

ENTRE VIVOS E MORTOS: IMAGEM E MEMÓRIA

Kelvin Falcão Klein¹

Resumo: Este ensaio procura estabelecer uma ponte entre imagem e memória a partir dos trabalhos de W. G. Sebald, Vladimir Nabokov, Giorgio Agamben e Aby Warburg, articulando, na convergência desses nomes, uma hipótese acerca da configuração da história através do confronto entre imagens e seu deslocamento no tempo.

Palavras-chave: Imagem; Memória; Literatura Contemporânea.

Abstract: This essay aims to establish a link between image and memory based on the works of W. G. Sebald, Vladimir Nabokov, Giorgio Agamben and Aby Warburg, articulating, in the convergence of these names, a hypothesis about the setting of the story through the confrontation between images and their displacement in time.

Key words: Image; Memory; Contemporary Literature.

1. Introdução

Em uma entrevista, incorporada ao volume *A arte do romance*, Milan Kundera faz algumas considerações sobre certa heterogeneidade intrínseca ao romance moderno. Para isso, ele traça uma linha de fuga que vai de Novalis a Franz Kafka: a “alquimia” realizada pelo primeiro, ao encaixar narrativas oníricas em seu texto literário (*Heinrich von Ofterdingen*), seria exacerbada, 120 anos depois, por Kafka, cujos romances, segundo Kundera (2009, p. 80), “são a fusão perfeita do sonho com o real”. O que está em jogo, para Kundera, é uma reflexão acerca de uma ambivalência recorrente na história literária: o contato entre a “imaginação *descontrolada* no romance” e um “exame *lúcido* da existência” (2009, p. 79). Essa constante oscilação revelaria, no momento da leitura, uma porosidade entre os dois campos, ou ainda, uma interpenetração de temas e imagens. Para Kundera, um dos sinais de maturidade do romance é sua capacidade de, tanto formalmente quanto tematicamente, dar conta dessa insolúvel mescla entre sonho e realidade.

Claudio Magris, no contexto de uma reflexão acerca do tema “ser germanista em Turim” (como o foi Gramsci e como é ele próprio, Magris), e levado pela constatação de que essa condição será sempre uma condição

¹ Mestre em Literatura Comparada pela UFRGS. Doutorando em Teoria Literária pela UFSC. Bolsista CNPq. E-mail: kelvin.klein@gmail.com

cindida (entre línguas, entre países), toca também o tema de Kundera: “O sonho de um Marx lendo Hölderlin – como dizia Thomas Mann –, ou seja, a conciliação entre a prosa do mundo – liberta da alienação – e a poesia do coração é um eixo da literatura alemã moderna, e esse sonho foi vivido profundamente pela cultura turinesa” (Magris, 2011, p. 152). Assim como Kundera, mas operando em outro percurso, Magris está interessado nas impurezas que constituem um projeto criativo, ou ainda, na impossibilidade de demarcar a essência unívoca de um artefato artístico e de seu produtor.

De início, Kundera e Magris nos colocam diante daquilo que o último chamou de “literatura alemã moderna”. Uma série de nomes foram postos em cena: do lado de Kundera, Novalis e Kafka, do lado de Magris, Marx, Hölderlin, Thomas Mann. A ênfase, contudo, está no atravessamento entre sonho e realidade, entre literatura e os múltiplos influxos que recebe de pontos variados do tempo e do espaço. Proponho a poética de W. G. Sebald como um elemento potencial dessa equação montada a partir de Kundera e Magris. Também Sebald é sensível à porosidade das fronteiras, não apenas a fronteira entre sonho e real mas, sobretudo, a fronteira entre vivos e mortos. Para Sebald, as imagens funcionam como pontos privilegiados de observação desse cenário de porosidade das fronteiras. Sua ficção muitas vezes parece afirmar que as imagens, movimentadas pelas palavras postas ao redor delas, formam a única esfera da experiência humana na qual se pode especular acerca desse contato fugidio entre vivos e mortos².

