

As melhores respostas

PERGUNTA 1

A literatura de língua alemã escrita a partir de 1989 reúne autores de três gerações diferentes. A primeira, mais antiga, representa os autores que ainda viveram o período da Segunda Guerra Mundial. A segunda geração é aquela formada por autores nascidos logo após o fim da guerra, cujos pais ainda tiveram contato direto com o conflito. A terceira e última geração é formada por autores mais novos, nascidos em uma Alemanha dividida, muitos deles sem nenhum contato com o “mundo capitalista ocidental” antes da queda do muro de Berlim. Essa geração conhece todas as novas mídias e trabalha com elas, além de lidar com as mudanças causadas pela queda do muro. De acordo com MALDONADO (2005, p. 90), essa nova narrativa trata não só dessas mudanças, mas também do passado histórico que as motivou. São obras que fazem um balanço crítico da situação e analisam as consequências políticas, sociais e culturais da unificação alemã. Alguns dos temas abordados pela literatura de língua alemã após 1989 são a reunificação e a *Wende* (‘virada’, ‘reviravolta’), a literatura dos migrantes/imigrantes, a *Frauenliteratur*, a ficção científica e os romances policiais, além de uma retomada e uma reanálise dos temas da Shoah e do período nazista. Como exemplos da *Migrantenliteratur* podemos citar as obras de Rafik Schami e Yoko Tawada. Alexander Osang, autor de *Lunkebergs Fest*, é um representante das tendências jornalísticas da literatura alemã. Benjamin von Stuckrad-Barre e Benjamin Lebert são jovens autores ligados à tendência da Pop-literatur, melancólica e muito urbana. Walter Kempowski, com *Das Echolot*, e W.G. Sebald, com *Die Ausgewanderten*, são representantes de uma geração mais antiga, e fazem parte do grupo de autores que se volta para o passado e para uma reconstrução desse passado. (By [Acácia Diniz](#))

EMMERICH (2006) divide a chamada literatura contemporânea, cujo início se dá a partir de 1989 com a queda do muro de Berlim, sob três aspectos diferentes: a disputa ideológica em torno da unificação alemã; o retorno ao assunto das heranças do regime nazista; e a nova juventude pop¹. Para esse autor, a chamada deutsch-deutsche Literatur foi um período curto, entre 1990 e 1993 que rapidamente desapareceu e foi marcado pela conflitante avaliação histórica da experiência socialista na Alemanha.

Para MALDONADO (2005), a chamada Literatura da Unificação se preocupa com as mudanças em diversos âmbitos provocadas pela queda do muro. Uma das características desta fase é a multiplicidade de perspectivas, justificada pelas diferentes gerações e origens, Alemanha Oriental ou Ocidental. Há os que considerem a unificação o acontecimento mais importante de suas vidas e aqueles que a consideram simplesmente ultrapassada². Tanto Maldonado quanto Emmerich consideram a autora Christa Wolf como importante representante dos autores da antiga DDR que levanta importante debate sobre o papel político do escritor. Consideramos interessante o livro *Was bleibt*, por tratar de uma escritora vigiada pela Stasi.³

¹ EMMERICH, 2006, p.114

² MALDONADO, 2005, p. 94

³ Idem, p. 97

A perda da identidade e a nostalgia da Alemanha Oriental, Ostalgie, são temas importantes dessa fase. A queda do muro não representou também uma imediata ruptura com todo o modo de vida, a estrutura ideológica e a concepção política cultivados por tantos anos no lado oriental.⁴ A perda da utopia perseguida, cujas últimas fichas foram apostadas no regime socialista, leva à renúncia a essa ideologia. Enquanto alguns autores procuram uma nova identidade individual e coletiva que dê conta da nova estrutura agora unificada da Alemanha, surge uma outra narrativa, que não participa das discussões sobre a unificação, a memória de um passado recente não se dá através da reconstituição fiel da história de maneira objetiva, mas como esta história está presente de maneira subjetiva nos sentimentos, nas lembranças, nos desejos das pessoas.⁵

