REVISTAVISUAIS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA UNICAMP

Fotografia
como
desvio:
notas sobre
as imagens
em
Dr. Henry Selwyn

Maíra Imenes Ishida

Brasil. Doutoranda pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, sob orientação de Filipe Mattos de Salles, mestre pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, sob orientação de Agnus Valente.

mairaimenes@gmail.com.

Resumo

Neste artigo proponho olhar as imagens da primeira parte do livro *Os Emigrantes*, de Sebald, para refletir a respeito da função que elas carregam na construção da narrativa, provocando um desvio. Se, por um lado, criam o “efeito de real”, por outro, se aproximam de tal modo do leitor que terminam evidenciando o lado exterior da narrativa, tornando visível o próprio processo de sua construção.

Palavras-chave

Fotografia, memória, narrativa, Sebald

Abstract

In this article I propose to look at the images from the first part of Sebald's book *The Emigrants*, to reflect on the role they play in the construction of the narrative, causing a deviation. If, on the one hand, they create the “effect of reality”, on the other, they are so close to the reader that they end up highlighting the outer side of the narrative, making visible the very process of its construction.

Keywords

Photography, memory, narrative, Sebald

Fotografias imprevistas

Seguia o curso da leitura de *Na Patagônia*, de Bruce Chatwin (1988), quando cheguei ao meio do livro e me deparei com algumas fotografias. Aquelas imagens, que não tinha visto antes, causaram uma transformação na forma de me envolver com a narrativa. Tratava-se da sensação de me aproximar, repentinamente, daquele relato até então transcorrido em uma terra, por assim dizer, fantástica. Não conhecia a Patagônia e tudo que sabia sobre o sul da Argentina e do Chile, era da imensidão, do frio e do deserto. Conservava em meu imaginário sensações formadas a partir de noções das quais nem lembrava a procedência, como se tiradas de algum conto escutado na infância. Entretanto, no encontro com um punhado de imagens, me via diante da realidade concreta, quase palpável. Um vagão de trem em desuso, uma estação vazia, a vidraça de uma janela, uma família, o interior de uma estância e mais algumas cenas; eram estes os fragmentos da história de Chatwin, oferecidas em imagens.

Uma sensação semelhante se apoderou de mim lendo o livro de Sebald (2009), *Os emigrantes*. O narrador, conduzido pelo dr. Selwyn ao local onde se passa a narrativa, descreve um percurso ao redor da casa em que viria a morar. A essa altura, aparece, interrompendo o texto, uma fotografia em preto e branco onde mal se vê uma quadra de tênis. Logo mais o lugar é mencionado na narrativa: “a alameda terminava numa quadra de tênis delimitada por um muro de tijolos caiados” (Sebald, 2009: 13), junto ao comentário do dr. Selwyn: “*Tennis (...) used to be my great passion. But now the court*

has fallen into disrepair, like so much else around here" (Sebald, 2009: 13). A quadra não volta a ser mencionado na história.

Fig 1. Os emigrantes, página 12.

O narrador não faz alusão à existência da fotografia, ela apenas está ali, insinuando uma quadra abandonada, entre duas linhas de uma frase. O texto segue, sem responder à sensação intrigante que essa imagem, junto a outras, vai imprimindo sobre a narrativa. Quem registrou esse lugar com a câmera? Por que o fez? O narrador o fotografou em algum momento? Com qual intuito, já que não se acrescenta muito à descrição e mal reconhecemos a quadra na imagem? Ou foi o dr. Selwyn? Ou o próprio Sebald? Ou, ainda, é uma fotografia encontrada em outro contexto e não se refere à quadra mencionada na história?

Por um lado, a presença da fotografia, como uma lupa, nos coloca demasiado próximos à narrativa, fazendo os espaços representados nos parecem “lugares de nosso mundo”,

provocando uma familiaridade inquietante. Mas, por outro, a ausência de explicações a respeito de sua origem, provoca um desvio na imersão da leitura, apontando para o exterior da narrativa. A imagem não aparece como prova que corrobore com o fato narrado, seguindo o exemplo de outros contextos com os quais estamos acostumados, como as reportagens. Assim, a imagem, colocada diante do leitor, não cumpre apenas a função de provocar o “efeito de real”, fazendo-o submergir na narrativa, mas também a de subverter tal efeito, colocando-o à prova ao relembrar o carácter ficcional da narrativa.