2. Sebald e Nabokov

Em um ensaio sobre Vladimir Nabokov, incluído na coletânea *Campo santo* (um título que já nos remete diretamente à questão do contato entre vivos e mortos), Sebald dá conta de uma junção do tema do sonho com o tema dos mortos. O ensaio tem o sugestivo título “Texturas oníricas: uma breve nota sobre Nabokov”. As mais brilhantes passagens da ficção de Nabokov, segundo

² Um tema filosófico, ético, político e artístico que fez parte de inúmeros pensadores e escritores ao longo dos séculos – e a frase com que Peter Sloterdijk inicia seu elogio fúnebre a Jacques Derrida (uma espécie de metarreflexão sobre o assunto) ilustra bem esse cenário: “Nada parece mais natural para os vivos do que esquecer os mortos – e para os mortos nada mais evidente do que frequentar os vivos” (Sloterdijk, 2009, p. 9).

Sebald (2006, p. 142, tradução minha), “dão a impressão de que nossas ações cotidianas estão sendo observadas por outras espécies, ainda desconhecidas a qualquer sistema taxonômico, cujos emissários às vezes protagonizam as cenas criadas pelos vivos”. Assim como fez Magris com sua questão sobre “ser germanista em Turim” (a identidade como um jogo de espelhos), Sebald privilegia o que há de impuro em Nabokov, aquilo que, em sua ficção, ocupa simultaneamente diversos tempos e espaços. Essa ambivalência na ficção de Nabokov está fundada, segundo Sebald, no trauma da Revolução Russa: o movimento bolchevique foi responsável pela abrupta e irremediável destruição do cenário de infância de Nabokov³, e as imagens desse reino irrecuperável retornam em sua ficção, como “imagens que lhe causavam severas dores fantasmas (*severe phantom pains*)” (Sebald, 2006, p. 143), imagens, enfim, de uma devastação.

Sebald também ressalta que o primeiro destino de Nabokov como exilado (especialmente como um exilado que passa a escrever ficção) foi Berlim – esse é o primeiro passo daquilo que Sebald chamou “a vida póstuma” do escritor exilado (2006, p. 143), ou seja, tudo aquilo que se passa depois do trauma inicial, depois do evento que desencadeou sua percepção das fissuras na fronteira entre sonho e real, vida e morte. Sebald cita uma passagem de *The Real Life of Sebastian Knight*, livro que Nabokov escreveu em inglês e que publicou em 1941, na qual o narrador, ao responder uma pergunta sobre qual seria seu ofício, diz que seu trabalho é viajar pelo passado – “fantasmas e escritores se encontram em suas preocupações pelo passado”, escreve Sebald (2006, p. 144), “seus passados e daqueles que outrora foram importantes para eles”. O narrador de Nabokov procura a história de seu irmão morto, Sebastian, e tem sempre a impressão de que ele “está olhando sobre seu ombro enquanto escreve” (Sebald, 2006, p. 144). Trata-se de um movimento detetivesco em direção aos mortos, algo que o próprio Sebald colocou em prática em seus

³ Como é seu hábito, Sebald procurar ancorar as poéticas de escritores (e também a sua) a eventos políticos traumáticos, observando, no percurso, a permeabilidade que existe entre a esfera da criação artística e o campo da ação política. Nesse sentido, é interessante contrapor a declaração que J. M. Coetzee, Nobel de Literatura em 2006, fez sobre Nabokov também sob uma perspectiva política. Ao ser questionado, em um entrevista, sobre a proximidade possível entre seu livro *Dusklands* e *Pale Fire*, de Nabokov, Coetzee responde: “I have lost interest in Nabokov: because he balked at facing the nature of his loss in its historical fullness” (Coetzee, 1992, p. 28).

romances – e aqui temos mais um movimento de interpenetração, dessa vez entre crítica e ficção (Sebald lê em outros escritores aquilo que repercute também em sua ficção).