A segunda fase tratada por EMMERICH toma por assunto mais uma vez a questão do regime nazista, porém desta vez, trata-se de uma tentativa de uma *memória comunicativa*, ou seja, uma troca de diferentes experiências sobre o período. Esse debate aparece na maioria das vezes permeado pela questão da procura pelos culpados da disseminação do nazismo e da participação da população nos extremos a que ele chegou, como os campos de concentração. Os que reivindicam o direito à memória, advertem que as barbaridades cometidas no período nazista não devem jamais ser esquecidas. É nesta fase que o autor enquadra Echlot de Kempowski e também a obra de Sebald, que serão tratados a seguir e Der Vorleser de Bernhard Schlink, cuja personagem principal atuou num campo de concentração e agora é julgada pela matança que proporcionou, mas que, no entanto não é apresentada como figura cruel ou desumana. Essa é também uma tendência desta fase: dar ao lado nazista também o status de humanidade para melhor entendê-lo, sem um pré-julgamento.

A terceira fase é caracterizada pela cultura pop centrada na indústria cultura e nos novos meios midiáticos. (by [Gabriela Santos](#))

Gravitando em torno do tema da unificação alemã e de seus desdobramentos – como as diferenças sociais e econômicas existentes entre leste e oeste, a existência ou não de uma identidade individual e coletiva alemã, a nostalgia em relação ao passado, a melancolia e a incerteza em relação ao presente, bem como a sensação de que não havia mais esperanças e utopias, as latentes (ou escancaradas) diferenças entre os papéis sociais do homem e da mulher, a xenofobia, a responsabilidade individual e coletiva dos acontecimentos do passado refletidos no presente, a questão da memória coletiva e de sua preservação, a eterna dicotomia: capitalismo *versus* socialismo, a criminalidade, o desemprego e a marginalização, o antifacismo, as ideologias políticas, debates sobre os acontecimentos da guerra (holocausto e antissemitismo), as gerações que sucederam a guerra (EMMERICH, 2006, pp. 115, 116) – a literatura escrita de língua alemã inicia uma nova etapa em sua história, influenciada, em grande parte, pelo que seria uma estética pós-moderna. Nesta época, surge uma nova narrativa que, além de se ocupar com alguns dos temas acima elencados, também inovou em relação às formas e aos gêneros de registro literário. Entram em cena os textos ensaísticos e jornalísticos, *short stories*, ou mesmo o romance *nouveau*, picaresco, cartas, memórias, diários etc. O estilo fragmentário, oscilante entre o subjetivo e o objetivo, transitando entre o unidimensional e o multidimensional, é também uma tendência marcante da literatura pós-muro. Embora haja um aparente denominador comum ao se valer do termo “literatura alemã”, é preciso salientar que havia notáveis diferenças entre os escritores do leste e do oeste. (MALDONADO, 2005, pp.94, 95, 101, 102, 104, 106, 109). Como

⁴ Idem, p. 98

⁵ Idem, p. 108

exemplo de obras que podem representar o período, elenca-se *Was bleibt* (1990), de Christia Wolf – aborda a questão moral e a função política dos intelectuais de “ambas” Alemanhas (MALDONADO, 2005, p.96-7); *Neue Leben* (2006), de Ingo Schulze – livro de cartas que retrata a época da queda do muro (ALBATH, s/d, p.02); *Der Tod eines Kritikers* (2002), de Martin Walser – que discute o antisemitismo. (by [Hudson Tulio](#))

Após a queda do muro de Berlim, a Alemanha passou a viver uma fase em sua produção literária muito peculiar. Conviviam, ali, pelo menos três gerações bastante distintas e influentes de autores. Havia os que vivenciaram a guerra e sobreviveram, focando suas temáticas, pelo menos em boa parte de suas vidas literárias, na discussão dos horrores daquele período. Havia, também, os de uma geração subsequente, questionando as consequências (artísticas ou não) da guerra e as possibilidades estéticas de um povo dividido entre a culpa e o desejo de superação⁶. Além destes, havia os de uma terceira geração, a última a nascer em uma Alemanha dividida.

