

## A IMAGEM DE AUSTERLITZ

por Mariana Quadros Pinheiro<sup>1</sup>

Acostumamo-nos, sujeitos do século XX e XXI, a conviver com as imagens da dor. Fotografias dos mutilados de diversas guerras, registros sonoros do horror em diferentes línguas, documentários dos sobreviventes da miséria lançam luz sobre o sofrimento humano. Estamos cada vez mais “diante da dor dos outros”, poderíamos afirmar com Susan Sontag.<sup>2</sup> Com a autora, poderíamos também questionar em que medida o registro luminoso da barbárie participa do processo de embotamento de nossas capacidades perceptivas e da corrosão de nossos laços comunitários. A dor dos outros torna-se invisível.

*Austerlitz*, de Sebald, registra o sofrimento humano infligido de forma vária pelo avanço técnico moderno. As dores coletivas e individuais perpassam o relato descontínuo, fraturado pela invisibilidade, pela incognoscibilidade da difusão da violência. Os animais estão sob as trevas do Nocturama, os objetos obscurecidos por um utilitarismo esterilizante, os homens sob a escuridão do avançar do imperialismo, do capitalismo, da tecnologia mortífera. Há pouca luz em *Austerlitz*. No entanto, o relato é pontuado por fotografias. Trata-se de um livro ilustrado, poderíamos pensar, levando adiante a proximidade do registro fotográfico com a luminosidade que lhe é indissociável. Trata-se de um livro da Ilustração, poderíamos supor de modo ainda mais grave, suspeitando encontrar na associação entre palavra e imagens os princípios de uma narrativa que pretende dar a ver uma história monumental, iluminadora, um relato pleno do sofrimento humano. Estaríamos enganados.

A imagem em *Austerlitz* não dá a ver – a não ser obliquamente – o sofrimento. As fotos recortam olhos ou detalhes arquitetônicos, flagram homens e mulheres em momentos de descanso do horror. É certo que as fotografias desorientam, a ponto de se associarem às imagens aflitivas na análise acurada do tema por Susan Sontag. “Mesmo um escritor” como Sebald, afirma ela, participa da exposição visual da dor humana:

---

<sup>1</sup> Aluna do curso de Doutorado em Ciência da Literatura/ Teoria Literária. Trabalho realizado com o apoio da Capes.

<sup>2</sup> Retomamos o título do livro *Diante da dor dos outros*, de Sontag. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Lembrar, cada vez mais, não é recordar uma história, e sim ser capaz de evocar uma imagem. Mesmo um escritor tão impregnado pelos rituais da literatura do século XX e do início do modernismo como W. G. Sebald sentiu-se motivado a semear com fotos suas narrativas de lamento sobre vidas perdidas, sobre a natureza perdida e sobre paisagens urbanas perdidas. Sebald não foi apenas um elegíaco, mas um elegíaco militante. Ao recordar, ele queria que o leitor também recordasse. (SONTAG, 2003, p. 75-76)

A expressão inclusiva “mesmo” não deixa dúvidas a respeito da participação de Sebald no processo de difusão de imagens dolorosas segundo a leitura de Sontag. Ao trecho citado, a ensaísta soma esta distinção entre os efeitos dos relatos e das imagens visuais: “Fotos aflitivas não perdem necessariamente seu poder de chocar. Mas não ajudam grande coisa, se o propósito é compreender. Narrativas podem nos levar a compreender. Fotos fazem outra coisa: nos perseguem.” (Ibidem, p. 76) Também Sebald faz com que as imagens nos persigam. Participa, assim, do movimento intensificado no fim do século XX de enfraquecimento da compreensão da violência? Sontag não leva adiante suas considerações sobre o autor. Talvez não pudesse fazê-lo, visto que as fotografias semeadas por ele se tornam aflitivas apenas por contraponto ao relato. Fotos e textos não completam um quebra-cabeça, mas estabelecem um complexo jogo em que a tentativa de fazer compreender a história – por imagens e palavras – é constantemente atravessada pela invisibilidade, pelo silêncio. Mesmo quando a narrativa nos faz lembrar a barbárie, não há a exposição de corpos mutilados, de moribundos, da destruição em ato. Sebald está além do objeto da análise de Sontag. Apesar disso, a ensaísta define o ponto a partir de que podemos avançar para compreender as relações entre as imagens e a ética na escrita de Sebald. Da breve análise proposta pela autora, guardemos esta afirmativa fundamental: ao recordar, o escritor queria que seu leitor também recordasse. Como a evocação das imagens favorece o trabalho elegíaco em *Austerlitz*, objeto deste ensaio? Como, nessa narrativa, a combinação quase sempre dissonante de palavras e fotos pode nos levar a formar a imagem – fragmentada, embora – de Austerlitz?