Sebald relembra que o pai de Nabokov foi assassinado em Berlim, em 1922, em um atentado de teor político – uma morte brutal e por engano, já que o alvo do assassino não era o pai de Nabokov, e sim o líder do Partido Democrata russo, também no exílio em Berlim. Vinte anos depois, Nabokov perde seu irmão, Sergey, que morre em um campo de concentração em 1945 – em um depoimento, reproduzido por Lev Grossman em um artigo, Nicolas Nabokov, primo de Sergey e Vladimir, declara que este último teria sonhado com a morte do irmão em um campo de concentração na Alemanha, sonho que teria acontecido na noite anterior à efetiva morte de Sergey (Grossman, 2000). Segundo Sebald, Nabokov teria, de forma proposital, ao longo dos anos, insistido em uma vida desterrada, desterritorializada, para que pudesse, por outro lado, estar sempre em contato com a dimensão irrepitível da infância. “Não é surpresa”, escreve Sebald (2006, p. 147), “que desde o momento de seu exílio Nabokov nunca tenha tido uma casa, nem em seus anos na Inglaterra ou em Berlim, nem em Ithaca, onde ele vivia apenas em acomodações alugadas e vivia mudando”. A instabilidade de sua vida cotidiana funcionava como um ponto de contraste agindo sobre o passado, como se a movimentação constante pudesse garantir a Nabokov certa fidelidade às imagens traumáticas que moldaram sua vida e definiram seu ofício.

Quando finaliza seu ensaio sobre Nabokov, Sebald evoca uma imagem retirada de *Speak, Memory*, a autobiografia de Nabokov – uma passagem que, na opinião de Sebald, “é a melhor que ele jamais escreveu” (2006, p. 148). Cito a passagem escolhida por Sebald a partir da edição brasileira:

O velho e o novo, o toque liberal e o toque patriarcal, a pobreza fatal e a riqueza fatalista se entrelaçaram fantásticamente naquela estranha primeira década de nosso século. Várias vezes em cada verão, podia acontecer de no meio do almoço, na sala de jantar clara, com muitas janelas e lambris de nogueira do primeiro andar de nossa casa de Vira, Alieksiei, o mordomo, com uma expressão infeliz no rosto, inclinar-se e informar a meu pai em voz baixa (especialmente baixa se tínhamos convidados) que um grupo de aldeões esperava do lado de fora para ver o *barin*. Com gestos bruscos, meu pai removia o guardanapo do colo e pedia desculpas a minha mãe. Uma das janelas, no lado oeste

da sala de jantar, dava para um trecho do caminho, perto da entrada principal. (...) Vindo daquela direção, o zumbido respeitoso das boas-vindas dos camponeses chegava até nós quando o grupo invisível finalmente cumprimentava meu pai invisível. Não dava para escutar a conversa que se seguia, conduzida em tom normal de voz, porque as janelas sob as quais ela ocorria ficavam sempre fechadas para nos proteger do calor. Presumivelmente, a reunião sempre tinha a ver com o pedido de sua mediação em alguma querela local, ou com algum subsídio especial, ou com a permissão para cultivar algum trecho de nossas terras ou cortar certas árvores há muito cobiçadas. Se, como quase sempre ocorria, o pedido era atendido de imediato, ouvíamos novamente o mesmo zumbido, e então, como sinal de gratidão, o bom *barin* era submetido ao perigoso hábito nacional de ser revirado e atirado ao ar, e na volta ser agarrado com segurança por uma vintena de braços fortes.

Na sala de jantar, meu irmão e eu recebíamos ordens para acabar nossos pratos. (...) Do meu lugar na mesa, eu assistia de repente, por uma das janelas que dava para o oeste, a um maravilhoso caso de levitação. Por um instante, a figura de meu pai em seu terno branco de verão agitado pelo vento se elevava, gloriosamente estendida em pleno ar, os membros numa posição curiosamente casual, seu rosto belo e imperturbável virado para o céu. Por três vezes, ao impulso poderoso e coordenado de seus arremessadores invisíveis, ele levantava voo dessa maneira, e na segunda vez chegava mais alto que na primeira. Depois, no último e mais grandioso dos voos, dava a impressão de estar reclinado, como que para sempre, contra o azul-cobalto do meio-dia de verão, como uma dessas personagens paradisíacas que aparecem pairando com todo o conforto, e inúmeras dobras em seus trajes, nos tetos abobadados de uma igreja enquanto lá embaixo, uma a uma, as velas de cera nas mãos dos mortais se acendem para formar uma plêiade de chamas diminutas em meio ao incenso e aos cânticos sacerdotais sobre o repouso eterno, e lírios fúnebres escondem o rosto de quem ali jaz, entre as luzes flutuantes, no caixão aberto. (Nabokov, 1994, p. 27-28).

