

## Cartografias da memória em Chris Marker e W.G. Sebald: apontamentos sobre a relação entre História, memória e mapas Álvaro Brito<sup>1</sup>

### Introdução: uma cartografia da história (imagem, movimento, tempo)

O ensaio que aqui se apresenta esboça alguns pontos de partida, movimentos em falso ou *faux départs*, para o estudo de como se desenha, nas obras *Sans soleil* (1983), do *bricoleur* Chris Marker, e *Austerlitz* (2001), do escritor alemão Winfried Georg Sebald, que entendemos por uma cartografia da memória. Diremos que um mapa, antes de ser a escrita e delimitação de territórios nacionais, de fronteiras limitantes, vias e autoestradas transnacionais, de trajetos recomendados, é o desenho de um movimento, um deslocamento no e sobre o mundo. Mas diremos também, como depreendemos de Sebald como da teoria do trauma de Freud, que a memória é um mapa rasgado cujos pedaços se encontram em parte nas nossas mãos, em parte espalhados pelo mundo<sup>2</sup>. Uma vida traumática, fraturada, é redimida ao resgatar as partes que faltam e que explicariam as manifestações de sua atual condição, ou seja, ao reconquistar um sentido (aprendemos de Beckett: se não há sentido, não há redenção). Não há historiador que não se depare com essa estranha inquietação diante dos *ausentes da história*, seus impensados e seus inconscientes

---

<sup>1</sup> Bolsista do CNPq – Brasil. Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, PPGCOM, 50670-901 – Recife, Brasil.

<sup>2</sup> Essa leitura de Freud é uma sugestão do autor deste artigo. Percebemos a partir da leitura de alguns de seus estudos (sua análise de Gradiva, sobre o pequeno Hans, o homem dos ratos etc.) não só uma operação arqueológica sobre o passado, mas a observação de uma trajetória biográfica do analisando marcada por vivências, experiências e choques dados em espaço-tempos específicos. Deleuze, por exemplo, escreve (2011, 83) que “até Freud considera necessário introduzir um mapa” para compreender e explicar a relação das atividades psíquicas com os trajetos percorridos pelo pequeno Hans em sua infância. O filósofo francês promove um importante deslocamento de enunciação psíquica na constituição do sujeito ao sugerir que o “trajeto se confunde não só com a subjetividade dos que percorrem um meio mas com a subjetividade do próprio meio, uma vez que este se reflete naqueles que o percorrem.” Veremos como uma certa memória do mundo deixa seu rastro nas obras escolhidas para esta pesquisa. A analogia da memória com um mapa rasgado cujos pedaços precisam ser recolhidos serve para pôr em relação dois tipos de memória: uma individual, outra coletiva. A imbricação entre as duas, operada pelo dispositivo, o ato fabulatório dos artistas que a põe em movimento, bem como suas estratégias, será discutida aqui.

(de Certeau 2011b, 179), os vestígios de tempos passados que não conquistaram lugar na escrita histórica do presente.

Chris Marker e W.G. Sebald falam de personagens cujas vidas se tornaram cifras de um *ser estrangeiro* que não reconhece mais fronteiras, e que levam consigo apenas o sentimento de irremediável ostracismo, a estranheza de não pertencer a lugar nenhum, o fascínio e o terror com que se defrontam a cada nova paisagem que se descortina. Em suas viagens, coletam imagens que, nas palavras de Sandor Krasna, a personagem que Marker inventa para assinar as cartas lidas em seu filme, poderiam substituir sua própria memória<sup>3</sup>. No filme *Sans soleil* (1983), elas figuram a paisagem de uma “memória” que salta de cidade para cidade, de país para país, entre a Islândia, a França, o Japão e a África de Guiné-Bissau e Cabo Verde, para concatenar reflexões sobre o tempo, a cultura, os descaminhos da História, e sobre o próprio ato de lembrar. Sebald, entretanto, entorta um ponto de inflexão (que também pode ser percebida em Marker): a imagem é o lugar de uma memória, mas de uma memória conturbada, transfigurada pela imaginação, ou antes, pelas expectativas projetadas pelo próprio desejo de lembrar.

Não faremos distinção entre a imagem fotográfica, a cinematográfica ou mesmo a videográfica. A imagem é tomada aqui como instância de pensamento, operadora de sentidos, de afeto, e, particularmente, de memória. Pensar um autor da literatura, como Sebald, através do cinema, tanto quanto pensar o filme de Marker através da literatura de Sebald, serve uma intenção maior, a saber, discutir questões como a prática historiográfica, a construção da memória nos e pelos dispositivos literário e videográfico, entendendo a imagem como fenômeno do pensamento mais do que um dado material. Trata-se de um experimento deleuziano, tal como o filósofo francês o pôs em prática ao pensar a filosofia através de filmes, em seus dois tomos sobre cinema: *A Imagem-movimento* (vol.1, 1983) e *A Imagem-tempo* (vol.2, 1985).

De fato, os autores procedem de maneira semelhante. Sebald e Marker fazem uso de um extenso arquivo de documentos e imagens: de fotografias, películas de filmes, imagens nem sempre registradas por eles mesmos, mas também de jornais, imagens de *outdoors*, de publicidade em geral, de televisão, de espaços públicos como museus, bibliotecas, ruas vazias, edifícios arquitetônicos e paisagens desoladas, enfim, todo um arsenal imagético que os artistas mobilizam, articulam, justapõem, alternam, tensionam, no esforço de interpelar, de forma até obsessiva, o que uma imagem pode dizer e o que, afinal, esconde. É importante entender como estes artistas mobilizam estas

<sup>3</sup> “[...] lembro-me daquele mês de janeiro em Tóquio, ou melhor, lembro-me das imagens que filmei daquele mês de janeiro em Tóquio. Elas substituíram minha memória. Elas são minha memória.” (tradução minha). O texto original pode ser encontrado na versão em francês ou inglês, neste site:

[http://www.markertext.com/sans\\_soleil.htm](http://www.markertext.com/sans_soleil.htm)

imagens, como articulam umas com as outras, por que motivo as interpõem no fluxo de uma narração, como elas, afinal, conquistam sentido, ou participam de uma constelação de sentidos na tessitura geral da obra.

Numa passagem do livro *Austerlitz*, Sebald escreve que “nossa relação com a história [...] é uma relação com imagens predefinidas, impressas no recôndito de nossos cérebros, imagens que continuamos a mirar enquanto a verdade reside em outra parte, em algum lugar remoto que ninguém ainda descobriu” (Sebald 2008, 75). O escritor alemão, no entanto, busca quebrar essa relação viciada com a história, tentando acessar esses lugares recônditos justamente através das imagens, pois, como a obra do escritor nos faz perceber, são elas depositárias, simultaneamente, de tempo e espaço, são o retrato de um tempo (ou vários tempos) no espaço, mas também são elas que fazem romper o *continuum* histórico para deixar lampejar uma reminiscência do passado. O século XX, o século do cinema, da televisão, do vídeo e da publicidade, foi o século das imagens, não há dúvida. A criatura humana viu-se imersa num *maelström* de imagens para entender que, uma vez nele, não poderia deixar de pensar a si mesma como produto e produtora de tal condição. Numa palestra dedicada a um dos *enfants terribles* mais cruéis que uma tal sociedade pôde conceber, o filósofo e crítico da modernidade Guy Debord, Giorgio Agamben (1998) enunciou: “uma definição possível para o homem moderno seria o animal que vai ao cinema”<sup>4</sup>. Não porque a criatura humana, como se vê em outros animais, se relacione com a imagem como se ela o ameaçasse ou fascinasse, quer dizer, iludida pela presença aparentemente real dos objetos na imagem, mas porque, sabendo de seu caráter ilusório, ela é capaz de pensá-la, de observá-la, de formular opiniões, críticas e, particularmente, enunciados filosóficos sobre ela. Marker e Sebald não estão alheios a essas potências da imagem, e é no encaixe dela, entre o fascínio e o horror, como quem empreende uma desventurada viagem órfica ao mundo dos mortos, que os artistas erigirão suas obras. Pois então, não vejamos com desconfiança se afirmarmos desses autores: são leitores benjaminianos.

### A memória em movimento

Diremos que, na tradição histórica dos vencedores de que fala Walter Benjamin, uma dupla condição de imanência caracteriza a morte de suas vítimas: o esquecimento, a vala comum e indiscriminada na qual foram enterradas, e a espoliação a que foram submetidas pelo cortejo

<sup>4</sup> Este texto é a transcrição – revista por Agamben – de uma conferência pronunciada num seminário consagrado a Guy Debord, com uma retrospectiva de seus filmes, durante a 6ª Semana Internacional de Vídeo, em Genebra, no ano de 1995. Em língua portuguesa, no sítio eletrônico *Blog Intermídias*, no dia 11 de julho de 2007:

<http://intermidias.blogspot.pt/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html>

triumfante que delas se apropria para entronizar, no presente, o discurso vitorioso. Chama-se a esse discurso história oficial. Para o filósofo judeu, o ato de lembrar é aquele que, ao desenterrar do esquecimento as vítimas do passado, restitui a elas a potência de suas reivindicações, de sua luta, de seus desejos. A isso, chama-se redenção histórica.

É esta causa que servem as personagens artísticas de que procuro tratar neste ensaio, o *bricoleur* francês Chris Marker e o escritor alemão W.G. Sebald. Um esforço comum constitui o gesto fundante de suas obras, particularmente aquelas que tomo como ponto de partida, respectivamente o filme *Sans soleil* (1983) e o livro *Austerlitz* (2001): percorrer os rastros daqueles que tiveram suas vidas trans-tornadas pelos movimentos da História para erguer um túmulo ou monumento que os sepultasse, redimindo-os das violências, das traições e das injustiças a que foram expostos. Marker, em seu filme, fala dos revolucionários africanos que lutaram pelo fim da colonização de seus povos. Sebald lembra o povo judeu exterminado durante a Solução Final instituída pelo programa nazista.