Os temas abordados pelos autores da época eram, além da temática da unificação após a queda do muro de Berlim propriamente dita, principalmente a pluralidade de uma sociedade ainda em busca de sua identidade, seja ela nacional ou cultural⁷. Esta mistura, evidente inclusive na expressiva participação de estrangeiros na literatura alemã (como Shami), refletia-se também nas práticas narrativas. Muito em voga, dessa forma, ficou a experimentação multi-meios, incluindo-se textos literários de gêneros distintos (ensaios, crônicas, reportagens, as autobiografias, cartas, diários) em uma mesma obra⁸ ou mesmo elementos de áreas distintas, como documentos, fotos, imagens, gravuras, efeitos gráficos (diagramação), etc.

A busca pela verdade / veracidade da unificação e do passado em geral via nessa mistura discursiva uma boa saída: a História deveria ser contada não apenas pela via tradicional, institucionalizada, mas considerando diversas vozes, de diferentes origens, formando um espectro muito mais colorido e vivo das experiências do passado.⁹

Neste contexto de valorização do passado e das experiências pessoais pós-unificação, há o chamado sentimento de *Ostalgie* (EMMERICH, 2006 p. 100): a nostalgia pela DDR perdida¹⁰, acrescida de uma profunda melancolia. A tristeza pela perda de referenciais, de identidade nacional e individual, não vinha acompanhada por qualquer tipo de utopia. Não há perspectiva, as personagens são, por exemplo, marginalizadas, sem futuro, sem possibilidade de escape da imobilidade em que vivem.

Entre os temas frequentes, figuram o enfrentamento direto com o passado, os destinos individuais, a capacidade de adaptação, a busca de identidade, o resgate e a construção da memória. Trata-se de uma recorrente valorização e reavaliação do passado, como forma de permitir a análise crítica do presente e determinar (ou orientar) o caminho a ser seguido no futuro: um olhar retrospectivo e prospectivo. Este olhar, invariavelmente, partia do particular para o geral (muitas vezes refletido numa narrativa em primeira pessoa, como em Shami ou em Sebald, nas obras analisadas ao longo do curso, ou até mesmo em *Das Echolot*), numa tendência a submeter a análise histórica à memória individual daqueles que a experimentaram efetivamente. (By [Matheus Erthal](#))

6 Günter Grass, *Ein weites Feld*. (apud EMMERICH, 2006 p.105)

7 Luis Corvalán, *Gespräche mit Margot Honecker über das andere Deutschland*, Berlin: Das Neue Berlin, 2001 (apud EMMERICH, 2006 p.104).

8 Günter Grass, *Gegen die ver- streichende Zeit*. Reden, Aufsätze und Gespräche 1989-1991, Hamburg/ Zürich: Luchterhand, 1991 (apud EMMERICH, 2006 p.104).

9 *Das Echolot* (KEMPOWISK, 2002).

10 Thomas Brussig, *Helden wie wir*. (apud EMMERICH, 2006, p.105).

Pergunta 2

Trata-se de um livro em estrutura de diário coletivo que abarca um a um todos os dias do período da Segunda Guerra Mundial, para isso o autor adota a forma de um calendário: “<659 Tage Sonnabend, 21. Juni 1941 1417>”¹¹, em que à esquerda estão indicados o número de dias desde o começo da guerra até o dia em questão, em posição central, já o número à direita indica quantos dias faltam para o fim da guerra.

Todo o livro é constituído de fragmentos de outras pessoas, as mais diversas, escritores conhecidos, intelectuais, padres, soldados, artistas, pessoas simples, etc. O uso de material autêntico confere ao livro a sensação de veracidade, a partir de uma relação mais próxima com os acontecimentos, que vêm diretamente de suas testemunhas, numa perspectiva subjetiva, isto é, em primeira pessoa, provocando uma emotividade.¹²