É impossível resumir o percurso que Nabokov realiza para, enfim, criar sua imagem. Todo o trecho das memórias de Nabokov, selecionado por Sebald, opera por acumulação, desde a primeira frase, que dá o tom importantíssimo da sobreposição de temporalidades (o velho e o novo, a pobreza e a riqueza). Há também uma circunscrição muito precisa da infância: trata-se da primeira década do século XX (“nosso século”), e, ainda que o texto original tenha sido redigido em inglês, Nabokov deixa marcado também o caráter russo da denominação paterna – *barin*. E pouco mais adiante, surge a expressão que ganhará ressonância profunda sempre que a figura paterna é

rememorada: trata-se de um “pai invisível” (solicitado e manipulado por um “grupo invisível”, “uma vintena de braços fortes”).

A partir daí, Nabokov coloca em cena a imagem mágica da levitação – seu pai, com as roupas drapeadas pelo movimento, surge no ar, levantando voo. No terceiro e último salto, o pai de Nabokov surge reclinado, “como que para sempre”, escreve Nabokov, “como uma dessas personagens paradisíacas que aparecem pairando com todo o conforto, e inúmeras dobras em seus trajes, nos tetos abobadados de uma igreja”. A conclusão é densamente poética: Nabokov literalmente alça o pai à condição de ícone, colocando-o na eternidade da morte como uma pintura religiosa (e os aldeões transformam-se em mortais segurando velas, como numa espécie de culto da memória). O cenário é formado por luzes oscilantes, um corpo que ascende aos céus e, principalmente, um espectador que assiste tudo à distância, um espectador cuja visão é organizada pelo marco da janela, como numa moldura.

3. Agamben e Nabokov

Já nas primeiras páginas de seu livro *Ninfe*, Giorgio Agamben, ao tecer alguns comentários acerca de uma instalação do artista visual Bill Viola, afirma que “a cada instante, cada imagem antecipa virtualmente seu desenvolvimento futuro e recorda seus gestos precedentes” (Agamben, 2007, p. 9-10). Agamben faz referência às releituras que Viola propõe de imagens familiares da história da arte (Masolino, Bosch, Dieric Bouts), mas sua fórmula pode servir para iluminar também a imagem que Sebald separa de Nabokov (que já é uma imagem separada de sua infância). Isso porque, no momento em que resgata a imagem do “pai invisível” da infância, Nabokov lhe dedica atenção específica, recortando e destacando essa lembrança de um contínuo temporal específico, transformando essa imagem, portanto, em um *instante* – um instante que sobrepõe temporalidades, antecipando a futura morte do pai (seu desaparecimento efetivo) e resgatando, para Nabokov, a liturgia da infância. Ao transformar a simples lembrança em instante de emergência de uma imagem, Nabokov, segundo as palavras de Agamben, carrega essa imagem de tempo,

pois ela passa a funcionar, postumamente, como uma encenação da morte do pai.

Em seguida, Agamben fala da dança, citando Domenico da Piacenza e seu tratado *Dela arte di ballare et danzare*, cuja principal contribuição, segundo Agamben, é a enunciação de um elemento denominado “fantasmata”, “uma interrupção improvisada entre dois movimentos” (Agamben, 2007, p. 12). Esse corte abrupto age diretamente sobre a memória da série coreográfica, criando um instante de suspensão que invadirá a percepção não apenas do que virá, mas também daquilo que já foi apresentado na dança. Não é exatamente isso que vemos na imagem de Nabokov? Uma dança rigorosamente coreografada (os camponeses arremessando o corpo do pai para o alto e recebendo-o vigorosamente nos braços – uma dança que Nabokov, afinal de contas, denomina de “perigoso hábito nacional”, reforçando, com isso, o conhecimento arraigado da “coreografia” em questão) que é escandida, por Nabokov, a partir do “fantasma”: é Nabokov quem inaugura o corte entre os dois movimentos (para o alto, para baixo), fazendo com que essa interrupção seja responsável pelo vazio, pela invisibilidade e, em última instância, pela morte (uma morte que ainda não está ali, mas que Nabokov enxerta, retrospectivamente).

