

**Reconhecimento Metafórico e Metonímico em *Os Anéis de Saturno*, de W. G. Sebald**

Angiuli Copetti de Aguiar (mestrando, UFSM)

**Resumo:** A experiência do reconhecimento da realidade e a significação de seus objetos é central em *Os Anéis de Saturno*, de W. G. Sebald. O acesso a essas significações, dando-se na rememoração e no pensamento, na linguagem, efetua-se através de processos metonímicos e metafóricos, que desdobram os objetos em novos planos semânticos e os vinculam à sua existência no mundo. Desta maneira, o presente estudo visou analisar tais operações linguísticas na narrativa de Sebald. Para tanto, recorreremos especialmente aos estudos de Jakobson, a respeito de metáfora e metonímia, e Auerbach, sobre representação literária. O que percebemos foi sua centralidade no entendimento da relação entre cenas diversas e a temática maior do romance, concluindo que os dois processos abrangem mais que recursos estilísticos e se tornam modos de reconhecimento e leitura da realidade.

**Palavras-chave:** Sebald, reconhecimento, representação, metáfora, metonímia.

**Abstract:** The experience of recognition of reality and the significance of its objects is central in *The Rings of Saturn*, by W. G. Sebald. The access of these significances, taking place in recollection and thought, in language, is realized through metonymic and metaphoric processes, which unfold the objects into new semantic dimensions and link them to their existence in the world. Thus, the present study aimed to analyze these linguistic operations in Sebald's narrative. For such we resort especially to the studies of Jakobson, concerning metaphor and metonymy, and Auerbach, concerning literary representation. What we perceived was its centrality in understanding the relations between miscellaneous scenes and the novel's overarching theme, concluding that the two processes comprise more than stylistic resources, and become modes of recognition and exegesis of reality.

**Keywords:** Sebald, Recognition, Representation, Metaphor, Metonymy.

## 1. Introdução

Ao mesmo tempo em que nos convida a retrazar os rastros do pacto autobiográfico que constitui sua narrativa como tal, *Os Anéis de Saturno* - romance publicado pelo autor alemão W. G. Sebald em 1995 - constantemente evade-se em direção a outras dimensões que lhe minam a base de escrita não-ficcional, realizando-se simultaneamente em relato de viagem, memórias e ensaios metafísicos e historiográficos, beirando muitas vezes a ficção e até mesmo a alegoria. Cada um desses gêneros com que o autor flerta, reclama, podemos afirmar de modo geral, uma representação própria do mundo, do mais materialista ao mais abstrato, e sua coabitação no interior da mesma obra e concomitância muitas vezes sobreposta sobre a mesma passagem, incita-nos a pensar sobre os mecanismos da visão do mundo pela reminiscência, mecanismos de uma mimesis mnemônica, do representar o mundo através da linguagem, que filtra a experiência primeira em sua impressão, em sua rememoração, e, por fim, em sua escritura.

A questão da memória, do tempo reevocado, está, ainda que velada, no cerne da problemática da representação enquanto re-presentificação do mundo, ou seja, imprimir sobre uma linguagem (aqui, a escrita) as impressões de um sujeito (individual ou coletivo) de sua experiência, que se estende além do vivido e engloba também seus pensamentos e vivências indiretamente recebidas através de relatos. A memória adentra a questão quando percebemos que todo ato mimético é ao mesmo tempo um ato mnemônico, uma rememoração de experiências reelaboradas no ato imitativo a fim de serem presentificadas (tornar o passado presente) o mais fielmente possível à sua primeira impressão, já limitada de sua realidade pelas limitações do sujeito. Assim, a representação necessariamente advém, através da memória, de uma visão do mundo própria de indivíduo ou de um povo. Sendo ainda a rememoração um processo efetuado através da linguagem, a narrativa nos suscita pensarmos a respeito das operações linguísticas em jogo no acesso à realidade e sua representação literária, como o protagonista-narrador acessa e reimprime no texto sua experiência do mundo através de diversos discursos.

Dois desses discursos serão enfocados no presente estudo devido ao modo peculiar de sua manifestação na, e relação com, a narrativa: os discursos ensaístico e alegórico, que, ao perpassarem o relato de viagem, são acessados através do contato pelo protagonista com o espaço físico numa relação respectivamente metonímica e metafórica com este. Para tanto, os conceitos de metáfora e metonímia serão aqui utilizados não como recursos estilísticos de que o autor lança mão em sua escritura, mas

como modos de percepção e representação da realidade. Não obstante, é válido, primeiramente, dispormos aqui as conceituações básicas que Nilce Sant'Anna Martins (1989) apresenta em seu livro *Introdução à Estilística*. Define ela como metáfora

o emprego de um significante com um significado secundário ou a aproximação de dois ou mais significantes, estando, nos dois casos, os significados associados por semelhança, contiguidade, inclusão (MARTINS, 1989, p. 96).