Quais os sentidos da fragmentação das séries formadas por palavras e imagens é a questão que move este ensaio. Estimulados pela intromissão do corpo estranho constituído pelas fotografias, buscaremos interrogar a fratura onde pode surgir a história – no seu sentido forte – em *Austerlitz*. Dessa forma, esperamos aceitar a proposta que foi feita por Sebald a seus leitores: impregnar-se pelo relato não para obliterar o

entendimento, mas para recordar, com todo o rastro de esquecimento, de não dito que essa tarefa exige.

## 1 NO NOCTURAMA

A narrativa de *Austerlitz* se inicia em meio às trevas. A escuridão não é apenas tema do relato, mas também o modo privilegiado do discurso: o narrador, desde o princípio, revela seu não saber. Nos anos 1960, afirma ele na frase de abertura, realizou diversas viagens à Bélgica, “em parte por motivo de estudos, *em parte por outras razões que a mim mesmo não me ficaram inteiramente claras*” (SEBALD, 2008, p. 7 – grifo nosso). As trevas decorrentes do desconhecimento de si serão reafirmadas diversas vezes: “assim me parecia”, “não me lembro mais”, “confundiram-se” são as expressões com que o narrador revela sua percepção da visita a Antuérpia. O não saber do enunciatador a respeito de si se difundirá para os leitores ao longo do livro. Não conheceremos as razões por que tantas vezes ele viajou à Bélgica. Pouco saberemos acerca do sentido de sua vida. A escuridão em que está imerso não se resolverá em luzes tranquilizadoras, portanto. As trevas são um modo de clivagem do discurso, de interrupção de um possível curso excessiva e falsamente fluido.

As sombras que fraturam a enunciação são iteradas pelo episódio inaugural de *Austerlitz*. Ao chegar à estação de Antuérpia, o narrador é tomado por súbito e incompreensível mal-estar. Guiado por passos incertos, é levado ao Nocturama, imagem do confinamento e da escuridão que “nos cerca” (idem, p. 9). O relato é acompanhado pelo primeiro conjunto de fotos: dois olhos de animais estão ao lado de olhos humanos. As fotografias parecem ter como função corroborar o conteúdo da narrativa: assim como os olhos dos animais confirmam o espanto de quem foi parar “à sua revelia” em um mundo ilusório, pode-se descobrir no olhar humano a tentativa de superar o pasmo e penetrar a escuridão difundida. De fato, há coincidências temáticas entre as palavras e as imagens. No entanto, a leitura excessivamente funcionalista deixa escapar o essencial na relação entre as imagens e o texto escrito: há interstícios entre essas duas séries.

As fotografias não se restringem a repetir o conteúdo do texto, mas constituem elementos irredutíveis à estrutura do relato. Essa fenda não diz respeito apenas à evidente cisão espacial entre texto e fotos, sempre separados por uma margem branca. A fratura decorre de uma diferença fundamental entre a linguagem verbal e as imagens fotográficas. Enquanto lemos as primeiras páginas a respeito da visita do narrador à Bélgica, podemos confiar no teor estritamente ficcional da narrativa. Essa fiança não

decorre exclusivamente de conhecimentos prévios em relação ao gênero do relato, mas do próprio caráter ficcional, arbitrário, da linguagem humana.<sup>3</sup> Quando o narrador relata o incômodo sentido diante dos animais confinados em um zoológico belga, ainda que suponhamos existirem seres em condições semelhantes às descritas, sabemos que as palavras nos colocam frente à ausência dos referentes. Sempre que buscamos o objeto, somos barrados pela mediação realizada pelas palavras. As imagens nos levam a interromper aquela convicção, certamente redutora, em uma pureza ficcional. Evidentemente não se trata de uma fé cega na verdade revelada pela fotografia. Sabemos todos que a foto pode mentir quanto ao sentido do que expõe, pois pode ser tendenciosa. No entanto, segundo o belo ensaio de Barthes acerca da fotografia, ela não mente quanto à existência passada daquilo que exhibe, o referente se recusando a sumir em favor da imagem. Algo se pôs diante da câmara. Por isso, o retrato remete a algo que está fora dele. Nos termos de Barthes (1984, p. 14): “[...] a Fotografia é sempre apenas um canto alternado de ‘Olhem’, ‘Olhe’, ‘Eis aqui’; ela aponta com o dedo um certo *vis-à-vis* e não pode sair dessa pura linguagem dêictica.”