Aproximando Domenico da Piacenza de Aristóteles, Agamben (2007, p. 13) afirma que “a memória não é possível sem uma imagem (*phantasma*)”, e continua: a imagem “é uma afecção [*un’affezione*], um *pathos* da sensação ou do pensamento. Por conta disso, a imagem mnêmica está sempre carregada de uma energia capaz de mover e turbar o corpo”. A rememoração de Nabokov, contudo, nos apresenta também o caminho inverso dessa definição, um caminho complementar, não-excludente. Para Nabokov (e também para Sebald, que radicaliza essa postura em suas ficções), conforme aponta Agamben, a memória não é possível sem uma imagem – uma imagem *phantasma*, o que, no caso de Nabokov, que alça o pai como uma alma penada, ganha uma materialidade inaudita. Mas, no caso da imagem do *barin* e de sua dança com os camponeses, o corpo também surge carregado de uma energia capaz de “mover e turbar” a imagem. Na cena de Nabokov, o corpo do pai constitui um fluxo constante de energia em direção à imagem posterior,

construída pela ficção, mas é ela, retrospectivamente, quem confere vida ao corpo resgatado.

A ideia de um fluxo energético recíproco é condizente com o conceito de “*dynamogramm*” que Agamben retira de Aby Warburg e utiliza em *Ninfe*. As imagens transmitidas pela memória histórica não são inertes, escreve Agamben, mas sim carregadas de uma “vida especial”, uma sorte de “vida póstuma” ou “sobrevivência” (Agamben, 2007, p. 25). Essas imagens são “fórmulas de *pathos*”, segundo a nomenclatura de Warburg resgatada por Agamben, e essas fórmulas são acessadas pelo sujeito histórico, que deve trabalhar sobre elas para restituir suas energias e temporalidades. Segundo Agamben (2007, p. 25), “a sobrevivência das imagens, na verdade, não é um dado, mas requer uma operação, cuja realização é tarefa do sujeito histórico”. A partir dessa operação, o passado, que parecia inerte, passa a se movimentar – torna-se novamente possível.

4. Warburg e Nabokov

Aby Warburg e Vladimir Nabokov compartilhavam ao menos uma paixão: as borboletas. Sebald, no ensaio sobre Nabokov já referido acima, chega a afirmar que “poucos assuntos o preocupavam mais do que o estudo dos espíritos, e sua famosa paixão por mariposas e borboletas era, provavelmente, apenas uma derivação” (Sebald, 2006, p. 142). O interesse de Nabokov pelas borboletas, portanto, e segundo o resgate que propõe Sebald, responde por um desejo mais amplo de investigação das fronteiras entre vivos e mortos – e a vida efêmera das borboletas, bem como o caráter oscilante e errático de suas movimentações, contribui para a formação desse cenário. “A partir da idade de sete anos, tudo o que eu sentia em ligação com um retângulo de luz do sol emoldurada era dominado por uma única paixão”, escreve Nabokov em sua autobiografia, e completa: “Se meu primeiro vislumbre da manhã mostrava o sol, meu primeiro pensamento ia para as borboletas que este engendrava” (Nabokov, 1996, p. 105).