Uma polêmica que envolve esse livro está no seu status de literatura, já que não ele mesmo, Kempowski, não escreveu nem sequer uma linha. Na comparação com uma colcha de retalhos, o autor não está para o tecido da colcha, mas sim para a tesoura e máquina de costura. Suas idéias não estão exatamente nas palavras, mas na seleção e combinação delas. Sua intenção é traçar uma memória coletiva da guerra que acaba sendo o fio condutor de um mosaico tão múltiplo, que abarca vozes de diferentes ideologias, de nazistas a comunistas, de medicina a religião. Esta estrutura permite uma nova visão com relação às figuras estereotipadas da Segunda-Guerra pelo senso comum, fugindo assim do maniqueísmo da representação de vítimas e opressores. É possível observar o lado humano de soldados, como podemos ver no fragmento de uma carta de um soldado a sua esposa: “Ich komme mir vor, als sei heute der 31. Dezember; es ist so, als begänne morgen ein neues Jahr. Morgen wird alles anders aussehen und viele Dinge werden uns bestürmen, gegen die wir uns wappnen müssen.”¹³ (by Gabriela Santos)

Das Echolot – Barbarossa’ 41 é um dos volumes da obra de Walter Kempowski, publicada entre 1993 e 2004. Kempowski reuniu documentos do período da Segunda Guerra Mundial, cartas, diários, transmissões de rádio, discursos, etc., na tentativa de recontar certos episódios importantes. O volume *Barbarossa’ 41* reconta a invasão alemã à URSS em 1941. Esse episódio é reconstruído por meio de trechos de cartas, entre outros documentos, tanto de alemães quanto russos. Kempowski escreveu somente o prefácio, agindo como “organizador” do livro. No entanto, nesse trabalho de organização Kempowski tomou decisões que guiam a leitura de *Das Echolot* de maneira muito definida.

A primeira característica a ser destacada é a organização dos capítulos. Kempowski organizou o livro como um diário, sendo cada capítulo um dia da ação – de 21 de junho de 1941 a 7 de dezembro do mesmo ano. As escolhas das datas não são gratuitas. Tanto a data inicial quando a final representam momentos de “preparação” – em junho, os alemães se preparavam para invadir a Rússia; já a data em dezembro é o dia anterior à notícia sobre o ataque a Pearl Harbor pelos japoneses. São momentos de reviravolta escolhidos com cuidado por Kempowski. Tomando o capítulo referente ao dia 21 de junho como referência, podemos analisar a micro-estrutura do volume. O capítulo é aberto com uma citação bíblica:

¹¹ KEMPOWSKI, 2002, p. 9

¹² PEREIRA, 2011, p. 31

¹³ KEMPOWSKI, 2002, p. 10

“Die brüderliche Liebe untereinander sei herzlich. Einer komme dem andern mit Ehrerbietung zuvor. Seid nicht träge in dem, was ihr tun sollt. Seid brünstig im Geiste. Schicket euch in die Zeit (Römer 12, 10.11)“

Essa citação não faz parte de nenhum documento da época. Kempowski, ao selecioná-la, tem uma intenção específica: mostrar o contraste e a ironia desse ensinamento religioso em um momento de guerra. Sendo assim, mesmo não podendo ser considerado ‘autor’ dos trechos que seguem, Kempowski seleciona claramente em que luz eles devem ser lidos. Os trechos dos documentos também foram selecionados com cuidado, nem todos sendo reproduzidos inteiramente. A ordem em que são apresentados também foi cuidadosamente estruturada por Kempowski – começando com trechos dos autores franceses André Gide e Paul Valéry, seguidos de cartas e declarações do lado alemão e, finalmente, documentos russos. Em sua tese de doutorado, PEREIRA (2011, p. 5) defende que essa estrutura final representa o papel decisivo que Kempowski tem como autor para a “narrativa” formada pelos trechos escolhidos e como o livro também representa um panorama específico da Segunda Guerra Mundial, que poderia ser completamente diferente com diferentes trechos de documentos em uma ordem diferente. Trata-se, portanto, de um diário de muitos autores, organizado por Kempowski e, por isso, com a leitura influenciada por suas escolhas e decisões. (by [Acácia Diniz](#))

Uma das principais preocupações dos autores de uma certa geração da literatura contemporânea alemã, ou pelo menos algo que pode ser considerado um ponto de convergência entre eles, é a busca pela reconstrução de um passado coletivo, sim, mas a partir de experiências individuais. O passado retomado e, principalmente, visto sob novas perspectivas, permite uma re-análise do presente e a projeção do futuro. Em *Das Echolot*, o foco é justamente em um dos mais terríveis e significativos períodos da História alemã. Faz-se um recorte de textos, depoimentos, cartas, notícias, imagens etc, desde o dia 21 de junho de 1941 ao 7 de dezembro deste ano, em plena Segunda Guerra Mundial.