Este esforço, no entanto, nos leva para além de um ato narrativo que restitui uma nova temporalidade ao passado desaparecido. Trata-se de inscrever uma memória não mais em uma forma narrativa hegemônica, como num romance ou nas formas da grande narrativa da história oficial, mas de perceber as geografias particulares que essa memória descreve, seus deslocamentos, sua qualidade cambiante, o movimento mesmo de sua errância: é isso que Marker chama de uma *cartografia* da memória<sup>5</sup>. Cartografar a memória é traçar um movimento descontínuo entre uma imagem e outra, percebendo as qualidades topológicas e intensivas que caracterizam os lugares que ocupam e de onde assomam. (É na relação entre luz e sombra, entre revelação, grão, presença e velatura, o que uma imagem mostra e o que esconde, que tais qualidades se fazem perceber. Topologias intensivas da imagem?). Tanto em Marker quanto em Se-

---

<sup>5</sup> No texto de encarte para o CD-Rom *Immemory*, lançado em 1997, Chris Marker propõe uma cartografia como uma forma possível de pensar a memória. Com frequência, diz o artista, pensamos a memória como um livro de história que conta as vitórias e derrotas de nossas batalhas, a descoberta de impérios e seus descabros, no qual somos “personagens de uma novela épica”. “Uma forma mais modesta e talvez mais frutífera seria pensar os fragmentos de memória nos termos da geografia. Em cada vida encontraríamos continentes, ilhas, desertos, pântanos, territórios superpovoados e *terrae incognitae*. Poderíamos desenhar o mapa de tal memória e extrair dela imagens com mais facilidade (e veracidade) do que através de contos e lendas. Que a matéria desta memória deva ser a de um fotógrafo ou de um cineasta não significa que seja mais interessante do que as de qualquer outro homem ou mulher, mas apenas que aquele deixou traços de uma memória com os quais alguém pode trabalhar, contornar para desenhar seus mapas” (Marker, 1997). O texto do encarte foi reproduzido em língua inglesa, publicado num *site* dedicado à obra de Chris Marker, e pode ser acessado em: <http://chrismarker.org/chris-marker/immemory-by-chris-marker/> [acessado em 28 de junho de 2016]. Tradução nossa.

bald, um movimento comum se realiza: a digressão, o pensamento errante, flutuante, sobre os temas da História, do tempo e da memória. Mas, também, o movimento de suas personagens, que erram de cidade em cidade, de país em país, escombro em escombro, a recolher os resíduos do passado que o tempo tratou de empilhar, tal como na imagem que Benjamin propõe a partir do quadro de Paul Klee, *Angelus novus*. Tanto em Marker quanto em Sebald, encontramos estas personagens que tiveram suas vidas transtornadas pelos movimentos sísmicos da História. Foram atirados para a margem dos rios caudalosos da História, de onde, não satisfeitos com o marasmo de suas vidas, ou perturbados por alguma inquietação interior, passaram a observá-los em seus fluxos e refluxos, em seus redemoinhos e agitações, para compreendê-los à luz de um olhar atento e perscrutador, ainda que assustado ou fascinado. Sandor Krasna e Jacques Austerlitz arrastam consigo, cada um a seu modo, os abismos particulares de que nos fala uma autora brasileira (Erber 2013, 16) sobre o artista contemporâneo: suas perguntas, quase nunca respondidas, sequer elaboradas, dirigem-se ao tempo e ao seu vagar moroso, porque pressentem nele uma implacável voragem, um abismo.

O ato de rememorar, a que se refere Benjamin, é aquele que restitui as potências de uma experiência do passado no presente do vivido (o ato revolucionário, segundo o filósofo judeu, não deixa de rememorar no seu presente as injustiças históricas cometidas no passado, redimindo os mortos ao repor, uma vez mais, suas ações reivindicativas na “*ordre de jour*” [Benjamin 2011, 223])<sup>6</sup>. Diremos que estas obras atualizam o ato de rememorar na sua matéria, no seu conteúdo, na presença e no desenrolar de seu próprio dispositivo (literário, cinematográfico). O ponto fulcral, a pedra angular destas obras, é a imagem (mas uma imagem escavada, revolvida, interpelada ou assinalada pela palavra). A imagem como um rastro do passado que lampeja no horizonte do presente e faz romper o *continuum* histórico (Benjamin 2011, 229-30), que perturba, abala ou ameaça as estruturas que amparam o estado atual da vida das personagens de Marker e Sebald. Em *Austerlitz*, o retrato do protagonista quando criança, vestida de pajem, pouco antes de ser conduzido ao exílio (Sebald 2008, 180); o retrato de um casal desconhecido no canto de um palco de teatro que faz lembrar a mãe antes de ser “guetizada” e o pai antes de se refugiar na França (179); fotografias das ruas desertas e portas fechadas de Theresienstadt (186; 88-91) que parecem encerrar os fantasmas do passado nazista. Em *Sans soleil*, ocorrem-nos de imediato algumas sequências de imagens que nos intrigam, particularmente favoráveis a esta reflexão: as casas soterradas de cinzas de vulcão num povoado distante na Islândia; as imagens dos guerrilhei-

---

<sup>6</sup> Para uma discussão sobre a rememoração (*Eingedenken*) e seu poder redentor, messiânico, ver Löwy, particularmente as leituras das teses III, XV e XVII (2005, 123-127; 131-133) e os comentários do autor sobre o imperativo judaico “*Zachor, lembre-se!*” (2005, 110).

ros africanos, especialmente aquelas em que figura Amílcar Cabral, durante a cerimônia de comemoração da independência ou se despedindo de um povoado, que fazem produzir uma das mais importantes e cruéis reflexões de Sandor Krasna sobre a História; a imagem do *kamikaze* japonês processada num sintetizador de vídeo, enquanto a narração lê a carta enviada por um desses pilotos para sua esposa durante a guerra.

Mas Benjamin falava da ação revolucionária emancipatória nas suas teses, enquanto as obras aqui citadas, *Austerlitz* e *Sans soleil*, são apenas monumentos de arte e memória (lembramos a indignação e o desprezo com que Sandor Krasna, comentando as imagens de arquivo dos guerrilheiros africanos na luta pela independência, recorda a expressão “filmes de guerrilha”, corrente, na época, na crítica e nas teorias francesas sobre cinema). Essas obras, entretanto, efetuam o ato de rememoração num sentido proposto por Agamben ao falar de uma certa qualidade da imagem fotográfica, que “é sempre mais que uma imagem: é o lugar de um descarte, de um fragmento sublime entre o sensível e o inteligível, entre a cópia e a realidade, entre a lembrança e a esperança” (2007, 29). A fotografia parece aninhar, segundo o autor, passado e futuro, redobrando os tempos sobre si mesmos no presente do ato de ver: são nossas memórias que a imagem resguarda, ou nossas expectativas que nela se projetam? Agamben fala, neste ensaio, das fotografias que lhe causam fascínio. Para ele, a imagem fotográfica “exige redenção,” isto é, “que nos recordemos.” E que sentido ele atribui ao “recordar”? O mesmo que Benjamin ao falar de rememoração (*Eingedenken*). Na conferência sobre o cinema de Guy Debord, citada acima, Agamben assinala dois aspectos técnicos da montagem de seus filmes: paragem e repetição. Sua intuição o leva a reverenciar alguns autores da filosofia para descrever os fenômenos aí implicados:

O que é uma repetição? Há na Modernidade quatro grandes pensadores da repetição: Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger e Gilles Deleuze. Os quatro mostraram-nos que a repetição não é o retorno do idêntico, do mesmo enquanto tal que retorna. A força e a graça da repetição, a novidade que traz, é o retorno em possibilidade daquilo que foi. A repetição restitui a possibilidade daquilo que foi, torna-o de novo possível. [...] É aí que reside a proximidade entre a repetição e a memória. Dado que a memória não pode também ela devolver-nos tal qual aquilo que foi. Seria o inferno. A memória restitui ao passado a sua possibilidade. É o sentido desta experiência teológica que Benjamin via na memória, quando dizia que a recordação faz do inacabado um acabado, e do acabado um inacabado. A memória é, por assim dizer, o órgão de modalização do real, aquilo que pode transformar o real em possível e o possível em real. Ora [...], trata-se também da definição do cinema. Não faz o cinema sempre isso, transformar o real em possível, e o possível em real? Podemos definir o já visto como o fato de ‘perceber algo do presente como se já tivesse sido’, e o inverso, o fato de perceber como presente algo que já foi. [...] Comprendemos então porque o trabalho

com imagens pode ter uma tal importância histórica e messiânica, pois é uma forma de projetar a potência e a possibilidade em direção ao que é por definição impossível, em direção ao passado. (Agamben 1998)

Marker e Sebald efetuam, cada um a seu modo, o ato de re-memorar na montagem de suas obras. Há uma montagem dialética de Marker (que faz redobrar cada imagem do antes numa imagem do depois, e vice-versa, como vemos na mais emblemática dessa relação: a imagem das crianças num povoado islandês contra aquela que mais tarde Marker nos mostrará com uma constatação implacável, a do mesmo povoado tendo sido soterrado pelas cinzas vulcânicas), e há a montagem cinematográfica de Sebald (as fotografias interpostas na página, interrompendo ou redimensionando o fluxo narrativo, mas nunca se discriminando dele através de legenda ou moldura<sup>7</sup>). Mencionamos duas definições possíveis, não obstante especulativas, para o trabalho de montagem feito nas duas obras porque, afinal, é ela quem faz operar a memória em cada um dos suportes técnicos.