Sebald é autor de quatro livros inclassificáveis: *Vertigem* (Sebald, 2008b), *Os Emigrantes* (Sebald, 2009), *Os Anéis de Saturno* (Sebald, 2010), e *Austerlitz* (Sebald, 2008a). A aproximação, aqui proposta parte dessa sensação desconcertante que nos toma de assalto quando lemos seus livros e nos deparamos com imagens que carregam algo de intransponível. O narrador dos livros de Sebald está sempre em busca de reconstituir uma memória e a fotografia deveria auxiliá-lo nesse processo, confirmando o que se expõe na narrativa, mostrando em maior detalhe o que o texto expõe. Mas ela não apresenta uma garantia da trama que o texto constrói, por vezes parece desfazer seus fios, misteriosamente, quebrando seu encanto. Faz-nos perguntar de onde veio e o que faz no texto, tornando o terreno da memória que ali se constrói instável. Ou seja, nos impele para fora da narrativa, evidencia seu lado exterior.

Fotografias inquietantes

As narrativas de Sebald se caracterizam por atravessarem diferentes gêneros, tais como ensaio, biografia, relato de viagem e romance, sem se deter ou se fixar em nenhum deles. São histórias que o narrador, quase sempre em deslocamento, vai construindo a partir de experiências, relatos recolhidos aqui e ali e também imagens, reconstituindo, por meio de fragmentos, histórias que não sabemos bem se reais ou ficcionais.

Esta forma de constituir a narrativa corresponde àquilo que é narrado, isto é, ao esforço do narrador por reconstituir uma história esquecida, ou em vias de esquecimento. Inclusive, se assemelha à produção da memória mesma, na soma de diversos fragmentos, relatos que se sobrepõem a outros relatos, lembranças,

fotografias, etc. No entanto, nos livros de Sebald, a superposição desses pedaços falha ao constituir um todo definitivo, porque deixa em aberto variadas interpretações possíveis. Este “fracasso” é, desse modo, a forma da obra, aberta ao leitor que se vê diante de uma narrativa que lhe exige a participação reflexiva.

Os livros de Sebald produzem, assim, a sensação não de encontro com fatos, mas de dificuldade de acesso a eles, reconstituídos por meio de fragmentos e lembranças. As fotografias não garantem a permanência dos relatos, ao contrário, prescindem deles e é por isso que inseridas nas narrativas com uma função nem sempre evidente, contribuem na construção dessas histórias que se assemelham a um processo de reconstituição da memória.

As imagens, que aparecem nos quatro livros de Sebald e são, por assim dizer, a sua marca, parecem, cumprir diferentes propósitos em cada uma das narrativas ou mesmo em cada trecho específico. Em alguns momentos são referenciadas pelo texto e o narrador mesmo justifica a sua presença, quando, por exemplo, em uma passagem de *Os emigrantes*, conta como seu desejo de conhecer os Estados Unidos da América renasceu após ter contato com um álbum repleto de fotografia de familiares que não conhecia porque haviam emigrado. Se os retratos de álbuns familiares têm uma relação bastante inequívoca com a memória, e se sua presença parece ajustada ao propósito da narrativa, o que dizer de certas imagens em Sebald, tal como a fotografia da quadra de tênis na história do dr. Selwyn?

Para Sontag (2005: 68), as imagens em *Vertigem* parecem dizer “é verdade o que estou contando”, enquanto em *Os anéis de Saturno*, aparentam ser apenas ilustrativas. Já em *Os emigrantes*, o primeiro livro em prosa de Sebald, os documentos visuais assemelham-se a talismãs. Em *Austerlitz*, podemos acrescentar, as fotografias fazem parte de um grande arquivo, que acessamos apenas em partes, e funcionam como resquícios de uma história a ser resgatada.

Se algumas fotografias aparecem ao longo das obras de Sebald mencionadas no texto e o narrador explica sua procedência (ainda que ficcional) – como na passagem em que insere uma fotografia de si próprio, mas na qual mal se distingue o rosto do retratado à sombra: “Então sacou uma câmera do seu sobretudo xadrez e tirou esta foto, da qual me enviou uma cópia dois anos mais tarde, quando finalmente terminou o filme, junto com seu relógio de pulso dourado” (Sebald, 2009: 92) –, em outros momentos não

sabemos como foram tiradas, nem como chegaram às suas mãos, provocando uma desestabilização no fluxo da leitura.