Já metonímia

é a figura pela qual uma palavra que designa uma realidade A é substituída por outra palavra que designa uma realidade B, em virtude de uma relação de vizinhança, de coexistência, de interdependência, que une A e B de fato ou no pensamento (MARTINS, 1989, p. 102).

São, assim, similaridade e contiguidade, respectivamente, as operações essenciais que subjazem estas figuras de linguagem, conforme escreve Jakobson (1974):

O desenvolvimento de um discurso pode ocorrer segundo duas linhas semânticas diferentes: um tema (*topic*) pode levar a outro quer por similaridade, quer por contiguidade. [...] processo metafórico no primeiro caso, e [...] processo metonímico, no segundo (JAKOBSON, 1974, p. 55).

Vê-se, desta maneira, que ambos os processos estão além de meras categorias retóricas e se estabelecem como modos de organização do pensamento, e, portanto, modos de percepção do mundo, como aponta o importante ensaio de Jakobson a respeito da afasia e da estrutura bipolar da linguagem. Esta estrutura permite correlacionar determinado objeto no mundo sua existência enquanto realidade e enquanto vocábulo, como *choupana*, em exemplo citado pelo autor (p. 56), relaciona-se metonimicamente com *queimou* (em contiguidade diacrônica com a ação exercida ou sofrida), ou metaforicamente com *pobre casinha* (em similitude sincrônica com seu sinônimo ou definição). Desta maneira, a metáfora capacita o indivíduo a desdobrar sua percepção de um objeto, do mundo, em outros planos semânticos concomitantes, situando o objeto dentro de uma realidade mais abrangente. A metonímia, de igual modo, situa o objeto espacial e temporalmente, com o ambiente e outros objetos com que mantém relação e com as ações que desempenha ou que sofre.

## 2. Reconhecimento metafórico e metonímico

Isto posto, a fim de considerarmos a metáfora e a metonímia como modos de percepção do mundo na mimesis literária, nos valeremos também das análises quanto à representação nas cosmovisões hebraica e grega arcaica presentes no estudo de Erich Auerbach em seu livro *Mimesis*. Para o filólogo alemão, os dois modelos basilares de representação literária na tradição ocidental são os textos homéricos e o bíblico, as peregrinações de Ulisses e as dos patriarcas. O autor resume-os, respectivamente:

Os dois estilos representam, na sua oposição, tipos básicos: por uma lado, descrição modeladora, iluminação uniforme, ligação sem interstícios, locução

livre, predominância do primeiro plano, univocidade, limitação quanto ao desenvolvimento histórico e quanto ao humanamente problemático; por outro lado, realce de certas partes e escurecimento de outros, falta de conexão, efeito sugestivo do tácito, multiplicidade de planos, multivocidade e necessidade de interpretação, pretensão à universalidade histórica, desenvolvimento da apresentação do devir histórico e aprofundamento do problemático. (1976, p. 20)

Não é difícil sermos levados a crer que, em linhas gerais, a obra de Sebald, ainda que, texto ocidental que é, se aproxima de ambas as correntes, possui mais pontos de encontro – em sua narração profundamente imersa na consciência seletiva do protagonista e a ela atrelada; no intercâmbio entre planos de pensamento; em seus lapsos espaço-temporais; em seus personagens elusivos, que apenas pouco deixam aludir de sua existência temporal na exegese do narrador; na quase infinda digressão histórica dos devaneios deste – com a segunda vertente. Entretanto essas mesmas características não são tão absolutas como no texto bíblico, e mesclam-se quase que indistintamente com a tradição homérica. O que se segue é uma breve consideração sobre ambos os estilos e em que medida a metáfora e a metonímia atuam em sua composição, e após, uma análise de três cenas da narrativa de Sebald em que as distinções de Auerbach são levadas em consideração, sendo, por fim, tratadas as questões aqui propostas.