### As ficções da memória

O que é a memória? De que memória estamos falando? Não se pode dizer que *Austerlitz* seja um livro de memórias biográficas do autor Sebald (sua história está distante da de Jacques Austerlitz<sup>8</sup>), mas também não podemos dizer que o que nos apresenta o livro, através da narração e do uso de fotografias, seja o corolário narrativo de uma memória individual. Da mesma forma, não podemos falar propriamente de uma memória de Sandor Krasna/Chris Marker, pois nem todos os registros de que o autor lança mão no filme foram produzidos ou sequer vivenciados por ele. Consideramos, aqui, a memória operada nestas obras como aquela que está entre a memória individual e a memória coletiva, uma memória em potência e uma potência em ato, na condição de que participemos, leitores e espectadores, de sua ativação. Não significa dizer que não há um papel ativo de articulação e significação exercido pelos autores, pois é precisamente uma relação singular e distinta que está presente nos seus esforços de concatenar uma outra memória do passado que os distingue dos párias que repetem o refrão histórico do discurso vencedor. Destacamos, no entanto, a particularidade de uma memória do dispositivo, no dispositivo (literário ou cinematográfico), um espaço de

<sup>7</sup> Para um estudo do uso das imagens nos livros de Sebald e sua qualidade cinematográfica, ver Frey (2007). Mattias Frey fala dos extensos, quase infindáveis parágrafos de *Austerlitz*, do encadeamento de imagens que conduz sentido na disposição das fotografias na página do livro, procedimentos como o salto temporal do *flashback* e a interrupção da imagem fílmica.

<sup>8</sup> Apesar da discreta atitude do autor sobre sua biografia, Sebald não esconde a história ambígua de sua família, a simpatia do pai pelo nazismo, por exemplo. Ver o livro de entrevistas *The emergence of memory: conversations with W.G. Sebald* (Wachtel 2007).

diluição das fronteiras entre a memória individual e a coletiva. Falamos, assim, numa memória em processo, que forjamos, muitas vezes, com nossas próprias associações, criando nossos próprios mapas, mas que se atualiza a cada vez que a ela temos acesso.

Tomando emprestado o estudo de Rancière sobre *Le tombeau d'Alexandre* (1993), outro filme-ensaio de Chris Marker, o filósofo francês deslinda uma ideia de memória não como “um conjunto de lembranças da consciência,” mas como “um certo arranjo de signos, de vestígios, de monumentos” (2010, 179), que pertencem a uma comunidade ou a um povo, não somente ao indivíduo. A memória, por outro lado, não um repertório de informações, tampouco de fatos, posto que estes, como nos lembra Jeanne Marie Gagnebin, só adquirem esse *status* por meio de um discurso que os constitui enquanto tais, nomeando-os, discernindo-os, distinguindo-os neste magma bruto e não linguístico a “que, na falta de algo melhor chamamos real” (2009, 40). A memória, diz Rancière, “é uma obra de ficção”, e, como tal,

deve se construir como ligação entre os dados, entre a evidência dos fatos e os vestígios das ações [ou...] ‘arranjo de ações’ [como] mencionado na *Poética* de Aristóteles, e que ele chama de *mýthos*, [e que, porém,] não é o ‘mito’ relacionado ao inconsciente coletivo, mas à fábula e à ficção. (2010, 180)

Essa compreensão da memória não impede, todavia, o trabalho histórico de fazer valer sua verdade em oposição às “ficções da memória coletiva, que forjam os poderes em geral e os poderes totalitários em particular.” Tampouco que a história, enredada nas disputas relativistas das teorias pós-modernas, se dissolva num jogo de símbolos e variações que se refletem reciprocamente, incapaz de arrematar um sentido, resultando na perda da historicidade e no triunfo do presente esquizofrênico. O documentário ou filme-ensaio como *gênero de ficção* (ficção de uma memória, se quisermos) é também uma forma de transmissibilidade, de construção de sentido, isto é, “a prática dos meios de arte para construir um ‘sistema’ de ações representadas, de formas agregadas, de signos que se respondem,” dentro do qual a *memória* estabelece seus contornos no contraste entre “o real referencial e a heterogeneidade de seus ‘documentos’” (Rancière 2010, 180). Assim, é preciso criar relações entre os *documentos* e os *signos* disponíveis para se *forjar uma memória*, de maneira crítica e consistente, através das tecnologias possíveis (a narração, o vídeo, a fotografia), pois a história não *apenas articula* o passado, mas responde, também, pelo seu presente, pelos dispositivos que articulam esse passado, os discursos, tecnologias e poéticas que restituem a ele as condições de sua transmissibilidade.

No ensaio *A história, ciência e ficção*, Michel de Certeau (2011a, 49) sugere o entendimento da historiografia como um saber entre a ciência e a ficção: é que ao falar em nome de um *real*, ou seja, ao representá-lo (descrever o passado), a historiografia acaba por

*camuflar* a prática e o discurso que o determinam, ou seja, os anacronismos que tornam reais as aparências de um passado representado e que são próprios da ordem simbólica que condiciona o presente no qual se situa o historiador. A historiografia não pode ser identificada com estas práticas, mas “*ela é produzida pelo que estas esboçam, retiram ou confirmam na linguagem recebida como admissível por determinado meio*” (2011, 70, grifo nosso).

É preciso assumir que no trabalho de resgate do passado se opera também – seja no contato entre o historiador e o arquivo de que dispõe, seja na justaposição dos documentos certamente heterogêneos que compõem tal arquivo – uma diferença de significação, uma *ressignificação* incessante próxima da *différance* derridiana<sup>9</sup>, e que, por conseguinte, engendra ou erige – atentemos ao caráter fictício destas palavras – a própria história. De Certeau defende, por isso, a *ficção* como oposição fundamental a uma “*historiografia que se articula sempre a partir da ambição de dizer o real [...], a partir da impossibilidade de assumir plenamente sua perda*” (2011a, 48). O historiador francês, ciente ele também das cavilidades nem sempre evidentes de uma historiografia que se pretende veraz e científica, propõe em troca, contrariamente ao paradigma positivista, o conceito heterológico de *ciência-ficção*, que funcionaria “no ponto de junção entre discurso científico e linguagem ordinária, [...] no ponto em que o passado se conjuga com o presente e em que as indagações sem tratamento técnico retornam como metáforas narrativas” (2011, 63). Daí emerge o *discurso histórico*, no intuito de articular as práticas de natureza técnica, garantindo sua legitimidade simbólica, ao mesmo tempo que é controlado por elas: “assim, ele [o discurso histórico] seria o mito possível a uma sociedade científica que rejeita os mitos, a ficção da relação social entre práticas especificadas e lendas gerais que simbolizam o efeito do tempo” (2011, 70).

A noção de *ciência-ficção* que propõe Michel de Certeau traz a consciência de uma prática que precisa incessantemente justificar-se, pensar a si mesma, ou seja, mostrar-se em sua opacidade – é ao mesmo tempo uma ética e uma conduta. Mas é, também, um empreendimento narrativo, e, como tal, investe de tempo (temporalidade/historicidade) aquilo que narra ou descreve. Existe, ademais, uma incapacidade fundamental que é constituinte mesma da historiografia: a de contemplar e compreender objetivamente a integralidade do passado. A história positivista não conseguiu afugentar-se desta incapacidade senão sublimando altivamente o passado, como fato histórico, no domínio do arquivo, e fracassou.

Podemos falar, talvez, de um *zeitgeist* do século XIX, resultado das revoluções industriais e de um cientificismo exacerbado, que

---

<sup>9</sup> Isto é, o processo pelo qual o sentido nunca é fixado, mas sempre diferido incessantemente, pois o sentido de um significante é sempre ainda uma referência a outro significante numa cadeia contínua de significação.

acirrou a pressão sobre a necessidade de tornar universais os diversos saberes, donde a história foi apenas mais uma vítima atordoada do pensamento positivista. Jeanne Marie Gagnebin assinala que há uma “*cumplicidade entre o modelo dito objetivo do historicismo [o que ela chama de paradigma positivista] e um certo discurso nivelador, pretensamente universal, que se vangloria de ser a história verdadeira, portanto, a única certa*”, tudo isso sob uma enganosa “*aparência de exatidão científica [...] que obedece a interesses precisos*” (Gagnebin 2009, 40, grifo nosso). Esses interesses nem sempre são observáveis, e, não obstante, acabam atendendo a uma ideologia dominante, à ideologia da classe dominante, como nos lembra a autora, referenciando Walter Benjamin. Segundo Gagnebin, não importa que os historiadores ajam ou não de boa-fé quando preconizam a necessidade de estabelecer uma “história universal”:

O que é essencial é que o paradigma positivista elimina a historicidade mesma do discurso histórico: a saber, o presente do historiador e a relação específica que esse presente mantém com um tal momento do passado. ‘A história’, acrescenta Benjamin, ‘é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas aquele preenchido pelo tempo-agora [*Jetztzeit*]’. (2009, 41)

Na sua visão, bem como na nossa, o discurso histórico não poderia ignorar ou renunciar, camuflando a si mesmo, os meios pelos quais é produzido, seu lugar de origem, bem como seus dispositivos ideológicos, poéticos e estilísticos, em detrimento de uma suposta cientificidade que melhor sistematizaria os “fatos” do passado e os organizaria objetivamente, a despeito das falhas interpretativas, dos pontos de vista, dos interesses particulares e, sobretudo, das lacunas inevitáveis, daquilo que não pôde ser resgatado. O historiador, diz Michel de Certeau, “não pode apreender nem *descartar o ‘ausente da história*’, cuja irremediável ausência marca a operação historiográfica, [...] a história escrita” (2011, 20, grifo nosso). É aí que o *ausente*, aquilo que não pode ser dito, retorna em *metáforas* da linguagem.

Gagnebin fala da *linguagem poética* (“a história está mais próxima da *poiesis*”) como a possibilidade de uma “referência não descritiva ao mundo”, como a estruturação de uma outra experiência da história que não se limite ao factual, à tentativa de se estabelecer uma “verdade indiscutível e exaustiva.” Paul Ricoeur, segundo ela, preconiza “um conceito de referência (de verdade) que dê conta do *‘enraizamento e da pertença* que precedem a relação de um sujeito a objetos’; trata-se de uma “atitude radicalmente diferente do relativismo complacente, apático, dito pós-moderno” (Ricoeur citado em Gagnebin 2005, 42-43).

