Istambul*.

Adorno, utilizando a expressão "muito caracteristicamente", mostra como está firmemente estabelecido no imaginário de um povo o costume de fechar os olhos e dar de ombros, deixando para o esquecimento uma porção de traumas que, certamente, irão retornar. "Quando a angústia não é reprimida", escreve Adorno sobre o manejo dos traumas, "quando o indivíduo se permite realmente ter tanta angústia quanto esta realidade merece, então, provavelmente, desaparecerá grande parte do efeito destrutivo da angústia inconsciente e protelada" (1995, p. 114-115). O trabalho contínuo da memória, portanto, procura desmantelar os efeitos nocivos dessa angústia inconsciente e protelada, que vem a ser a base para o retorno da barbárie, do genocídio e da destruição.

A luta da memória, empreendida através da ficção, será sempre contemplada a partir de sua constituição oscilante: "Se a barbárie está no próprio princípio da civilização", continua Adorno em "Educação após Auschwitz", "então a luta contra esta tem algo de desesperador" (1995, p. 105). Pamuk querendo escrever um novo *Ulysses* tendo as ruas de Istambul como memória; Sebald conciliando realidade e sonho na trajetória de Austerlitz – ambos articulando um passado pessoal com as atrocidades que constituíram o passado recente de suas terras de origem.

Na utilização afetiva das imagens, em direção tanto ao trajeto pessoal quanto ao desvelamento da história coletiva, Sebald e Pamuk investem em um caminho ficcional que relaciona ética com estética. Na abertura desse *páthos* suplementar, alcançado a partir do uso da imagem ao lado do texto, eles realizam a construção de um campo cognitivo que se volta, simultaneamente, para a história a para o vazio. A educação após Auschwitz, como apontou Adorno, é um estado permanente de alerta, no qual a memória deve ser exercitada. Daí decorre a relevância da literatura nesse cenário, quando a consideramos como um ponto privilegiado de confluência entre os fluxos de silêncio, impostos pelo discurso dominante, e a possibilidade de memória. A literatura é a imagem dessa possibilidade.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Palavras e sinais*: modelos críticos 2. Trad. Maria Helena Ruschel. Petrópolis-RJ: Vozes, 1995.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

ANTELO, Raúl. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar*: Walter Benjamin e o projeto das passagens. Trad. Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002.

COETZEE, J. M. *Inner workings*: literary essays, 2000-2005. New York: Viking, 2007.

PAMUK, Orhan. *Istanbul*: memories and the city. Trad. Maureen Freely. Londres: Faber and Faber, 2006.

SEBALD, W. G. *Austerlitz*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *On the natural history of destruction*: with essays on Alfred Andersch, Jean Améry and Peter Weiss. New York: Random House, 2004.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução. In: _____ (org.). *Palavra e imagem*: memória e escritura. Chapecó: Argos, 2006.

SONTAG, Susan. *Questão de ênfase*: ensaios. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

STEINER, George. *No castelo do Barba Azul*: algumas notas para a redefinição da cultura. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.