Constituindo-se a representação sempre como a representação de um objeto no tempo e no espaço, é natural que a questão da mimesis revolve em torno desta centralidade, e aí tenha também sua cisão. Enquanto os textos homéricos privilegiam o primeiro plano, o presente no tempo e o espaço (e suas contiguidades) visualizado através do narrador, sendo a história e a memória não dimensões acessíveis através de um deslocamento da consciência, mas impressos como que em um processo metonímico na realidade única do espaço presente; o texto bíblico, por outro lado, pretende distender-se do início do universo material até seu derradeiro fim, sendo o mundo físico apenas um espaço subordinado por outro, superior e divino. Nessa cosmovisão, considerada narrativamente, as personagens adquirem profundidade maior do que concebida nos épicos gregos: somente são entrevistados os propósitos de Deus e os pensamentos dos homens; o tempo é tratado além do instante, dialogando com o atemporal eterno, bem como seu fundamento passado e consequências futuras; os espaços são desprovidos de qualquer especificidade e percebidos apenas em sua significação, como o monte onde Abraão deve sacrificar seu filho, que se faz presente somente à sua chegada e em termos de sua designação como sagrado por Deus para o ato.

O que nos importa aqui, entretanto, são duas considerações específicas em relação às passagens tratadas. A primeira, no que diz respeito ao reconhecimento da cicatriz de Ulisses, é o caráter metonímico com que a memória, o tempo acessado pelo espaço (no caso, a cicatriz), está atrelada ao presente. A cicatriz é um índice, uma parte do todo do acontecimento, que por contiguidade o carrega através do tempo e dos espaços. No instante em que a serve a desvela, o narrador adentra a brecha aberta entre o presente e o passado e o explora, retornando à narrativa no mesmo momento em que fora suspensa.

O segundo diz respeito ao caráter metafórico com que o espaço é percebido no relato bíblico. O monte avistado por Abraão não é introduzido na narrativa por sua existência própria, nem tampouco devido a sua contiguidade com trajeto percorrido, mas por seu significado metafórico como espaço sagrado, como que em uma transformação semântica. O local, assim, por sua eleição divina, transcende a referencialidade geográfica terrena, trivial, e recebe uma nova significação universal por similitude a outros espaços consagrados por Deus, como templos e outros lugares de imolação.

### **3. Reconhecimento em *Os Anéis de Saturno***

Retornamos, assim, à questão da metáfora e da metonímia em *Os Anéis de Saturno*, e de como o protagonista se vale dessas operações linguísticas para acessar certas realidades subjacentes aos espaços físicos. Para melhor desenvolvermos nossa análise, tomaremos três cenas do capítulo VIII do romance: a visita do protagonista à casa de infância do autor Edward FitzGerald, sua passagem pela ilha de Orfordness, e, por fim, sua conversa com outra personagem, Cornelis de Jong.

A primeira cena, na casa em que FitzGerald nascera em 1803, é de configuração iterativa ao longo da narrativa. O avistar das ruínas da mansão desperta no protagonista a lembrança, primeiro do destino recente que acomete a mansão, seu desnecessário bombardeamento durante a Segunda Guerra, em seguida, da convivência familiar do escritor em sua infância, e, por fim, de sua vida adulta até sua morte. O importante a ser aqui salientado é a semelhança que esta passagem, bem como outras de mesmos mecanismos, apresenta com a cena do reconhecimento da cicatriz de Ulisses. O narrador, ao deparar-se com o presente arruinado da mansão, a cicatriz de seu ferimento, inicia um processo de digressão que, sem aparentemente suspender o plano unilateral da narrativa, remete a tudo que a casa significa até o momento. O passado de um dado objeto, como na Odisseia, está associado à sua presença como um apêndice acessível ao

narrador, seu estado presente sendo como que uma metonímia de sua história. Deste modo, não se desdobra a visão do mundo em dois planos temporais, antes, o passado revolve em torno do presente, como os fragmentos que orbitam Saturno, conforme nos informa a epígrafe. Entretanto, tal disposição narrativa opõe-se significativamente à homérica e pende para o tratamento eloísta ao considerarmos o significado do que o narrador realiza. Enquanto a preocupação de Homero está no destino pessoal de Ulisses - a narrativa retomando o momento do reconhecimento acrescida do conhecimento histórico disponibilizado pela digressão -, o interesse de Sebald está muito mais na digressão em si, na memória do objeto, a realidade presente servindo quase como que somente de subterfúgio.