Assinalar a responsabilidade ética da história e do historiador não é [...] privilégio de intelectuais protestantes ou judeus (!), mas significa levar a sério e tentar pensar até o limite essa *preciosa ambiguidade* do próprio conceito de *história*, em que se ligam, indissociavelmen-

te, o agir e o falar humanos: em particular a criatividade narrativa e a inventividade prática. (Gagnebin 2005, 43, grifo do original)

Ao defender a história como narrativa (“as histórias inumeráveis que compõem”, resumidas no *Erzählung*, em alemão) e como processo real (“sequência de ações humanas em particular”, a *Geschichte*), Ricoeur nos faz lembrar que a “história como disciplina remete sempre às dimensões humanas da ação e da linguagem e, sobretudo, da narração” (idem, 43). Aqui há um *deslocamento* da questão principal colocada pela teoria da história ao problematizar o paradigma da cientificidade e objetividade históricas. O problema da especificidade do discurso histórico não pode deixar escapar os aspectos mesmos de sua composição, ou seja, a dimensão literária que nela subjaz, a ficção e a retórica, em detrimento de uma suposta “pureza” objetiva. Ricoeur e Gagnebin ressaltam, portanto, a importância de se “reivindicar outra dimensão da linguagem e da verdade,” substituindo “a ideia de referência por aquela, mais ampla, de refiguração”: “Ricoeur propõe [...]: ‘a ficção remodelando a experiência do leitor pelos únicos meios de sua irrealidade, a história o fazendo em favor de uma reconstrução do passado sobre a base dos rastros deixados por ele’” (ibidem, 43).

O que fazem Chris Marker e W.G. Sebald, em seus empreendimentos, no ato de rememorar, de *articular historicamente o passado*, é procurar, primeiro, dar uma forma ou linguagem àquilo que querem contar. Suas ficções começam esse primeiro passo, e não deixam se furtrar a uma reflexão rigorosa sobre aquilo que está prestes a desaparecer ou que já está há muito imerso no esquecimento. Em *Sans soleil*, são as cartas escritas pelo operador de câmera fictício Sandor Krasna e lidas por uma voz feminina; em *Austerlitz*, o romance de um tempo, romance da memória, uma obra eminentemente proustiana. A arte que praticam, no entanto, vai além do interesse objetivo da história na representação do passado; ela é o meio pelo qual o pensamento que funda o saber, as ciências e suas filosofias, é deslocado, reelaborado, e por isso é também um mundo de afetos, percepções e sentidos que se remanejam entre si incessantemente. Mas aquilo que fazem ajuda a pensar a teoria e a filosofia da história, bem como suas práticas, além de alargar a problemática mesma da representação historiográfica. Além disso, suas obras servem de testemunho de uma época, seja de seu próprio presente, seja do passado que tentam tornar inteligível.

### A montagem dialética de Chris Marker

Para Benjamin (2011, 224), a “verdadeira imagem do passado” perpassa veloz ante nossos olhos, pois “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como de fato foi’, [mas] apropriar-se de uma reminiscência tal como ela relampeja no momento de um perigo.” A história reclama redenção, rememoração, mas sua imagem

é furtiva, equívoca. “A história atira suas garrafas vazias pela janela,” escreve Sandor Krasna (Marker 2008), ao indagar quem se lembra de Amílcar Cabral e seus sonhos revolucionários. É preciso, portanto, buscá-las nas entrelinhas do presente, nos oceanos de esquecimento nos quais boiam, para preenchê-las de volta como se preenche as lacunas da História. “Passaria a vida,” escreve Sandor Krasna, “tentando entender o funcionamento da lembrança, que não é o oposto do esquecimento, mas seu avesso. Não apenas recordamos, mas reescrevemos a memória assim como a história é reescrita.” A memória, para ele, é uma dobra do esquecimento, e uma figura particularmente bem-vinda a que podemos remeter é a de ilhas de recordação emersas de um oceano inconsciente. Se assim o é, é preciso retrazar o mapa de suas coordenadas, muito embora tais ilhas sejam flutuantes. Há um trabalho de reescrita, portanto, um esforço em direção à rememoração que, por si só, não é dada. A isso acrescentamos uma certa qualidade de vidência, a atenção e a acuidade de um olhar que vê nas coisas do presente o seu passado inconsciente, o impensado das coisas. Numa das primeiras sequências de *Sans soleil*, Sandor Krasna fala de certos momentos de banalidade que suscitam “a ameaça de uma guerra passada ou futura”, como aqueles que ele vê no sono dos passageiros em sua travessia de *ferryboat* para Hokkaido e que faz lembrar o terror dos “trens noturnos, dos ataques aéreos, dos abrigos antibomba,” enfim, “pequenos fragmentos de guerra consagrados na vida cotidiana.” É esse entrelaçamento dos tempos que Marker visa em várias de suas imagens e que só pode ser provocado na articulação com outras imagens ou com uma narração que extrai delas seu significado oculto, ou antes, o cerne de sua incógnita. Havíamos, há pouco, sugerido o movimento dialético da montagem em *Sans soleil*. Procuraremos esclarecê-lo.

A voz feminina que lê e narra as cartas de Sandor Krasna afirma, quase no início do filme: “Ele contrastava o tempo africano ao tempo europeu e também ao tempo asiático”; e, se “no século XIX, a espécie humana acertara as contas com o espaço,” a grande questão do século XX “era a coexistência de diferentes conceitos de tempo.” Mais tarde, a narradora informará que as constantes idas e vindas entre o Japão e a África “não era uma busca por contrastes, mas uma jornada a dois polos extremos de sobrevivência.”

De fato, o caráter ensaístico das digressões enunciadas na leitura das cartas, acerca das mais variadas formas de atividade e manifestação humana, cultural e tecnológica, religiosa e histórica, não induz, por si só, contrastes valorativos, tampouco uma dialética histórica à qual estejamos habituados. Marker intui uma relação mais profunda entre povos tão diferentes e tão distantes; é que suas mais variadas práticas ritualísticas (as cerimônias nipônicas, os rituais e o carnaval africanos, por exemplo) apontam um único e mesmo propósito: a atualização da memória de seus ancestrais, uma mesma e obstinada luta contra a aniquilação do tempo e da morte. Embora não

se trate de uma manifestação cultural, a sequência de abertura oferece-nos o lugar dessa intuição, a incógnita que só se revelará, ao fim do filme, na ausência mesma do termo faltante.

A primeira imagem (Imagem 1), depois da cartela com a citação de Racine,<sup>10</sup> mostra três crianças islandesas de mãos dadas, cabelos esvoaçantes, no primeiro plano de um fundo rodeado de pequenas colinas verdes. Sabemos pela narradora tratar-se da imagem com que Sandor Krasna desejara começar um filme, que a imagem representava, para ele, a felicidade, mas que, apesar das tentativas, nunca conseguira encontrar sequência para ela. A imagem restava só, e o sentimento de felicidade que inspirara não encontrará, em qualquer outra imagem do filme, nenhum sucedâneo possível: “Ele me escreveu: um dia, terei de colocá-la sozinha ao lado de um longo pedaço de tela preta. Se não virem a felicidade na imagem, ao menos, verão o negro.” A interrupção da imagem das crianças pela tela preta deixa uma marca indelével: a constatação de uma impossibilidade, a lacuna deixada num espaço, que é o espaço mesmo da montagem, e que não será jamais preenchida, pelo menos não pelo mesmo sentimento. Só nos minutos finais do filme saberemos que as crianças foram filmadas numa cidade que, anos mais tarde, tivera seu fim sob as cinzas de uma erupção vulcânica (Imagem 2).

Rememorar, portanto, significa desenterrar das cinzas e ruínas do passado um desejo irreprimível de sobrevivência, um sentimento persistente de felicidade, ou mesmo, uma incontestável vontade de justiça; para Marker, entretanto, o ato de rememorar depara-se, não raro, com seu próprio interdito, com sua impossibilidade, quando não com a face austera da História: “aquela que [Marlon] Brando fala em *Apocalypse [Now]*: o horror, que tem um nome e um rosto” (*Sans soleil*).<sup>11</sup> Se é o horror a face da História, é a destruição a lei inequívoca que rege a Natureza. Sandor Krasna, ao comentar a cidade islandesa destruída pelo vulcão, afirma: “A natureza promove seus próprios *dondo-yakis*”<sup>12</sup> (*Sans soleil*). É esse, portanto, o princípio fundante da montagem de Marker: o movimento de impermanência das coisas, a tendência destrutiva do tempo. Dessa forma, Marker une História e

<sup>10</sup> Uma versão do filme acrescenta uma citação de T.S. Eliot.

<sup>11</sup> A carta de Sandor Krasna é lida *sobre* a imagem dos guerrilheiros africanos e diz assim: “E sob cada uma destas faces, uma memória. E onde se gostaria que houvesse uma memória coletiva, há mil recordações de homens que desfilam suas feridas pessoais na grande ferida da história. [...] É assim que avança a História, tapando a memória como se tapam os ouvidos. [...] Ela não se importa, ela não entende nada, ela tem apenas um aliado, aquele que [Marlon] Brando fala em *Apocalypse [Now]*: o horror, que tem um nome e um rosto” (*Sans soleil*).

<sup>12</sup> *Dongo-yaki*, como o filme apresenta, é o nome dado aos rituais de queimação promovidos como coroação e consumação das festividades de ano novo. Nele, os enfeites e outros objetos festivos são atirados numa vala e queimados até às cinzas.

Natureza tal qual Benjamin o fez ao introduzir o conceito de *Naturgeschichte* na sua tese sobre a *Origem do drama barroco alemão*.<sup>13</sup>

Não é só a Natureza que destrói. Marker relembra os descaminhos que levaram ao fracasso do plano de unificação de Cabo Verde e Guiné Bissau. Numa sequência, ele alterna a imagem de Amílcar Cabral com a de seu meio-irmão, Luís Cabral, quinze anos depois, para enunciar os trágicos desdobramentos da luta pela independência em Cabo Verde e Guiné-Bissau. Ambos fundadores do PAIGC (Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde), os irmãos viram o partido se esfacelar nas lutas entre cabo-verdianos e guineanos; o primeiro, traído e assassinado por correligionários; o segundo, preso pelo general Nino, o mesmo que é visto, num dos registros, sendo condecorado pelo próprio Luís Cabral, numa cerimônia de comemoração da revolução.