Fig 2. Os emigrantes, página 92.

É particularmente na primeira parte do livro *Os emigrantes*, denominada *Dr. Henry Selwyn*, que essa sensação inquietante se produz de maneira mais incisiva. A obra é conformada por quatro capítulos e em cada um deles é narrada a história de um homem exilado e já falecido. Nas narrativas das quatro vidas impera a melancolia das histórias irremediavelmente relegadas ao esquecimento: muitas coisas se perdem, pessoas, memórias, a língua materna, a cidade natal que fica para trás, a profissão. Também aqui todas as histórias são construídas a partir de fragmentos e na reconstituição de cada uma delas há sempre algo que escapa, que permanece inacessível.

Nesse primeiro relato, *Dr. Henry Selwyn*, a presença das imagens fotográficas provoca particularmente o efeito desestabilizador. Embora pudesse parecer que essas imagens são documentos da narrativa, colados à ideia de reconstituição da memória, o texto não faz menção direta a elas. Aparecem sem legenda, soltas entre uma linha e outra, às vezes interrompendo uma frase.

Por um lado, tais imagens não acrescentam muita informação às descrições do texto, em seu tom esmaecido e com poucos detalhes. Como é característico da obra de Sebald, elas são impressas sobre o mesmo papel que as letras e com a mesma tinta preta do texto, que suprime os detalhes ao reduzir a possibilidade da representação de meios tons. São imagens pequenas, em sua maioria, de não mais de dez centímetros do lado maior (embora no original, em alemão, as fotografias tenham a largura do texto, na maior parte das vezes). Desta forma, não é possível ver bem as particularidades dos objetos representados, mas, por vezes, apenas uma insinuação deles; tais fotografias parecem mais imagens das imagens (Danziger, 2007), cópias que, por assim dizer, querem ser vistas como cópias, pela sua má reprodução.

Por outro, também não parecem estar ali apenas para cumprir a função de criar uma ilusão de realismo. Se, para Barthes (2004), o “efeito de real” é criado a partir de um detalhe descritivo inserido no texto sem significação aparente, e está presente como índice de uma realidade exterior, pareceria que estas fotografias se adequariam bem a este papel: aparentam mostrar detalhes sem importância à narrativa, ao mesmo tempo que são índices de uma realidade exterior, como é próprio da fotografia. Para Sontag (2005: 63), as imagens que acompanham as ficções de Sebald “levam o efeito do real a um extremo plangente”.

Apesar de produzir o efeito de real, tais imagens também provocam um desvio, porque, de certo modo, nos fazem olhar para o que está além delas e da própria narrativa. O suposto efeito de realidade, confere Marquez (2013: 69-70), “promovido pela reprodução fotográfica acaba convertendo-se, na prosa de Sebald, em um elemento desestabilizador”.

A imagem que abre a história de *Dr. Henry Selwyn* mostra um cemitério. Por ser a primeira parte do livro, é também a que dá início a obra como um todo. As lápides que se veem são simples e estão desalinhadas, algumas um pouco caídas pelo pouco cuidado. Metade da fotografia é ocupada por uma árvore que estende sua sombra

sobre os jazigos. O cemitério, não é o cenário onde transcorrerá a narrativa, ao contrário, sua menção é fortuita ao ser descrita a localização da casa:

A praça do mercado, ampla e circundada por fachadas silenciosas, estava deserta, mas não demorou muito para encontrarmos a casa que a agência nos havia indicado. Era uma das maiores do vilarejo; próxima da igreja erigida num cemitério gramado com pinheiros-da-escócia e teixos, ela ficava numa rua tranquila, escondida atrás de um muro da altura de um homem e uma moita espessa de azevinhos e loureiros portugueses (Sebald, 2009: 9-10).