Desta maneira, à diferença de Homero, a mimesis moderna considerada em *Os Anéis de Saturno*, ainda que se desenvolva apenas no plano presente na cena, inverte os papéis: o apêndice histórico é a verdadeira realidade que interessa ao narrador, e sua materialidade presente é sua via efêmera de acesso. Isto apontado, percebe-se a tensão que o texto produz entre ambas as tradições. Sua aproximação da tradição bíblica (sem, ao mesmo tempo, distanciar-se da homérica, portanto a tensão) dá-se precisamente nessa sutil suspensão que desloca a narrativa da materialidade presente para a ‘Verdade’, não divina, mas temporal: histórica enquanto sendo a digressão o foco central do narrador, e profética enquanto sendo a decadência a consequência futura inevitável do presente, retrçada na memória e antevista no objeto.

Vemos, assim, nesta cena o processo metonímico, contíguo, de acesso da realidade subjacente às ruínas (sua essência, podemos dizer) pelo protagonista. O que significa o seu avistar se insere no processo rememorativo do observador: quem ali habitou, e, por consequência, sua inteira vida. A importância de FitzGerald como autor e tradutor plasma sobre o local a ele associado um valor igual; e enquanto subsistirem aquelas ruínas, aqueles que reconhecerem as relação entre o dado objeto e sua existência terão uma visão mais abrangente de sua realidade e seu significado. Entretanto, apesar de sua rememoração seguir a contiguidade das associações, ela, ao final, beira tenuamente sua transformação em metáfora, ao ser situada dentro do escopo temático maior da narrativa, o do arruinamento e da entropia. Esta visão metafórica tomará espaço mais explicitamente na análise seguinte

A segunda cena apresenta outro reconhecimento da realidade, entretanto, inserido não apenas no campo da história, mas também no da fantasia e da alegoria, desvelando, agora sim, um segundo plano sobreposto ao primeiro, como o texto bíblico. Os mecanismos da cena são iguais aos outros iterativos: o protagonista encontrando-se

diante do presente arruinado (aqui uma instalação militar) e dele retrazando seu passado. Entretanto, logo essa digressão se rompe pelo reconhecimento de outra essencialidade do ambiente, não sua presença como índice histórico, mas como índice alegórico do inevitável porvir da entropia humana, elevando, assim, o relato a par da pretensão bíblica de historiografia absoluta universal. A diferença principal está em antes o lugar desvelar seu próprio passado contido metonimicamente em seu presente, num único plano, ainda que a dimensão memorativa fosse o foco primário: agora, entretanto, o local é abstraído e universalizado, metaforizado; o protagonista transcende o plano material e, não como na primeira cena, na qual ele se encontra em um tempo-espaço específico e sendo o discurso histórico que carrega o caráter de atemporalidade e inespacialidade: agora ele faz-se parte do discurso histórico futuro, habitando um lugar fora do tempo e do espaço, conforme afirma: “*Where and in what time I truly was that day at Orfordness I cannot say, even now as I write these words*” (2002, p. 237) (“Onde e em que tempo eu verdadeiramente estava aquele dia em Orfordness, eu não posso dizer, mesmo agora, enquanto escrevo estas palavras”, em tradução livre).

O processo metafórico, como aqui entendido e percebido, dá-se na leitura sincrônica do espaço, em seu desdobramento em planos semânticos concomitantes: as ruínas deixam de derivar sua significação de sua existência contígua no tempo, de seu passado como restos de instalações militares e suas funções prescritas; deixam mesmo de ter relação com o espaço real em que estão alocadas. O protagonista, ao transpor o rio que separa a ilha da terra, com a ajuda de um barqueiro, depara-se com um quadro alegórico, que se tornará metáfora da morte, em ligação com a tradição mítica greco-ocidental. O rio se transforma no rio Lete, e seu barqueiro, em Caronte, a transpor o protagonista como alma ao Hades. O local, as ruínas, torna-se, assim, através de um reconhecimento metafórico, alegoria do derradeiro fim de tudo. Esta temática, que antes tomava seu caráter alegórico em outros momentos da narrativa apenas dentro da estrutura maior do romance, acessado, portanto, somente pelo leitor, tem agora presença no instante da experiência, como visão do mundo.