São pequenas franjas da História que Marker recolhe como trapeiro viajante. Sua costura, entretanto, obedece a um procedimento dialético que, como lembramos através do que Burch (1992, 90) diz a respeito da dialética no cinema, tem seu principal interesse em “mostrar-nos a convergência fundamental de todos os tipos de pesquisa e experiência que podem, à primeira vista, parecer totalmente estranhos entre si.” Esses elementos têm sua relação secreta revelada na justaposição entre suas imagens, bem como na reflexão sobre elas exercida pela narração; nesse processo, vemos reativarem-se as tensões que cada uma delas comporta enquanto registro de memória (uma memória íntima de Sandor Krasna, talvez) e enquanto pedaço perdido da História (uma memória coletiva). O esforço de recolher e articular esses pedaços nasce da consciência de uma necessidade de rememoração diante do sentimento trágico e pessimista tão presente no mundo em que se aventura a espécie humana e que não deixa de ser suscitado ao longo do filme. Veremos que a consciência desse sentimento trágico é a condição mesma da necessidade da memória.

---

<sup>13</sup> Na *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin promove essa assimilação mútua da História e da Natureza. “Na perspectiva da história-natureza, o mundo é um campo de ruínas, como alegorias da história coletiva, e um depósito de ossadas, como alegorias da história individual,” escreve Sergio Paulo Rouanet no prefácio da edição brasileira (1984, 39). A *história-natureza* (como foi traduzido, nessa edição, o termo *Naturgeschichte*) é regida pela repetição indefinida do fracasso humano e da vitória da morte depois da Queda de Adão, a constante inequívoca que perpassa o ciclo de nascimento, vida e morte da criatura humana. A *Naturgeschichte* inscreve a história humana iniciada com a Queda, carregada de incertezas e instabilidades, na natureza imutável da morte e do efêmero: “Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio,” escreve Benjamin (1984, 201).



Imagem 1: As três crianças islandesas | © Chris Marker, Argos Films



Imagem 2: A cidade islandesa coberta de cinzas | © Chris Marker, Argos Films

### **A montagem cinemática em Austerlitz**

Já num dos primeiros encontros, Austerlitz (Sebald 2008, 28) afirma, ao falar de sua visita ao campo de concentração nazista onde Jean Améry esteve preso, a antiga fortaleza de Breendonk (Bélgica),

como é pouco o que logramos conservar na memória, como tudo cai constantemente no esquecimento com cada vida que se extingue, como o mundo [...] se esvazia por si mesmo, na medida em que as histórias ligadas a inúmeros lugares e objetos por si sós incapazes de recordação não são ouvidas, não são anotadas nem transmitidas por ninguém.

Não sem espanto, recordamo-nos da famosa passagem de *Noite e Neblina* (1955), de Alain Resnais, de cujo roteiro Chris Marker também participou, que avisa ao espectador sobre as marcas de unhas na parede de uma das câmaras de execução a gás, para onde eram levados os prisioneiros dos campos nazistas. Ao mostrar o plano fechado dos chanfros quase imperceptíveis talhados no reboco arenoso, a voz da narração admite o fracasso da imagem, enfatizando a necessidade da palavra: daquelas minúsculas marcas, “é preciso que se diga!” é preciso que sejam apontadas e ditas. Na contramão do filme francês, a literatura sebaldiana parece levar adiante essa lição, mas se utilizando de procedimentos característicos do cinema, dois dos quais já descritos aqui nas palavras de Agamben: a paragem e o *slow motion*.

Um comentarista da obra de Sebald, Mattias Frey (2007, 237), fala dessa propriedade cinematográfica passível de ser reconhecida no texto corrido da narrativa de *Austerlitz*: as sentenças muito longas, a ausência de parágrafos, a sintaxe elástica, características que indicam uma “edição rítmica” parecida com a do cinema. Frey cita Amir Eschel, outro entusiasta do autor alemão, para sustentar suas afirmações:

As imagens de Sebald relacionam o espectador a uma temporalidade – elas chamam atenção para o *agora* congelado na imagem e o *agora* do espectador [...]. Seu efeito dramático é originado pelas proposições temporais e visuais que estruturam e assinalam o tempo. Uma vez que o livro captura o leitor em seus parágrafos de longas sentenças, na tendência narrativa de se dissolver em desvios e distrações, nos mistérios do passado nunca plenamente capturado ou entendido, o tempo de leitura transforma-se num elemento da tessitura temporal da narrativa. A polêmica contra o tempo torna-se desaceleração, a verdadeira reversão do tempo, e a produção de uma temporalidade outra, que suspende, num sentido metassemântico, a ontologia do passado, do presente e do futuro [...]. A inserção da imagem visual [...] protela qualquer progressão imediata no texto: o leitor atento irá parar de tentar decodificar a imagem, conectá-la ao que foi dito, a detectar seus detalhes e relacioná-la a outras imagens do livro. (Eschel citado em Frey 2007, 237, tradução nossa)

Esse aspecto cinematográfico da leitura de *Austerlitz* interessa-nos para além de uma mera analogia entre as formas de recepção fisiológica que se opera no espectador do cinema e no leitor de romances; ele nos faz perceber não só o processo de construção intelectual e cognitiva pelo qual passa o leitor sebaldiano, como também a estratégia de *montagem* do autor que maneja a matéria da imagem numa relação de prolongamento, deslizamento e/ou desaceleração do movimento textual. Numa passagem importante do livro (Sebald 2008, 242-43), Jacques Austerlitz fala dos filmes gravados pelos nazistas sobre as atividades nos guetos e campos de concentração reservados aos não-arianos. Diante da efemeridade das aparições, da impossibilidade de reconhecer qualquer rosto reproduzido na tela, Austerlitz

viu-se obrigado a desacelerar o aparelho a ponto de tornar as personagens do filme quase fantasmagóricas (“não pareciam mais andar, mas flutuar no espaço, como se os pés não tocassem mais o chão”). Segue o excerto dessa passagem:

[...] lá pelo final do filme havia uma sequência comparativamente longa da primeira apresentação de uma peça musical composta em Theresiendstadt, o *Estudo para orquestra de cordas* de Pavel Haas, se não me engano. A primeira tomada é da sala vista de trás, as janelas estão abertas de par em par e o grande número de espectadores está sentado, não em fileiras, como é costume nos concertos, mas como em um restaurante, em grupos de quatro ao redor da mesa, em cadeiras pseudotiroleas com corações serrados no espaldar, provavelmente feitas sob encomenda na carpintaria do gueto. No curso da apresentação, a câmera pousa em close-up sobre várias pessoas, entre elas um senhor de idade, cuja cabeça cinza de cabelos curtos preenche metade direita da imagem, enquanto na metade esquerda, um pouco para trás e próxima da margem superior, aparece o rosto de uma mulher jovem, quase indistinguível nas sombras negras que o circundam, razão pela qual eu não o percebi de início. Em volta do pescoço, disse Austerlitz, ela está usando um colar de três filamentos finos, cujos arcos mal se destacam no vestido escuro fechado até em cima, e há uma flor branca no cabelo. Exatamente como eu imaginava a atriz Ágata com base nas minhas vagas lembranças e nos outros poucos indícios que tenho hoje, exatamente assim, acho, ela se parece, e olho e torno a olhar esse rosto em certa medida estranho e familiar, disse Austerlitz, volto a fita, vezes e mais vezes, e vejo o indicador de tempo no canto superior esquerdo da tela, os números que escondem uma parte da sua testa, os minutos e os segundos [...], e os centésimos de segundo que giram tão rápido que não se podem decifrá-los nem captá-los. (2008, 244)

A fotografia interposta ao texto, sem adição de qualquer legenda, promove um deslizamento do espaço simbólico da palavra para a representação da imagem (Imagem 3). Contudo, mais do que a imagem congelada, é a própria descrição de seus detalhes, pela narração de Austerlitz, que opera a parada, ou antes, a desaceleração, um verdadeiro *slow motion*, no movimento narrativo. Ela não só replica o conteúdo da fotografia, mas parece acentuar o esforço de Austerlitz para capturar o cerne mesmo da imagem, o detalhe irreduzível de passado que lhe escapa, não obstante a tenacidade de seu olhar. Essa passagem é, certamente, uma das mais ilustrativas da ambivalência do *status* que adquire a imagem em Sebald. A fotografia é mais comumente conhecida pelo seu caráter indicial, e por isso, em relação a um texto, a uma narrativa histórica, ela adquire *status* de documento; nos livros do escritor alemão, entretanto, ela reincide sobre o fracasso do próprio texto em dar conta de uma memória, de um passado, como se fosse a última volta do parafuso da ficção sebaldiana, repetindo mais uma vez seu mote: a necessidade e a simultânea impossibilidade de resgatar o passado traumático. O golpe final é dado pelo próprio Austerlitz ao admitir que, nessa vontade de

rememorar, existe muito profundamente uma imaginação desejan- te que projeta suas próprias expectativas sobre o documento do passa- do. É ao admitir esse equívoco que *Austerlitz* se consagra como ficção, mas *ficção de uma memória*.