A dêixis realizada pelas fotografias exerce uma força centrífuga no relato. Diferentemente de desenhos que visassem apenas a dar a ver o que as palavras não conseguiram iluminar, as fotos fogem ao fechamento próprio das ilustrações. Dessa forma, obscurecem o texto, pois remetem para um referente – um real – exterior à obra. Ao fazê-lo, levam-nos a ver também nas palavras a que se associam a referência a um

---

<sup>3</sup> A caracterização do signo linguístico como ficcional foi tomada a Barthes em seu ensaio *A câmara clara*, a que devemos também a análise do valor dêitico da imagem fotográfica. “Ficcional” é a forma como o autor designa a separação entre as palavras e as coisas, tema central da reflexão moderna sobre a linguagem. Trata-se, claro está, de um problema não resolvido. O próprio Barthes, em seu ensaio “O efeito de real”, retomado por nós a seguir, propõe a análise dos modos – problemáticos sempre – em que a língua busca denotar o real concreto: “Tudo isso diz que ao ‘real’ é reputado bastar-se a si mesmo, que é bastante forte para desmentir qualquer idéia de ‘função’, que sua enunciação não precisa ser integrada numa estrutura e que o ‘*ter-estado-presente*’ das coisas é um princípio suficiente de palavra” (BARTHES, 2004, p. 188). No entanto, o símbolo é inevitável, uma vez que se tenha perdido a imediaticidade original da “linguagem adâmica”, em termos benjaminianos. O resultado da referência ao real é apenas a significação da categoria do “real”. O referente vê-se novamente submerso pelo teor simbólico da linguagem verbal.

objeto que está muito além da diegese: a história.<sup>4</sup> As fotografias são o primeiro sintoma de que *Austerlitz* é uma obra realista.<sup>5</sup>

Não se devem confundir os vestígios do real inscritos na narrativa com a tentativa de construir uma “ilusão referencial” fundada na representação plena do referente. A fotografia mesma não se presta a essa ilusão. De acordo com Eduardo Cadava, em *Words of light*, o significado da imagem fotográfica não está em sua habilidade para representar um objeto, mas em sua capacidade de tirar esse objeto de si mesmo. Enquanto a representação faz parte das possibilidades icônicas da fotografia, a força disruptiva do retrato, seu traço fundamental, decorre da referencialidade. Visar a imagem fotográfica exclusivamente como ícone é desconsiderar aquilo que pode separá-la de outros meios de expressão – como o desenho ou a pintura – que também têm a iconização como possibilidade, ainda que não estejam a ela obrigados.

A especificidade da fotografia é, segundo a reflexão de Walter Benjamin, mais bem definida quando não se compreende a imagem fotográfica como recurso subsidiário às antigas técnicas de representação. Em *Pequena história da fotografia*, a imagem fotográfica não tem sua particularidade localizada em um suplemento ao caráter mimético já presente, em menor grau, nas artes visuais. O crítico alemão insiste em que não há impedimentos técnicos para a representação detalhada dos traços do retratado em uma pintura. Nesse caso, o limite à iconização diz respeito à perícia do retratista – e, em contextos artísticos mais complexos, também a suas filiações estéticas. A habilidade do pintor tem tal importância que, uma vez a imagem se afaste – temporal ou espacialmente – do retratado, o talento do autor do retrato se torna o único interesse da pintura realizada. Nada no retrato pintado atesta que a fisionomia grafada corresponda a uma pessoa que tenha, de fato, posado ante a tela. Na fotografia, diferentemente, surge algo novo, que, nas palavras de Benjamin, “não quer ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na ‘arte’” (BENJAMIN, 1994b, p. 93).

---

<sup>4</sup> Evitamos a grafia com inicial maiúscula, embora esse registro pudesse talvez desfazer alguns equívocos. A decisão decorre da inadequação de qualquer concepção monumental da narrativa do passado, frequentemente associada à *História*, para a leitura de Sebald. Tampouco gostaríamos que se confundisse a referência à história em *Austerlitz* com uma simples retomada da historiografia, da ciência historiográfica. Certamente há no relato passagens ensaísticas em que se reconhece esse procedimento. No entanto, gostaríamos de ver esse diálogo como parte do movimento mais amplo de registro da história: a apropriação de uma “reminiscência do passado” no momento em que se reconhece um perigo, segundo a importante formulação benjaminiana (1994e, p. 224).