Por fim, se esses dois modos de reconhecimento se apresentavam separadamente (ou, ao menos, sutilmente unidas pelo leitor) nas duas cenas anteriormente analisadas, na última cena aqui considerada, metáfora e metonímia atuam conjuntamente. No episódio em questão (o diálogo entre o protagonista e outra personagem, Cornelis de Jong), pouca atenção é dada ao espaço em que a conversa ocorre (somente referido como o bar do Crown Hotel, em Southwold); o tempo, apenas é referido o necessário para alocar o acontecimento na sequencialidade da narrativa como depois da visita do

protagonista à vila de Middleton; ambos são obscurecidos pelo relevo exclusivo dado à conversa. O diálogo, entretanto, é apresentado de maneira indireta e unilateral, a única voz percebida sendo a de de Jong através do discurso indireto e indireto livre. A fala do protagonista (também nunca diretamente nomeado) dissolve-se nas considerações de tom geral da conversa, que rapidamente perde sua materialidade prosaica de diálogo e toma um caráter de ensaio anônimo, não mais dizendo respeito às personagens, mas à relação entre o comércio açucareiro do séc. XVIII e XIX e seu decorrente patrocínio das artes. Na apresentação indireta do discurso de de Jong, ficamos sabendo sobre seus negócios na cidade e um pouco de seu passado como membro de uma família relacionada ao comércio de açúcar. O que estas informações estabelecem, entretanto, é a base do breve ensaio histórico que se segue, sentindo-se, em retrospecto, que apenas serviram de pretexto a ele. Desta forma, vê-se a completa subordinação do espaço, tempo e personagens ao discurso historiográfico, suas presenças sendo reveladas apenas na medida em que são relevantes para a presentificação do segundo plano, aqui histórico, como era divino no relato eloísta. Há, deste modo, uma tensão entre a tradição homérica e bíblica: enquanto, como na primeira, a narrativa da cena se desenrola apenas no tempo presente e em um lugar específico, através do diálogo entre personagens ‘iluminadas’ que fazem sua história e interioridade transparecerem, todos esses elementos são diluídos pelo plano superior, atemporal e inespacial, da História, que, por sua vez, presentifica-se somente devido à configuração propícia dos elementos, imiscuindo-se novamente em seu plano único.

Deste modo, tal tensão entre atualidade e universalidade pode ser concebida como concomitância entre o acesso metonímico e metafórico da realidade pelo narrador. O diálogo entre ambas as personagens desenvolve-se de maneira natural, contiguamente aos interesses e motivos apresentados por de Jong para sua estadia no local, a propriedade de sua família na Inglaterra, relacionada ao comércio açucareiro. A partir deste ponto deriva a conversa, de modo igual ao reconhecimento pelo protagonista da história das ruínas, na primeira cena, desenvolvendo-se metonimicamente a partir de ligações causais. Entretanto, ao transmutar-se a conversa em ensaio, de aparência objetiva, e ao este tomar centralidade e sobrepor-se ao presente da narrativa, velando a realidade, o diálogo circunstancial metaforiza-se em discurso historicista: a contingência do encontro no episódio (auto)ficcional entra em contato com um segundo plano, um segundo gênero discursivo, o da escrita histórica, dissociado do presente narrativo, portanto atemporal. Metáfora e metonímia estão, assim, nesta cena, intimamente interligadas como experiência do mundo.



#### 4. Conclusão

O que concluímos, por fim, com esta análise é a importância da “estrutura bipolar da linguagem”, conforme nomeia Jakobson (1974, p. 58), para o acesso à(s) realidade(s) no romance de Sebald. A experiência sensível e intelectual, através do ato rememorativo e sua estruturação linguística, desdobra-se em planos de contiguidade e similitude que a enriquecem e proveem de novas formas de significação. É, portanto, central o entendimento desses processos para uma compreensão totalizante da narrativa, que dê conta de vincular os diversos motivos e imagens em torno de sua temática central, a relação entre a humanidade e a história, entre o humano e sua vivência enquanto ente finito.

O que Sebald realiza em sua obra é desvelar-nos os laços intrínsecos e indivisíveis que unem indivíduo, história e geografia – sujeito, tempo e espaço. Todos coexistem (parece ensinar-nos o romance) no mesmo ponto-instante, e cabe ao homem, como um caçador, retrazar as pegadas, os signos, indicados tão simplesmente pela pura existência de um dado objeto: necessariamente metonímica, pois sucede outros no tempo e (a si mesmo) no espaço, e com eles estabelece relações e significações; necessariamente metafórica, pois o objeto relaciona-se também com aquilo que lhe é semelhante, além do tempo e além do espaço, e, assim, adquire (quer essencialmente, quer subjetivamente) uma significação maior que si mesmo.

#### Referências Bibliográficas

- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- JAKOBSON, Roman. ‘Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia’. In: *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- MARTINS, Nilce Sant’Anna. *Introdução à Estilística*. São Paulo: EDUSP, 1989.
- SEBALD, W. G. *The Rings of Saturn*. London: Vintage, 2002.