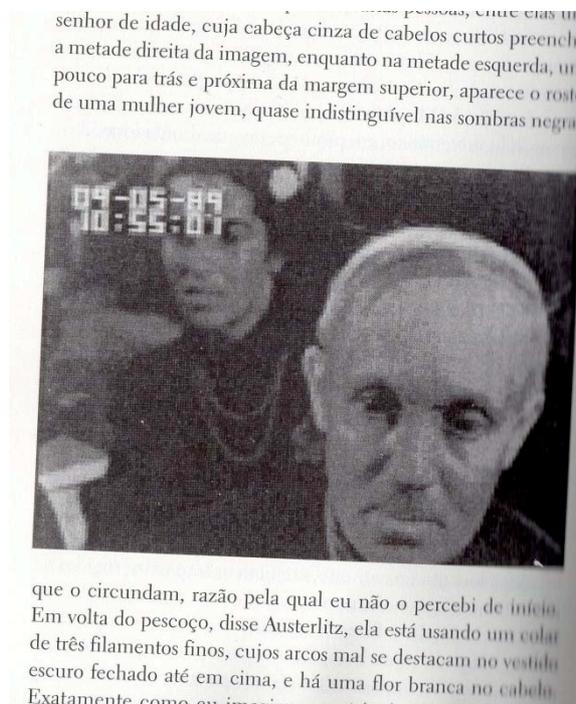


Imagem 3: Fragmento de vídeo nazista em *Austerlitz* | © 2001, Espólio de W.G. Sebald

### O historiador atravessado pela História

Assinalemos um salto no raciocínio, que nos será favorável: Georges Didi-Huberman e sua pesquisa voltada para a história da arte de Aby Warburg. Segundo o filósofo e historiador da arte francês, Aby Warburg teria lançado a seguinte provocação, uma provocação que atingia o cerne do problema de toda e qualquer pesquisa histórica (2013, 107): “o essencial consistia em rejeitar a ideia de que o historiador estivesse numa posição de domínio do material temporal – a memória – a ser exposto ou interpretado.” Em outras palavras, os historiadores não são “mestres de um tempo explicado,” mas “*sujeitos de um tempo implícito*.” A eles é dada a possibilidade de registrarem seus destroços, as suas ruínas, os monumentos da memória, mas também aquilo que é fluxo e dinâmica, as latências do tempo e suas vertigens, “as vagas, as agitações, ou melhor, as “*ondas mnemônicas*” de que fala Warburg (idem, 107). Ao constatar o único princípio ao qual se atém a História, em *Sans soleil* (o “*horror!*”), Marker faz vislumbrar algo que escapa ao seu trabalho de resgate e reescrita da memória, que escapa ao arquivo de imagens que ele traz à tona e, sobretudo, à sua própria compreensão. Mas é aí, surpreendido pelas próprias conclusões, perplexo e aterrorizado, que ele consegue captar as forças insidiosas contidas, implícitas na imagem da História. Lem-

breiros o que Jacques Austerlitz diz numa de suas conversas com o narrador sebaldiano: “*as marcas de sofrimento [...] atravessam a história com inúmeras linhas delgadas*” (Sebald 2008, 18, grifo nosso).

Em linhas gerais, ao *articularem* historicamente o passado, Sebald e Marker remanejam seus elementos, conferindo-lhes uma temporalidade particular, que é a temporalidade inaugurada pela narrativa, mas fazem-no através de um olhar imbuído de anacronismos que, inversamente, muitas vezes, acaba por voltar-se para si mesmo, circunscrevendo seu lugar de discurso, sua enunciação, ao questionar os objetos de seus enunciados (ao interpelar, por exemplo, através da reflexão ensaística, da narração, as imagens de arquivo e os documentos que manejam). Os autores falam de vidas extraviadas pela História, transtornadas por ela. Numa passagem, Vera, antiga amiga da mãe de Austerlitz e sobrevivente da Segunda Guerra, fala dos *gemidos de desespero* contidos em algumas fotografias, gemidos que parecem sussurrar alguma exigência dos mortos, que parecem atestar a insistência de algum fantasma (Sebald 2008, 180) – o que ela chama de “a natureza insondável própria de algumas fotografias emersas do esquecimento.” O esforço de Sebald e Marker passa por essa *terrae incognitae*, esse terreno arenoso e movediço que é o esquecimento e onde a memória faz seu trabalho de toupeira, criando seus caminhos, os canais que fundam suas trajetórias ao desenterrar objetos do passado. Trata-se, portanto, de uma memória de meandros que se bifurcam, que retornam, avançam, sobem e descem, a depender das características morfológicas da rocha de passado com que se depara. O que chamamos de objetos e rochas do passado é o miolo mesmo que estopa a obra de Marker e de Sebald. É o *Archivio*, que Didi-Huberman apresenta como sendo espaço de pesquisa histórica, “reservatórios de grande saber e civilização que reúnem grande número de estratos, dos quais é possível seguir [...] de um arquivo a outro, de um campo de saber a outro”; “matéria móvel e ilimitada” (2013, 37). Mas o arquivo, tanto quanto parecia ser para Aby Warburg, segundo Didi-Huberman, é lugar de fantasmas, por se tratar de “vestígio material do rumor dos mortos” e, por isso, a história é já “fantasmal.” Diz o historiador francês: “Warburg escreveu que, para ele, com os ‘documentos de arquivos decifrados’, tratava-se de ‘resgatar o timbre dessas vozes inaudíveis’” (2013, 35). E não seriam o *timbre* dessas vozes os *gemidos de desespero* de que fala Sebald?

Algumas franjas precisamos amarrar: 1. Vimos como, dentro da *ciência-ficção* proposta por Michel de Certeau, o historiador investe de tempo aquilo que narra ou descreve, conjugando o passado através de seu presente, mobilizando as ferramentas, os conceitos e a linguagem que configuram as condições de seu presente; 2. Os documentos de arquivo com que trabalham os artistas Chris Marker e W.G. Sebald são algo de semelhante àquilo que eram para Aby Warburg: vestígios materiais dos mortos; logo, é preciso descobrir o timbre das vozes inaudíveis. 3. O historiador e os artistas aqui citados

não são *mestres* de um tempo explicado, mas *sujeitos* de um tempo implícito; portanto, são atravessados pela História e seus detritos atirados sobre eles (os vestígios de seu *arquivo*). O *historiador* em Marker e Sebald, se podemos usar tal palavra, forja, constrói ou escreve sua história no limite mesmo do tempo, isto é, no contato direto e imediato com o tempo; tudo se passa como se a memória, nestas obras, funcionasse em processo, uma mesa de montagem, uma caixa de objetos do passado (como aquelas que Joseph Cornell fazia). Chris Marker e Sebald procedem de forma semelhante: a memória que constroem depende de uma organização cuja ordem de funcionamento só é sugerida, mas nunca compreendida completamente. Um inquietar-se toma conta de suas personagens ao se defrontarem com certas imagens. E, logo em seguida, eles passam a interpelar, a sondar a imagem em busca de uma resposta, um passo adentro da escuridão de ignorância e esquecimento que os rodeia. São as próprias imagens que os fazem transitar pelo mundo, deslocar-se, viajar. A história, como a memória em processo emulada por estas obras, faz-se no caminhar, no desbravar de novos espaços.

“Viajar, perder países,” dizia Fernando Pessoa. Segundo o filósofo e psicanalista italiano Mauro Maldonato (2014, 97), há uma conotação importante do termo latino *expereor* (traduzido correntemente como experiência), que o relaciona a *viajar*, atravessar. Ele arrisca: “Ampliando seu halo semântico, ‘fazer experiência’ pode significar ‘navegar.’” (idem) É um pensamento viandante que o autor defende, inspirado nos procedimentos investigativos de Edgar Morin, para a formulação de qualquer saber – um pensamento impulsionado pelo caminhar no mundo. É também a partir de uma tal experiência, a da viagem, das deambulações sobre o mundo, que Jacques Austerlitz e Sandor Krasna, ao seu modo, constroem uma memória e uma reflexão sobre ela. Enquanto percebem o tempo empilhar sob si as ruínas do passado, eles recolhem tudo o que conseguem para montar seu próprio panorama histórico. Austerlitz, em particular, é um arquiteto e historiador que estuda as arcadas e cúpulas de edifícios da era moderna do capitalismo (Sebald 2008, 37), bem como os artefatos que mensuram a vida cidadina: suas reflexões sobre os mosaicos arquitetônicos e o sistema de redes ferroviárias (37-46), sobre os relógios, (102) são de uma perspicácia que desestabiliza a expectativa do leitor; além disso, encontraremos importantes reflexões críticas por parte do narrador sobre construções modernas, como a nova *Bibliothèque Nationale* em Paris (268-69; 76) e as estações de metro de Bishopgate, em Londres, que hoje soterram o que foi em séculos passados o “hospital para alienados e indigentes que passou para a história com o nome de Bedlam” (131).

O esforço de Sebald vai contra uma certa “dissolução progressiva” da memória e da “necessidade cada vez mais premente de dar cabo de tudo aquilo que tenha ligação com o passado” que, como nos conta Austerlitz, parece se dar como “manifestação oficial” (276) do

esquecimento através dessas construções modernas. Na Liverpool Street Station, Jacques Austerlitz passava horas a fio sentado num dos bancos junto a “desabrigados e outros passageiros já cansados de manhã cedo.” Ali, ele se servia dos mais melancólicos pensamentos sobre o solapamento da vegetação natural em detrimento da construção de “pavilhões e casas de campo.” “Onde é hoje o pátio central da estação e o Great Eastern Hotel [...], ficava até o século XVII o mosteiro da ordem de santa Maria de Belém” (idem, 129-30). Uma fotografia do pátio central da estação compõe a página. Suas pilastras estão imersas em penumbra e uma massa de vapor e luz turva mancha a imagem. É esta imagem que assola o espírito desolado de Austerlitz e que o leva a “uma espécie de amargura que, comecei a notar, era causada pela voragem do tempo transcorrido.” Naquele lugar, em suas cercanias, ficava o hospital de Bedlam, dos mais violentos e perturbadores abrigos de alienados e indigentes da história europeia. Austerlitz diz ter tirado várias fotografias durante as obras de demolições de 1984 e conta como um engenheiro, na época, lhe contou sobre os esqueletos de pessoas encontrados em cada metro cúbico de terra removida da fossa, o que lhe permite esta reflexão:

No curso dos séculos XVII e XVIII, a cidade crescera acima desses estratos de terra misturada com pó e ossos de corpos decompostos, formando um novelo cada vez mais emaranhado de ruas e casas pútridas erguidas com vigas, torrões de argila e qualquer outro material à disposição para os moradores mais pobres de Londres. (Ibidem, 133)

O efeito retroativo que essas palavras exercem no leitor, ao confrontar novamente a imagem da estação (que “mesmo em dias de sol, apenas um cinza difuso, mal iluminado pelo brilho das lâmpadas de globo, penetrava o telhado de vidro do pátio central”) só pode ser descrito como o faz o próprio Austerlitz: “uma espécie de entrada para o mundo inferior” (ibidem, 129). É como se o fluxo das páginas e a disposição das imagens realizasse um *zoom in* sobre as frestas e rachaduras que rasgavam as paredes e o chão da estação para descobrir neles o solo mortal, perverso, a violência mesma, sobre o qual se ergueram, uns sobre os outros, os novos edifícios da era moderna.