No final de setembro de 1970, pouco antes de assumir meu cargo em Norwich, no leste da Inglaterra, eu e Clara fomos de carro até Hingham em busca de um lugar para morar. Ao longo de campos e sebes, passando sob carvalhos espraçados e por alguns lugarejos esparsos, a estrada avança por cerca de vinte e cinco quilômetros pelo interior, até que por fim Hingham emerge, com seus frontões assimétricos, com a torre e a copa das árvores que mal se erguem acima da planície. A praça do mercado, ampla e

9

Fig. 3. Os emigrantes, página 9.

A foto do cemitério, assim, não está ali com o principal propósito de auxiliar na reconstituição da memória, pois teria sido mais eficiente, por exemplo, nos oferecer uma vista da casa onde se passa a história, que o narrador tanto se esmera em detalhar

e que, no entanto, não nos mostra. É plausível, inclusive, duvidar se o cemitério da fotografia é o mesmo que aparece de relance no texto. No entanto, é possível afirmar que tal imagem é, antes, simbólica. A morte e o esquecimento são duas urgências a serem perseguidas em todo o livro. As quatro histórias narradas tratam da restituição da memória de alguém que faleceu e que, como nós todos, pode ser relegado ao esquecimento.

Se é possível atribuir uma significação à imagem do cemitério, o que podemos dizer de imagens tais como a da quadra de tênis? Estaria ali apenas para provocar o efeito de real? Se fosse uma obra puramente biográfica que trouxesse fotografias das pessoas e dos eventos narrados, em nada nos surpreenderia a presença destas fotografias em preto e branco.

Fig 4. Os emigrantes, página 13.

Na terceira imagem da narrativa vemos a horta de dr. Selwyn que, apesar dos poucos cuidados e do aspecto de abandono, continua a produzir bons alimentos. Na imagem, mal se pode distinguir os elementos representados. Num primeiro plano vemos um emaranhado de galhos e folhas em desfoque. Mais atrás distinguimos tijolos à vista em uma construção. É preciso imaginar a cena a partir do relato e da pequena imagem, mais do que ver e compreender.

A linguagem escrita é uma mera representação do real, é quase de sua natureza criar um mundo ficcional, paralelo. Mas a fotografia traz consigo seu aspecto indicial que aponta para o real, ao ser produzida (em parte) de forma mecânica. Ao menos é assim que ainda estamos acostumados a percebê-la: a fotografia traz para a narrativa um pedaço da realidade, porque aquele lugar representado existe realmente (embora não seja uma prova de que seja de fato o lugar descrito na narrativa).

Se a fotografia se difere do texto por seu caráter indicial, também diversamente dela ela fixa um instante no tempo. Na narrativa de Sebald, as vozes que aparecem vão se sobrepondo de tal modo que, não apenas se confundem, mas também justapõem diferentes tempos narrativos. O discurso direto livre é radicalizado, o narrador expõe a história em primeira pessoa, mas quando encontra um personagem e este lhe conta coisas, essa segunda voz aparece sem aspas e sem travessão e vai, por assim dizer, atravessando e se misturando com a voz do narrador. No trecho a seguir, dr. Selwyn está mostrando ao narrador o entorno da casa e ambas as vozes vão se penetrando ao conformar a narrativa:

O desleixo com o jardim, antes exemplar, disse dr. Selwyn, tinha aliás a vantagem de que aquilo que lá crescia, ou o que havia semeado ou plantado aqui e ali, sem muito método, era a seu ver de um sabor extraordinariamente delicado (Sebald, 2009: 13-14).

Em seu último livro ficcional, *Austerlitz*, Sebald leva essa peculiaridade ainda mais longe, quando chega a sobrepor três vozes. Um exemplo é a passagem na qual Austerlitz conta ao narrador a história que uma outra personagem, a babá de sua infância, Vera, lhe contou a respeito da mãe do protagonista, Agáta, da qual ele não tinha mais lembranças: “No mesmo dia que Agáta foi obrigada a deixar o seu apartamento, disse Vera, disse Austerlitz, um funcionário do centro Fiduciário para

Bens Requisitados, apareceu na Sporkova e pôs um selo de papel nas portas” (Sebald, 2008a: 177).

Nesse trecho é possível observar que não somente as vozes vão se somando, mas também os tempos. Há o momento em que o narrador se encontra com Austerlitz e este narra sua vida sobreposto à ocasião em que Austerlitz visita Vera e esta lhe narra a história de sua mãe, acrescidos ainda ao tempo em que ocorrem os fatos trágicos com a própria Agáta.