Tanto Nabokov quanto Warburg viveram, com relação às borboletas, sob o dilema de decidir pela inércia ou pelo movimento: observar uma borboleta na

natureza, em plena movimentação, ou capturá-la e espetá-la com um grampo, analisando-a detidamente quando já inerte. Esse é, de resto, o dilema diante da memória e das imagens que ela engendra (assim como o sol engendrou as borboletas que apaixonaram Nabokov em sua infância), pois todo exercício de movimentação dessas imagens é uma violência, uma espécie de devastação prévia, no sentido de preparar terreno para a transmissão das energias historicamente represadas nas imagens. “As imagens são vivas”, escreve Agamben, “mas, sendo feitas de tempo e de memória, suas vidas são sempre já *Nachleben*, sobrevivência, sempre ameaçadas de tornarem-se espectros” (2007, p. 22). De modo que a tarefa que tanto Nabokov quanto Warburg tomaram, em seus diferentes meios e ambições, foi a de liberar a imagem de sua condição espectral e torná-la viva, ainda que de forma provisória⁴.

Com relação a Warburg e seu contato com as borboletas, há uma cena que prevalece: ela é relatada por Ludwig Binswanger, médico que o tratou de sua crise nervosa, ocorrida logo depois da Primeira Guerra Mundial. Trata-se de uma anotação feita pelo médico durante o período de tratamento de Warburg na clínica Bellevue, que Philippe-Alain Michaud reproduz em seu livro *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Binswanger escreve sobre Warburg: “Ele pratica um culto com as mariposas e borboletas que voam para dentro de seu quarto à noite. Ele as chama de seus pequenos animais-alma [*Seelentierchen*] e conta sobre seu sofrimento” (Michaud, 2007, pp. 172-173). O que Binswanger escreve em seguida é digno de nota e merece ser reproduzido integralmente. Trata-se daquilo que Warburg teria dito durante seu “culto” com as borboletas – um relato de como aconteceu a crise nervosa que levou a sua internação:

Em 18 de novembro de 1918, eu passei a temer muito por minha família. Então peguei minha pistola e desejei matar a mim e a minha família. Você sabe, é porque o bolchevismo estava chegando. Então minha filha Detta me disse, “Pai, o que você está fazendo?”. Então minha esposa lutou comigo e tentou tirar a

⁴ No caso de Aby Warburg, conforme aponta Georges Didi-Huberman, a relação da borboleta com a ninfa é fundamental para compreender o que buscava Warburg, ou seja, a coreografia da borboleta no ar imita a dança da imagem na transmissão histórica: “Le corps dansant, avec son vocabulaire gestuel reproductible, fait place à une chorégraphie plus mystérieuse, plus ‘primitive’ et pulsionnelle, une chorégraphie de *mouvements irreproductibles* liés à des rituels trop violents pour être reconstitués sous la baguette d’un Maître de Ballets à l’Opéra de Paris” (Didi-Huberman, 2002, p. 263).

arma de minhas mãos. Então Frede, minha filha mais nova, chamou Malice (Max e Alice, meu irmão e sua esposa). Eles vieram imediatamente com o carro e trouxeram o Senador Petersen e o Dr. Franke com eles. Petersen me disse: “Warburg, eu nunca lhe pedi nada. Agora estou pedindo que por favor venha para a clínica comigo, você está doente”. (Michaud, 2007, p. 173).

Essa é a conversa que Warburg teve em seu quarto com as borboletas, segundo o médico Ludwig Binswanger. É fundamental notar que o que desencadeou a crise de Warburg foi exatamente aquilo que Sebald rastreou como a cena traumática inicial para Nabokov: a chegada dos bolcheviques. No caso de Warburg, trata-se da Liga Espartaquista (*Spartakusbund*), uma espécie de proto-Partido Comunista Alemão organizado durante a Primeira Guerra Mundial, aproveitando não apenas o sucesso de Lênin na Rússia mas, principalmente, os insucessos alemães durante a guerra. A *Spartakusbund* foi fundada, entre outros, por Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, que foram assassinados em 1919, quando a Liga, já associada ao Partido Comunista oficial, entrou em confronto com forças de defesa da recém-fundada República de Weimar. Em nota, Michaud conta que Warburg chegou a receber os espartaquistas em sua casa de Hamburgo, oferecendo-lhes um drinque (Michaud, 2007, p. 365).