Em sua tese de doutorado, Pereira (2011, p. 39) ressalta que os historiadores pós-modernos não encaram a relação passado/presente como uma relação causa/consequência. Em *Das Echolot*, apesar de uma distribuição pretensamente cronológica dos textos (separados em dias), não há relação direta entre eles. A pluralidade de narradores é tamanha que o livro acaba se mostrando ao leitor como um mosaico de peças distintas, que não necessariamente formam um desenho completo e determinado. Caberia, enfim, ao leitor esse papel, o de estabelecer relações mais complexas não apenas entre os fatos narrados entre si, mas também entre o conjunto de textos e uma possível intenção autoral nesta organização, considerando *Das Echolot* como obra literária que é.

Além desse caráter histórico, desvinculado das relações causa/efeito, outra característica importante do texto (já citada acima) é a pluralidade de gêneros textuais. São depoimentos, cartas, notícias de rádio, todos compondo o "diário coletivo" de Kempovisk. Este procedimento de "montagem"¹⁴ é relativamente comum do período, sendo observado em muitas outras obras. Em *Das Echolot*, contudo, algo que chama a atenção é que cada um dos recortes organizados possui um narrador distinto. É

14 Adotou-se aqui o conceito de montagem discutido por Walter Benjamin no texto *Crise do Romance*, em que discorre sobre o romance *Berlin Alexanderplatz*, de Döblin (BENJAMIN, 2007, pp. 55-60).

discutível, porém, que não haja um "narrador universal", ou seja, presente em toda a extensão da obra. A seleção de recortes, por exemplo, já poderia supor uma intervenção, mínima que fosse, de uma "instância narradora" mais geral. Se há intencionalidade em *Das Echolot*, como muito provavelmente há, esta intenção está associada, sim, ao autor, mas também a sua representação como narrador de uma "história".

A alternância de foco narrativo pode ser encarada como uma estratégia interessante também quando se pensa em uma das principais características da literatura alemã pós-89: a relação entre memória coletiva e memória individual. Há, com efeito, várias vozes, sem que estas perspectivas sejam necessariamente desenvolvidas. Porém, a partir destas vozes é que se promove um acesso direto ao passado, via experiência. Por exemplo, no primeiro dia do "diário coletivo" há alternância das vozes dos mais distintos tipos de personagens, trazendo perspectivas muitas vezes antagônicas dos acontecimentos: as mães orgulhosas do nacional-socialismo, os militares de ambos os lados (alemães e russos), os partidários dos movimentos de resistência, artistas reconhecidos, etc.

A memória individual, presente em cada um dos discursos, de cada uma das vozes de *Das Echolot*, reflete o conteúdo cerebral de uma única pessoa, testemunha de determinado episódio (sob determinada perspectiva) daqueles anos de terror. De acordo com Galle (2010, p. 222), a linha a ser demarcada entre estas memórias individuais e a chamada memória coletiva é por vezes tênue demais. A memória do indivíduo é moldada pelos valores sociais, simbólicos e culturais a que eles está submetido. Desde a forma de apreensão da experiência em si, até o acesso posterior à memória (relato, testemunho, depoimento), tudo está associado à visão de mundo pré-estabelecida do indivíduo que experimenta e se recorda. Por outro lado, a memória coletiva de um determinado grupo só é constituída pelo compartilhamento de uma série de memórias dos indivíduos que pertencem a este grupo. Assim, não haveria historiografia plenamente objetiva, dependendo esta da interpretação (e, mais uma vez, do recorte) que se faz do conjunto de memórias a que se tem acesso.