Assim, as imagens permanecem fixas em um instante único e atravessam diversos tempos de acontecimentos que são representados na narrativa por meio das diversas vozes sobrepostas. Mas se em *Austerlitz* sabemos a procedência das fotografias que vemos diante de nós – duas delas, por exemplo, foram encontradas por Vera, entregues a Austerlitz e passadas por fim às mãos do narrador – na história de *Dr. Henry Selwyn*, narrado na primeira parte de *Os emigrantes*, a presença da maioria delas permanece enigmática, pois em alguns casos não compreendemos bem de qual tempo procedem. Sabemos que algumas das imagens que aparecem em *Dr. Henry Selwyn* foram recolhidas pelo autor, são imagens de arquivo. É o caso das três últimas, a primeira delas, uma imagem de uma geleira, a segunda, uma foto provavelmente do escritor russo Vladimir Nabokov (1899-1977) com uma rede de caçar borboletas e, a última, um recorte de jornal. Nestas três imagens fica ainda mais evidente a noção de cópia. São imagens que mantêm-se filiadas à sua função documental.

Vale a pena se deter na imagem que supomos ser de Nabokov, pois a referência ao escritor, como observa Marquez (2013), é bastante significativa. Como os quatro personagens protagonistas das narrativas de *Os emigrantes*, ele também foi um exilado, abandonou a Europa por causa do nazismo e sua presença atravessa o livro, reaparecendo em outros trechos nos quais lhe é feita alguma alusão. Esta imagem aparece no livro logo após sua menção, quando dr. Selwyn mostra a projeção de algumas fotografias de uma viagem realizada muitos anos antes. Diante de uma dessas imagens, o narrador observa que “um dos retratos era idêntico, inclusive nos detalhes, a uma foto de Nabokov tirada nas montanhas acima de Gstaad...” (Sebald, 2009: 22).

Não sabemos se a fotografia impressa no livro no contexto da ficção deve ser tomada pela de Nabokov, ou pela de dr. Selwyn, pois se ambas são idênticas, “inclusive nos detalhes” não seria possível fazer tal distinção. No entanto, o importante aqui é

observar como as imagens também, por vezes, aparecem como referência a outras imagens, questionando seu próprio estatuto.

Fig 5. Os emigrantes, página 22.

Marquez (2013: 68) observa que a originalidade da obra de Sebald não está na inserção de fotografias, mas “provavelmente na perturbação representada pela incorporação de imagens fotográficas num texto que não define, de partida, seu estatuto”. Mas não é apenas o estatuto do texto que não é definido *a priori*, também o estatuto das imagens permanece impreciso. Não temos certeza sobre se as fotografias apresentadas em *Dr. Henry Selwyn*, ao ser descrito o entorno da casa, são de fato retratos dos lugares descritos pelo narrador, já que ele não nos explicita. Poderiam ser apenas imagens que o fez lembrar tais lugares descritos, assim como a fotografia de dr. Selwyn que o faz lembrar a de Nabokov. É possível atravessar a narrativa

imaginando a que cada uma delas faz referência dentro do texto, mas não sem a sensação de desassossego que elas vão provocando ao não definirem seu emprego.

Se a fotografia de Nobokov faz referência à própria noção de imagens de memória pessoais que se parecem a outras, por outro lado, as fotografias do cemitério, da quadra de tênis e da horta, além de uma quarta que representa “uma pequena ermida murada com pederneira” (Sebald, 2009: 16), são imagens que a princípio parecem testemunhas do lugar por onde o narrador passou. É a sua presença no mundo real que elas evocam, provocando uma identificação deste com o próprio autor.

É característica comum aos textos ficcionais de Sebald que seu narrador se confunda com ele próprio. Alguns elementos provocam essa identificação, como por exemplo a foto do passaporte de Sebald inserida em *Vertigem*, ou algumas coincidências entre a vida do autor e a do narrador em diferentes passagens de seus livros. É por este motivo que muitas vezes essas narrativas são classificadas como autoficção.