Para Marker, a imagem é sempre o lugar da memória, mas esta memória nem sempre se oferece de imediato. É preciso escavá-la, indagá-la, perscrutar suas zonas obscuras, suas topologias intensivas. É no trabalho da montagem, articulando uma imagem a outra, que Marker faz vibrar suas propriedades históricas numa tensão capaz de cristalizar um momento histórico, tal qual Benjamin pedia do historiador (2011, 224). Neste sentido, Sandor Krasna, em *Sans soleil*, ao remanejar as imagens de arquivo que guardara, remonta o trajeto de uma memória do século que nem todos tiveram a perspicácia de perceber. A brutal percepção de Marker sobre o tempo e a História decorre de uma singularidade do olhar que nos lembra a relação con-

turbada de Aby Warburg com o seu arquivo. Didi-Huberman comenta sua própria relação com as imagens:

Não há imagens que, em si, nos deixariam mudos, impotentes. Uma imagem a respeito da qual não poderíamos dizer nada é geralmente uma imagem à qual não lhe dedicamos tempo – mas esse tempo é longo, ele demanda coragem, repito – de olhar atentamente. De *re-inquietar-se* a cada instante.<sup>14</sup>

O mapa que se constrói nessa relação é afetivo, faz-se no inquietar-se com cada imagem, que lança o observador de um lugar a outro; é um mapa que se faz durante o próprio ato de caminhar. Neste sentido, não falamos mais de um mapa do trauma como pensado por Freud, que, ao reduzir a imagem (ou o símbolo) ao *efeito-signo* de uma pulsão libidinal, geralmente à consequência de um bloqueio repressivo da consciência (Durand 1993, 39), descreveria uma espécie de mapa traumatológico, como prescrito por uma teoria psicanalítica que encenaria todas as aventuras humanas como a mesma história edipiana; o mapa que procuramos aqui e que acreditamos ser delineado por Sebald e Marker é pensado através dos próprios meios, pelo movimento e pelo contato com os espaços, que faz coincidir “a identidade entre percurso e percorrido,” e não aquele de pontos congelados no espaço-tempo e predeterminados por uma estrutura significante. Diz Deleuze:

[...] um meio é feito de qualidades, substâncias, potências e acontecimentos: por exemplo, a rua e suas matérias, como os paralelepípedos, seus barulhos, como o grito dos mercadores, seus animais, como os cavalos atrelados, seus dramas (um cavalo escorrega, um cavalo cai, um cavalo apanha...). O trajeto se confunde não só com a subjetividade dos que percorrem um meio mas com a subjetividade do próprio meio, uma vez que este se reflete naqueles que o percorrem. O mapa exprime a identidade entre o percurso e o percorrido. Confunde-se com seu objeto quando o próprio objeto é movimento (idem, 83)

### Conclusão: o mapa rasgado da História

Não é novidade dizer que a experiência traumática das duas grandes guerras trouxe para casa homens mudos e incapazes de relatar o ocorrido (como notou Walter Benjamin ao fim da Primeira Guerra), além de pôr em xeque toda uma tradição humanista europeia que não soube explicar as catástrofes nem tampouco evitá-las. O momento do *após Auschwitz*, como encontra-se assinalado no interdito de Adorno sobre a poesia<sup>15</sup>, coloca definitivamente em crise o paradigma da representação que não fundamentava apenas a obra de arte e a

<sup>14</sup> Entrevista realizada por Mathieu Potte-Bonneville e Pierre Zaoui (2006, grifo nosso).

<sup>15</sup> “[...] escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que se tornou impossível escrever poemas” (Adorno 1998, 26).

literatura como também as ciências humanas e, principalmente, a historiografia. Decorre daí a implosão do modelo mimético da narrativa total, aquele ideal buscado obsessivamente pela objetividade cientificista do positivismo, como também toda uma redefinição da cultura da palavra, da escrita historiográfica e do estatuto da memória na contemporaneidade.

Diante da dor e do sofrimento indizível dos mortos nos campos de extermínio, Adorno questionava a possibilidade da arte e da representação (narrativa, literária, historiográfica) como forma de conhecimento e progresso humanos, típica de um projeto iluminista preocupado em explicar, elucidar e dar sentido tanto à aventura humana na Terra quanto aos acontecimentos históricos. Se, após Auschwitz, não só os historiadores como os artistas passam a se questionar sobre os limites da representação e fazem desse questionamento o mote de suas obras, é o pesadelo de Primo Levi que, mais do que a impossibilidade do dizer, é o desespero de não ser ouvido que é posto em causa, forçando-nos não só a pensar como a enfatizar a necessidade da memória e de sua transmissibilidade, e que o próprio Adorno não deixava de suscitar na sua reflexão crítica sobre a poesia e a cultura.<sup>16</sup>

Benjamin questionava-se a respeito da experiência humana vinculada à tradição coletiva; a experiência moderna do choque, seja aquela das situações traumáticas, seja a dos estímulos da mercadoria e das transformações urbanas, teria desarmado a consciência humana, doravante mais suscetível ao bombardeamento das informações, dos estímulos visuais, da efemeridade das coisas (2015, 111); nessas circunstâncias, foi também o lugar do narrador que se perdeu ou teve sua importância diminuída como transmissor do saber e da memória coletiva, cujo atributo tornara-se especialidade da imprensa (2011, 197-221). Para Benjamin (2011, 36-49; 2015, 110), era a tarefa de Proust restituir esse lugar da escrita, o de informar às gerações do

---

<sup>16</sup> Quanto às obras que trazem à cena tal questionamento sobre a representabilidade, penso aqui, por exemplo, no filme de Claude Lanzmann, *Shoah* (1985), feito a partir de relatos orais das testemunhas (vítimas e carrascos) dos campos nazistas e no qual o autor negou-se a utilizar imagens de arquivo, bem como o livro *Paroles suffoquées*, de Sarah Kofman (1997, 21), que escreveu: “Sobre Auschwitz e depois de Auschwitz, não é possível narração, se por narração entende-se: contar uma história de eventos fazendo sentido.” O sonho de Primo Levi de que falo é recorrente em sua obra (aparece em pelo menos dois livros, *É isto um homem?* [1947] e *Os afogados e os sobreviventes* [1986]), bem como entre os sobreviventes dos campos nazistas, e descreve um homem que, ao chegar em casa, depois de liberto, senta-se com sua família e passa a relatar o ocorrido, ao que todos se levantam e vão embora. Para Gagnebin (2009, 57), “testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente.”

futuro a experiência de sua infância, de um mundo recentemente aniquilado (o mundo dos nomes, dos sobrenomes, da aristocracia, do gosto artístico) pelas transformações modernas, pela mudança de regime político e pela Primeira Grande Guerra. É nesse sentido que seu trabalho conjuga memória individual e coletiva, reorganizando as condições de transmissibilidade da experiência coletiva a partir da obra de arte, do ato fabulatório que empreende a reescrita de uma história. Por trás desse esforço está a consciência da inequívoca dissolução das coisas e dos empreendimentos humanos pelo tempo e pela morte.<sup>17</sup> Ao encarar as imagens não somente como material de um arquivo do passado, mas como receptáculo do desconhecido, como lugar ou morada de fantasmas, ao refletir sobre o lugar dessas imagens na construção de uma memória, Sebald e Marker acabam por mostrar, seja ao leitor, seja ao espectador, suas condições de possibilidade tanto quanto o processo pelo qual essa construção passa. Eles nos possibilitam uma participação ativa nessa construção – é nesse sentido, portanto, que o ato fabulatório dos artistas conjugam o individual e o coletivo, redistribuindo os lugares de produtores e consumidores, artesãos e usuários, escritores e leitores, cineastas e espectadores, na tessitura geral da obra e da memória do mundo.

Entender o mapa como metodologia de escrita histórica passa por uma recapitulação teórica e filosófica da historiografia. Quando, porém, nos deparamos com trabalhos tão ricos quanto *Passagens*, de Benjamin, e *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, vemo-nos diante de esforços que já se ofereciam como alternativa, como busca de um fazer histórico que procurava transcender suas fronteiras disciplinares, antes mesmo da alteração radical sofrida pela estatuto das ciências humanas e da filosofia humanista após a Segunda Grande Guerra. Benjamin propõe que a história seja escrita a contrapelo, sob o ponto de vista dos vencidos; seu projeto das *Passagens*, que se propõe uma verdadeira topografia da experiência moderna vivenciada na cidade de Paris, tem a consciência de uma forma menor, alternativa, em relação à historiografia tradicional.