Em *Das Echolot*, os testemunhos individuais são reunidos para, quem sabe, criar-se uma nova perspectiva sobre os fatos históricos passados, ou quem sabe corroborar certas concepções a seu respeito. (by [Matheus Erthal](#))

Pergunta 3

Em *Die Ausgewanderten*, há em cada um dos quatro "contos" a presença de um narrador, que participa mais ou menos efetivamente do que é contado, dependendo da história. Este narrador não é onisciente, não possuindo acesso à mente das demais personagens. O leitor fica sabendo apenas daquilo que o narrador descobre ao longo do texto ou já sabe de antemão.

O fluxo narrativo não segue a sequência cronológica. A história do segundo "emigrado", por exemplo, inicia-se por sua morte. A ideia parece ser uma espécie de mimetização de determinados processos mentais de recuperação e construção de memória, levando o leitor a acompanhar o fluxo mental de um narrador que, como todo mundo, não pensa sempre de maneira linear.

Há vários exemplos de oscilação temporal, em que a cronologia cede lugar ao fluxo mental. Sem que haja um tempo a ser chamado de "presente (com exceção do tempo de narração propriamente dita, ou seja, o tempo em que está o narrador que fala

ao narratário), as histórias são contadas como uma "colcha de retalhos", em que os "pedaços de pano" são fragmentos de memória, sejam do narrador, sejam de uma das personagens, e a linha divisória entres eles quase sempre não é muito definida. Um trecho escolhido do primeiro conto para ilustrar esta questão, em que os dêiticos (quem é o "eu"? quando é o "agora"?) por vezes parecem confusos:

"A tão longa vista do planalto de Lasithi, fixada até estalar o vidro, me marcou profundamente, mas logo a esqueci. Só voltei a lembrar-me dela alguns anos depois num cinema em Londres, quando vi uma conversa que Kaspar Hauser teve com seu mestre Daumer, na horta da casa desta, onde, para alegria do mentor, Kaspar pela primeira vez consegue distinguir entre sonho e realidade, iniciando seu relato com as palavras: Sim, eu sonhei. Sonhei com o Cáucaso. A câmera se move da direita para a esquerda em um amplo arco, mostrando o panorama de um planalto, que poderia ser a Índia, cercado por cordilheiras (...).

Em meados de 1971 saímos de Prior's Gate, porque certa tarde Clara simplesmente comprou uma casa. Nos primeiros tempos sentimos falta da vista, mas agora, em compensação (...)" (SEBALD, 2002. pp. 23-24)

Há, além disso, uma tentativa de arraigar a narrativa no real, trazendo ao leitor a percepção de que o que é contado pode efetivamente ter ocorrido. Melhor dizendo: em busca desta verossimilhança, desta conexão (difusa, por vezes) entre ficção e realidade, Sebald acrescentou ao texto de *Os Emigrantes* uma série de elementos, como referentes concretos e descrições pormenorizadas (por exemplo, a de Dr. Selwyn e sua imobilidade no gramado, no primeiro encontro com o narrador e Clara). Porém, talvez o que chame mais a atenção na obra seja a presença de "ilustrações": fotos, documentos, figuras, desenhos, fac-símiles de jornais, etc. Mais uma vez há algo da técnica de montagem: diferentes discursos e, neste caso, diferentes gêneros e meios (texto, visual) são colocados lado a lado, contribuindo para a construção de sentido geral. As associações feitas por meio das fotos e dos demais elementos de veracidade são exclusivamente feitas pelo leitor. O leitor tem a sensação de que o texto se refere à imagens, mas ao mesmo tempo em que há nelas elementos que a]os aproximam, há outros que podem tornar as ilustrações genéricas, apenas recolhidas de uma *memorabilia* sem relação como a história que está sendo contada. Muito interessante é uma passagem em Paul Bereyter que faz referência direta a uma fotografia:

"(...) de qualquer maneira, como Paul escreveu debaixo dessa fotografia, sempre se estava a cerca de dois mil quilômetros de... mas de onde?" (SEBALD, 2002, p.22)

Há, com efeito, uma fotografia na página em que se encontra essa passagem, mas será esta uma referência realmente direta a *essa* fotografia? Não se sabe.