No prefácio que escreve ao livro de Michaud, Georges Didi-Huberman também ressalta a importância das borboletas para Warburg. “A conversa interminável com as borboletas”, pergunta-se Didi-Huberman (2007, p. 14), “não era a maneira definitiva de questionar a imagem, a imagem viva, a *imagem-bruxuleante* que o grampo de um naturalista poderia somente matar?”. Como não reconhecer, tanto em Warburg quanto em Nabokov, a fascinação pelas borboletas como uma metáfora para a preocupação com o próprio estatuto da imagem e da memória? (Em nota, Didi-Huberman assinala que “a palavra *imago* designa o estado definitivo de insetos em ‘completa metamorfose’, tais como a borboleta” (2007, p. 340)). Nabokov, por sua vez, relata, no prefácio de seu livro de memórias, que havia decidido “dar à edição inglesa o título de *Speak, Mnemosyne*, mas me disseram que ‘as velhinhas não iriam querer pedir ao vendedor um livro cujo título eram incapazes de pronunciar” (Nabokov, 1996, pp. 10-11). Mais uma escolha intelectual que

aproxima os dois autores: “Mnemosyne”, figura divina na mitologia grega, representação da memória e mãe das nove Musas, é aquela que é posta para “falar” nas memórias de Nabokov e também aquela que é posta para “mostrar” na coleção de imagens que Warburg intitulou *Atlas Mnemosyne* – um projeto extenso e inacabado de articular inúmeras linhas de força da história da arte a partir do confronto entre as imagens.

Diante disso, portanto, é possível afirmar que a imagem é sempre um atravessamento traumático entre memória e história, e essa coexistência marca de forma definitiva o trabalho do artista (nas palavras de Michaud, o trabalho de Warburg no *Atlas Mnemosyne* transforma conhecimento em “configuração cosmológica”, e “o espaço entre produção de obras e sua interpretação é abolido” (2007, p. 251)). A energia da imagem é desprendida no momento de sua movimentação, como no resgate que Sebald propôs da cena fantasmática do pai de Nabokov – um acontecimento que, em sua narração autobiográfica (*Speak, Memory* ou *Speak, Mnemosyne*, como vimos), já concentrava em si fortes energias políticas e estéticas, mobilizadas por Nabokov em sua escrita. A reflexão sobre a perda, a morte e a memória, portanto, configura-se como um percurso em direção às potencialidades da imagem, que é, simultaneamente, sintoma e rastro dos traumas históricos – “trabalhar sobre as imagens significa, (...) sobretudo, trabalhar no cruzamento entre o individual e o coletivo”, escreve Agamben (2007, p. 53), e completa: “A história da humanidade é sempre história de fantasmas e de imagens, porque é na imaginação que tem lugar a fratura entre o individual e o impessoal, o múltiplo e o único, o sensível e o inteligível e, ao mesmo tempo, a tarefa de sua recomposição dialética” (2007, pp. 56-57). Nesse sentido, todo esforço de recomposição gera um percurso contingente, preenchido por nomes, temporalidades e imagens em sucessão, cuja expectativa não é tanto a completude da chegada, mas sim a energia desprendida no processo – confiando, finalmente, em sua capacidade de proliferação.

Referências bibliográficas:

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfe*. Torino: Bollati Boringhieri, 2007.

COETZEE, J. M. *Doubling the point: essays and interviews*. David Attwell (ed.). Cambridge: Harvard Press, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges. "Foreword. Knowledge: Movement (The man who spoke to butterflies)". In: MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg and the image in motion*. Tradução para o inglês de Sophie Hawkes. Nova York: Zone Books, 2007, pp. 7-19.

_____. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.

GROSSMAN, Lev. "The gay Nabokov". *Salon*. 17 de maio de 2000. Disponível em: <http://www.salon.com/2000/05/17/nabokov_5/> Acesso em 20 de dezembro de 2011.

MAGRIS, Claudio. *Microcosmos*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg and the image in motion*. Tradução para o inglês de Sophie Hawkes. Nova York: Zone Books, 2007.

NABOKOV, Vladimir. *A pessoa em questão: uma autobiografia revisitada*. Tradução de Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Tradução de Teresa Bulhões da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SLOTERDIJK, Peter. *Derrida, um egípcio: o problema da pirâmide judia*. Tradução de Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.