Se a História, segundo Deleuze e Guattari (1995, 35), “foi escrita do ponto de vista dos sedentários, e em nome de um aparelho unitário de Estado,” a própria Geografia também não deixou de seguir uma ordem de mensuração que não contempla as dinâmicas de des-re-territorialização. Num trabalho sobre cinema e paisagem, Graeme Harper e Jonathan Rayner (2010, 15) procuram compreender o mapa como narrativa e discurso: trata-se de um “esforço coletivo e

---

<sup>17</sup> Gagnebin, num artigo intitulado “O rumor das distâncias atravessadas,” assinala a importância dessa consciência na construção da obra de Proust: “Trata-se, no fundo, de lutar contra o tempo e contra a morte através da escrita – luta que só é possível se morte e tempo forem reconhecidos, e ditos, em toda a sua força de esquecimento, em todo o seu poder de aniquilamento que ameaça o próprio empreendimento do lembrar e do escrever” (2009, 146). Segundo a autora, essa é a “chave da estética proustiana.” É esse pensamento de fundo que inspira os artistas aqui estudados.

uma visão singular do mundo” (tradução minha). A ordem do discurso está implicada no mapa. Se o mapa é espaço estriado, métrico (Deleuze; Guattari, 1997) porque lugar de delimitação de fronteiras, de enraizamentos e hierarquias de território, o movimento nômada que o elabora, as intensidades que o compõem são da dimensão do liso.<sup>18</sup> Não adentraremos nessa questão, trata-se de ensaiar algumas discussões que conduzam caminhos possíveis para pensar a obra de Marker e Sebald. Mas o movimento que esses artistas empreendem, que descrevem em suas viagens, através do contato intensivo e aberto com a imagem, não é da ordem da fixação do saber, do crivo disciplinar, da classificação categórica. Não se trata de estabelecer condições de possibilidade para uma escrita historiográfica que ultrapasse a atividade cartográfica – não apenas –, mas de perceber a obra de arte como exercício do pensamento que investe sobre um passado problemático, difícil de capturar, restituindo sua potência no ato de rememorar; a obra de arte abre uma vertigem sobre o tempo presente, instaurando nele o pressentimento de uma força caótica que a tudo dissipa, que põe todos os vestígios e reminiscências na iminência do desaparecimento. A História e a Geografia são disciplinas, formas de saber científico, submetidas às determinações da linguagem objetiva. A arte promove outra coisa, sem deixar de tensionar as formas de saber (aqui lembramos Deleuze e Guattari ao comentarem as funções do filósofo, as do cientista e as do artista na luta contra o caos [2005, 253-54]). A língua estria-se em função das determinações normativas da gramática, ela se hierarquiza sob as linhas de força do uso corrente ou sob as terminologias científicas. Mas há que falar de dentro da língua como se fôssemos estrangeiros – este é um ditame frequente na obra de Deleuze que ele aprende de Proust (Deleuze 2011, 8). Numa passagem de *Austerlitz*, o protagonista conta ao narrador (Sebald 2008, 125-26):

Se a língua pode ser vista como uma velha cidade com o seu labirinto de ruas e praças, com quarteirões que remontam no tempo, enquanto outros foram demolidos, saneados, reconstruídos, e com subúrbios que avançam cada vez mais ao interior, então eu próprio era como um homem que, devido a uma longa ausência, não sabe mais se orientar nessa aglomeração. Uma frase [...], significa algo só na aparência, mas na verdade é no máximo um paliativo, uma espécie de apêndice da nossa ignorância, à maneira de várias plantas e animais marinhos com seus tentáculos, nós tateamos às cegas a escuridão que nos rodeia.

Para refletir sobre o trauma do passado, Sebald investe contra a nebulosidade da língua para conceber uma percepção, uma certa fenomenologia do trauma, a experiência sofrida pelas personagens que percebem o retorno violento e súbito dos fantasmas do passado. Quando Marker fala dos rios caudalosos da História, do horror com que esta segue adiante, não é muito diferente. Ambos tentam dar

<sup>18</sup> Para uma compreensão entre espaço liso e estriado e suas imbricações: capítulo 14 do livro *Mil Platôs* (Deleuze; Guattari 1997).

conta de um mundo que há muito se perdeu, redimir seus fantasmas, oferecer um túmulo aos mortos, garantindo para eles um lugar na memória – por mais que essa memória esteja aberta, sofra convulsões, torvelinhos, por mais que seja difícil de erigir. Tentam cravar no céu da vida aquelas pedrinhas luminosas que chamamos estrelas, mas cuja existência se dispersou e agora só nos resta sua luz distante. Este é o mapa através do qual se guiam. Mais do que conhecer e apreender fatos e conceitos da História, elaborar teorias sobre as relações humanas em dada cultura, explicar as dinâmicas sociais, os autores são atingidos por aquilo que eles mesmos observam. Viajar é uma modalidade do ver, diz o antropólogo Bernard McGrane (1989). Marker e Sebald viajam e observam, não para pôr as mãos no próximo objeto de uma coleção cuja lógica seria predeterminada, não para alcançar o *telos* que é a conclusão possível de uma pesquisa científica, mas para saltar de uma margem a outra do tempo, de uma paragem a outra da memória, redescobrimo as potências de um passado que ainda não se esvaziou, mas que se encontra frequentemente ameaçado pela dissipação. É esse o movimento que fazem, como se se guiassem de acordo com um sistema de orientação há muito obliterado, um sistema que pressupõe a atenção às qualidades intensivas do mundo (no caso, das imagens): ouvir os ventos, sentir a vibração do solo, olhar as estrelas, para montar uma constelação de sentidos possíveis para suas jornadas.

## BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Theodor. 1998. “Crítica cultural e sociedade” In *Primas*, 7-26. São Paulo: Ática.
- Agamben, Giorgio. 2007. *Profanações*. São Paulo: Boitempo.
- . 1998. “O Cinema de Guy Debord; imagem e memória”. *Blog Intermídias*, <http://intermidias.blogspot.com.br/2007/07/o-cinema-de-guy-debord-de-giorgio.html> [acessado em 31 de outubro de 2016].
- Andriolo, Arley. 2011. “Metamorfoses do olhar na viagem de Goethe à Itália”. *ArtCultura* 13(23): 113-127.  
[http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF23/arley\\_andriolo.pdf](http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF23/arley_andriolo.pdf)
- Benjamin, Walter. 2015. “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”. In *Baudelaire e a Modernidade*, ed. e trad. de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- . 2011a. “A imagem de Proust”. In *Magia e Técnica, Arte e Política*, trad. de Sergio Paulo Rouanet, 36-49. São Paulo: Brasiliense.

- . 2011b. “Pequena história da fotografia”. In *Magia e Técnica, Arte e Política*, trad. de Sergio Paulo Rouanet, 91-107. São Paulo: Brasiliense.
- . 2011c. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In *Magia e Técnica, Arte e Política*, trad. de Sergio Paulo Rouanet, 197-221. São Paulo: Brasiliense.
- . 2011d. “Sobre o conceito de história”. In *Magia e Técnica, Arte e Política*, trad. de Sergio Paulo Rouanet, 222-232. São Paulo: Brasiliense.
- . 1984. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- De Certeau, Michel. 2011a. “A história, ciência e ficção.” In *História e Psicanálise: Entre Ciência e Ficção*, trad. de Guilherme João de Freitas Teixeira, 45-70. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- De Certeau, Michel. 2011b. “O ausente da história”. In *História e Psicanálise: Entre Ciência e Ficção*, trad. de Guilherme João de Freitas Teixeira, 179-88. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Deleuze, Gilles. 2011. “O que as crianças dizem”. In *Crítica e Clínica*, 83-90. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Deleuze, Gilles e Félix Guattari. 2005. *O que é a filosofia?*, Rio de Janeiro: Editora 34.
- . 1995. “Introdução: Rizoma”. In *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia: Vol.1*, 10-36. Rio de Janeiro: Editora 34.
- . 1997. “O liso e o Estriado”. In *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia: Vol.5*, 157-189. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Didi-Huberman, Georges. 2013. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora.
- Durand, Gilbert. 1993. “As hermenêuticas redutoras”. In *A imaginação simbólica*, 37-52. Lisboa: Edições 70.
- Gagnebin, Jeanne Marie. 2009. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34.
- Harper, Graeme, Jonathan Rayner, eds. 2010. “Introduction – Cinema and Landscape.” In *Cinema and Landscape*, 13-28. Bristol: Intellect Ltd.
- Erber, Laura. 2013. *Esquilos de Pavlov*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Frey, Mattias. 2007. “Theorizing Cinema in Sebald and Sebald with Cinema.” In *Searching for Sebald: photography after W.G. Sebald*, ed. Lise Patt and Christel Dillbohner, 226-241. New York: The Institute of Cultural Inquiry.
- Kofman, Sarah. 1997. *Paroles suffoquées*. Paris: Éditions Galilée.

- Löwy, Michael. 2005. *Walter Benjamin: aviso de incêndio (uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo.
- Maldonato, Mauro. 2014. *Raízes errantes*. Trad. de Roberta Barni. São Paulo: SESC São Paulo e Editora 34.
- Marker, 1997. *Immemory*. Disponível em: <http://chrismarker.org/chris-marker/immemory-by-chris-marker/> [acessado em 28 de junho de 2016]
- McGrane, Bernard. 1989. *Beyond Anthropology*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- Potte-Bonneville, Mathieu e Pierre Zaoui. 2006. “S’inquiéter devant chaque image”, entretien avec Georges Didi-Huberman, *Vacarme* 37, 11 de outubro, <http://www.vacarme.org/article1210.html>. Trad.: Vinícius Nicastro Honesko. Disponível em: <http://flanagens.blogspot.com.br/2011/05/inquietar-se-diante-de-cada-imagem.html> [acessados em 1 de novembro de 2016]
- Rancière, Jacques. 2010. “A ficção da memória”. *Arte & Ensaios Revista do PPGAV/EBA/UFRJ*, 21 Dezembro: 179-189. [http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae21\\_Jacques\\_Ranciere.pdf](http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae21_Jacques_Ranciere.pdf)
- Sebald, W.G. 2008. *Austerlitz*. São Paulo: Cia das Letras.
- Wachtel, Eleanor. 2007. “Ghost Hunter (interview)”. In *The Emergence of Memory: Conversations with W.G. Sebald*, ed. by Lynne Sharon Schwartz, 37-61. New York, NY: Seven Stories Press.

## FILMOGRAFIA

- Sans soleil* [longa-metragem]. Dir. Chris Marker. Argos films. France, 1983. 100mins.
- Noite e Neblina (Nuit et brouillard)* [longa-metragem]. Dir. Alain Resnais. Argos films. France, 1956. 32mins.

Recebido em 30-06-2016. Aceite para publicação em 01-11-2016.