O uso do discurso indireto livre é mais uma estratégia a contribuir para o efeito de colagem. Dá-se importância ao testemunho: a visão do outro. O narrador, afinal, pode ser o próprio Sebald, uma figura fictícia, uma mistura de vários narradores "emigrados" ou uma instância organizadora das histórias. Há, como dito, um narrador "central", mas que assume para si o discurso das demais personagens, reproduzindo aquilo que delas absorveu por depoimento. As não linearidades da narração são também reforçadas por esta ferramenta narrativa, dando ainda mais a impressão de que se está acessando a mente, as experiências e as memórias não apenas do narrador, mas das personagens. Mais um exemplo pode ser citado de *Paul Bereyter*:

"Aqui em Bonlieu, contou-me Madame Landau no curso de uma conversa nossa, Paul passava muito tempo trabalhando no jardim, coisa que talvez apreciasse mais que tudo. Quando, voltando de Salins, decidimos que a partir de então ele moraria aqui em Bonlieu, ele logo perguntou se não poderia tomar conta do jardim, bastante abandonado." (SEBALD, 2002, p. 61)

As memórias, no caso de *Die Ausgewanderten*, são aquelas dos indivíduos que, por um motivo ou outro, deixaram suas terras natais (geralmente contra a própria vontade, o que me leva, pessoalmente, a preferir uma tradução como "emigrados" a "emigrantes"). A escrita surge ali como possibilidade de reconstrução dessas memórias.

Fala-se do trauma do mundo perdido, da saudade da pátria, ou mesmo da ausência deste tipo de referencial. É uma obra da melancolia, da tristeza, do sentimento de "não pertinência" ao mundo. A morte é o fio condutor da obra, e pode ser encarada não apenas como a morte física, mas como um reflexo da total deterioração, decadência, imobilidade das personagens. A história de Dr Selwyn acaba com o relato de seu suicídio (e da aparição do corpo de seu grande amigo), a do professor Paul inicia-se com a contundente imagem de sua morte nos trilhos do trem, ainda mais forte com a presença de uma imagem. São personagens à margem, isolados e sem perspectiva alguma. Percorre o texto, em geral, uma indiferença cortante, uma mediocridade que não parece levar ninguém a lugar algum.

No caso de Paul, esse sentimento de não pertencer a lugar algum acaba de certa forma "justificado" por sua etnia, ainda que a questão judaica não seja apresentada como uma problemática que suscite crítica direta, mas como pano de fundo social. Simboliza-se, aí, a condição do "emigrado": a que pátria ele pertence? Há pátria para um emigrante? O professor luta na primeira guerra pela Alemanha, e é perseguido pelo governo, na segunda, por sua etnia. Havia outro fim possível para Paul? A história acaba refutando seu fim ou confirmando sua inevitabilidade? (by [Matheus Erthal](#))

R: O tema principal da obra *Die Ausgewanderten*, de W.G. Sebald é a memória, com muitas de suas implicações. Nas análises das citações seguintes, vemos traços recorrentes da apresentação deste objeto.

Dr. Herny Selwyn. „Gegen Ende Juli 1986 hielt ich mich einige Tage in der Schweiz auf. Am Morgen des 23. Fuhr ich mit der Bahn von Zürich nach Lausanne. Als der Zug, langsamer werdend, über die Aarebrücke nach Bern hineinrollte, ging mein Blick über die Stadt hinweg auf die Kette der Berge des Oberlands. Wie ich mich erinnere oder wie ich mir vielleicht jetzt nur einbilde, kam mir damals zum erstenmal seit langem wieder Dr. Selwyn in der Sinn. Eine Dreiviertelstunde später, ich war gerade im Begriff, eine in Zürich gekaufte Lausanner Zeitung, die ich durchblättert hatte, beiseitezulegen, um die jedesmal von neuen staunenswerte Eröffnung der Genfer Seelandschaft nicht zu versäumen, fielen meine Augen auf einen Bericht, aus dem hervorging, dass die Überreste der Leiche des seit dem Sommer 1914 als vermißt geltenden Berner Bergführers Johannes Naegeli nach 72 Jahren vom Oberaargletscher wieder zutage gebracht worden waren. – So also kehren sie wieder, die Toten. Manchmal nach mehr als sieben Jahrzehnten kommen sie heraus aus dem Eis und liegen am Rand der Moräne, ein Häufchen geschliffener Knochen und ein paar genagelter Schuhe.“ (Sebald, 1993: 36 e 37)