Tais elementos, evidentemente autoficionais, não aparecem em *Dr. Henry Selwyn*, mas há ali essas fotografias que parecem testemunhar uma presença no mundo real, mas presença de quê? Ao não definirem seu estatuto de antemão, essas imagens nos fazem perguntar do que é que são testemunhas. Da presença do narrador? De Sebald? Ou simplesmente de outras imagens? Por isso também provocam uma inquietação ao justapor a noção de ficção e fato, acrescida pelos documentos que aparecem ao fim da narrativa. Se as fotografias, na obra de Sebald, em muitas passagens provocam o “efeito de real”, por outro lado, a aproximação entre narrador e autor deixa o leitor em um terreno constantemente instável.

A fotografia, por meio de seu valor testemunhal, aproxima a narrativa demasiado do leitor e, ao fazer isso, tenciona o “efeito de real” porque coloca em dúvida o próprio ilusionismo da narrativa, evidencia a sua construção, torna visível sua manufatura. Faz o leitor imaginar o narrador no mundo onde ele mesmo se encontra (seria este narrador o próprio Sebald?) e assim o traz de volta a si e à superfície da realidade, para redescobrir, enfim, a materialidade do livro que tem em mãos.

Considerações finais

Sebald é um autor conhecido por tratar em suas narrativas de eventos traumáticos, tais como deportações e exílios, muitos deles vinculados ao Holocausto. Nesse contexto a memória se torna um tema caro para o autor. Em seus textos, o narrador vai buscando restituir acontecimentos esquecidos ou em vias de esquecimento. No entanto, essa tarefa árdua nunca está concluída.

Os livros de Sebald são atravessados pela melancolia, neles parece estar explícita a falência do projeto iluminista, da qual o Holocausto se transformou em um exemplo incontornável. Como descreve Huyssse (2000: 12-13):

Ele serve como uma prova da incapacidade da civilização ocidental de praticar a anamnese, de refletir sobre sua inabilidade constitutiva para viver em paz com diferenças e alteridades e de tirar as consequências das relações insidiosas entre a modernidade iluminista, a opressão racial e a violência organizada.

A memória plena está sempre além do campo de visão do narrador. As imagens que surgem, não garantem o sucesso narrado, mas suscitam uma perturbação. A familiaridade com que as olhamos – são imagens singelas – as torna inquietantes. Mostram detalhes, por vezes quase insignificantes, que se tornam demasiado evidentes e saltam aos olhos, aproximam a narrativa de uma realidade exterior, apagam pouco a pouco a fronteira entre o fato e a ficção.

As imagens que aparecem em *Dr. Henry Selwyn*, fazem parte da construção de um trajeto incerto no qual leitor precisa se aventurar: a sobreposição das vozes dos diversos personagens, a estranheza da conformidade e diferença entre autor e narrador, o arquivo visual constituído para cunhar o relato. Muitas vezes temos de nos perguntar o que testemunham tais fotografias, de quem é a voz, de quem é o olhar, quem é que nos conta. Essas sobreposições e incertezas parecem, por fim, com a própria construção da memória, como as histórias contadas em uma comunidade, um disse-que-disse, um coro de vozes. Dessa forma, não apenas a ficção, mas a própria realidade aparece por meio dos livros como incerta e impalpável.

Referências

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: _____. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Cultrix, 2004.

CHATWIN, Bruce. **Na Patagônia**. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo, SP: Companhia das Letras.

DANZIGER, Leila. **Imagens e espaços da melancolia**: W. G. Sebald e Anselm Kiefer. Revista Brasileira de Literatura Comparada, n.10, 2007.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela Memória**: Arquitetura, Monumento, Mídia. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

MARQUEZ, A. Martins. **Paisagem com figuras**: fotografia na literatura contemporânea (W.G. Sebald, Bernardo Carvalho, Alan Pauls, Orhan Pamuk). 2013/361 páginas. Tese de Doutorado em Literatura Comparada - Literatura e outros Sistemas Semióticos. Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte, 2013.

SEBALD, Winfried Georg. **Austerlitz**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2008a.

_____, Winfried Georg. **Os anéis de saturno**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2010.

_____, Winfried Georg. **Os Emigrantes**: quatro narrativas longas. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2009.

_____, Winfried Georg. **Vertigem**: sensações. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2008b.

SONTAG, Susan. Uma mente de luto. In: _____. **Questão de Ênfase**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2005.