Este é o fim do conto. Nele, vemos duas características ligadas ao tema memória recorrentes na obra de Sebald. A primeira é o que chamaremos de “estopim da memória”. Durante toda a obra, é discutida a questão de como as coisas são reavivadas na mente, de como esses “ossos perdidos no gelo” vêm novamente à tona. Conforme o narrador diz, ele se lembra de toda a história que viveu com Selwyn a partir da vista das montanhas e de uma nota no jornal que fala de um corpo encontrado nos Alpes. Este corpo era de um amigo de Selwyn, que o narrador também conheceu. Ver a notícia o lembrou do amigo de Selwyn. Isto o fez rememorar o próprio Selwyn e, conseqüentemente, toda a história vivida e narrada. A outra característica que observamos neste trecho é a colagem de materiais externos. No trecho original, é colocada a foto de uma página de jornal, que seria a vista pelo narrador. Em toda a obra, Sebald se vale de imagens exteriores e a partir (ou mesmo com) elas, cria suas histórias. Este é um modo de por conceitos da memória coletiva em ação. A partir de fotos que eventualmente nos façam lembrar de algo (por retratarem algo que reconheçamos ou

momentos semelhantes aos quais já tenhamos vivido), Sebald cria suas histórias com tal verossimilhança que nos faz pensar que aquilo é real. Isso é fruto de conceitos congelados na memória coletiva.

Paul Bereyter. [Mme Landau legte mir] „ein großformatiges Album vor, in welchem nicht nur die fragliche Zeit, sondern, von einigen Leerstellen abgesehen, fast das gesamte Leben Paul Bereyters fotografisch dokumentiert und von seiner eigenen Hand annotiert war. Einmal ums andere, vorwärts und rückwärts durchgeblätterte ich dieses Album an jenem Nachmittag und habe es seither immer wieder von neuem durchblättert, weil es mir beim Betrachten der darin enthaltenden Bilder tatsächlich schien und nach wie vor scheint, als kehrten die Toten zurück oder als stunden wir im Begriff, einzugehen zu ihnen“. (Sebald, 1993: 68 e 69) Este trecho nos traz outros dois traços interessantes da memória, objeto da obra sebaldiana. O primeiro aspecto é o da construção da memória comunicativa. O narrador se lembra de Paul Bereyter a partir da notícia de sua morte. Como seu conhecimento a respeito do professor tem lacunas, ele passa então a pesquisar. Neste momento, conhece Lucie Landau, que no momento citado lhe mostra um álbum de fotos de Bereyter e o conta aspectos da biografia do professor, muitos deles que o próprio Bereyter a contou. Vemos com isso que a memória comunicativa se constrói na dialogicidade entre as pessoas. Bereyter contou suas memórias a Lucie, que as retransmite ao narrador. Em alguns aspectos, a própria Lucie viveu a história, a tem em sua memória e a passa ao narrador. O álbum é o meio pelo qual se faz a volta ao passado. No diálogo a partir da visão do álbum, a memória de Bereyter é reconstruída pelo narrador e por Lucie. O segundo aspecto do trecho é: também interpretamos o álbum como uma alegoria da memória. Na citação, o narrador diz que folheia o álbum várias vezes, de trás para frente. Neste sentido, vemos o folhear do álbum como algo que represente a falta de linearidade da memória. Em vários momentos do livro, vemos o desalinhamento na cronologia dos fatos. Eles são expostos fora de uma ordem temporal canônica e estão sempre vindo com várias ordens diferentes. Ter a memória como um instrumento que nos trás as coisas fora de uma linearidade certa seria o mesmo que folhear o álbum de trás para frente, apreendendo a cada novo folhear um aspecto, um “flash” diferente. Poderíamos usar a expressão alemã “hin und her”, tanto para expressar como o narrador vê o álbum como para descrever como a memória nos traz fatos. (by [Tiago Tartaro](#))

Pergunta 4