<sup>5</sup> A importância do lastro de real para a compreensão de *Austerlitz* foi tomada a discussões desenvolvidas pelo professor André Bueno no curso “Formas da crise”. O desenvolvimento dessa hipótese, em especial no que tange às mediações e fraturas no relato, também retoma hipóteses formuladas pelo professor.

Na fotografia, o referente insiste visto que o clique fotográfico imobiliza o passado, o ter-sido do retratado, tornando-o eternamente presente. Ao fazê-lo, trai o que se postou ante a câmara. A interrupção do fluxo do tempo no retrato leva a que retratado e imagem nunca coincidam. Portanto, há também uma força destrutiva na imagem fotográfica: o que é objeto da fotografia torna-se outro em relação a si mesmo, é diferido. Esse poder de alteração é sintetizado por Cadava: “Onde tudo é semelhante – por exemplo, no espaço aleatório, fantasmático da fotografia – nada é nunca si mesmo. Está sempre *Vexierbild*, a imagem problemática de outrem, o que explica porque nada nunca reside em sua própria imagem.”<sup>6</sup> (CADAVA, 1997, p. 121)

Está claro que o realismo das imagens é atravessado por lacunas, diferenças, pela obscuridade. Em *Austerlitz*, também as palavras se deixam infiltrar, de forma velada sempre, pelo real. A própria composição de texto e imagens impulsiona as palavras para um espaço mais amplo do que o da simbolização ficcional. A aposição de fotos ao texto chama atenção, assim, para uma outra concepção da linguagem verbal, mais ampla do que aquela que a confina a uma arbitrariedade total. Com efeito, o fechamento da língua em relação ao real não é um dado, mas um problema: aquilo contra que os grandes textos irão se construir. Em *Austerlitz*, os diversos pormenores irreduzíveis à estrutura – de que são exemplo no início do relato a proliferação de nomes de ruas – criam um “efeito de real”, fundado “na carência do significado em proveito só do referente”, para utilizarmos os termos cunhados por Barthes em ensaio dedicado a procedimentos realistas (BARTHES, 2004, p. 190). Porém, não nos apressemos na identificação do realismo sealdiano aos efeitos construídos pela escola artística e literária que assumiu esse título. Esta, ainda segundo Barthes, tem como modelo uma história que busca preencher os interstícios da narrativa.<sup>7</sup> *Austerlitz*, ao contrário, faz proliferarem-se as lacunas e os pormenores sem que nunca venha a ocultar as fendas

---

<sup>6</sup> Texto original em inglês: “Where everything is alike – for example, in the aleatory, ghostly space of photography – nothing is ever itself. It is always the *Vexierbild*, the picture-puzzle of something-else, which is why it never resides in its own image”. OBSERVAÇÃO: Cadava atribui valor adjetivo ao substantivo alemão “*Vexierbild*”. O termo é, em seguida, traduzido para a expressão inglesa correspondente “picture puzzle”. Esses vocábulos não têm tradução exata em língua portuguesa. Referem-se aos jogos de enigmas realizados a partir de distorções e sobreposições de figuras.

<sup>7</sup> A esse respeito defende Barthes: “A resistência do ‘real’ (sob a forma escrita, bem entendido) à estrutura é limitadíssima na narrativa de ficção, construída, por definição, sobre um modelo que, nas grandes linhas, outras injunções não tem senão as do inteligível; mas esse mesmo ‘real’ passa a ser a referência essencial da narrativa histórica, que se supõe que relate ‘aquilo que se passou realmente’: que importa então a infuncionalidade de um pormenor, desde que denote ‘aquilo que se deu’; o ‘real concreto’ torna-se a justificativa suficiente do dizer. A história (o discurso histórico: *historia rerum gestarum*) é, na verdade, o modelo dessas narrativas que admitem preencher os interstícios de suas funções com notações estruturalmente supérfluas [...]” (BARTHES, 2004, p. 187-8)

abertas pela intromissão da história no relato. A linguagem deixa-se ameaçar por sua gravitação para uma órbita que não lhe é própria. Nesse sentido, é mais realista do que qualquer escola que busque falsear a impossibilidade de dar uma forma totalizante a um significado atravessado violentamente pela referência histórica. A desintegração moderna do signo mostra, assim, sua face política.<sup>8</sup>

O primeiro conjunto de fotos em *Austerlitz* expande essa desintegração, fazendo-a incidir também sobre um dos problemas fundamentais da arte e da literatura modernas: a autoria. Nada indica, no primeiro conjunto de imagens, que o narrador também é o autor ficcional das fotos. Quem assume o gesto de fotografar? Sebald? Quando os retratos foram tirados? Quem são seus objetos? Na folha de créditos do volume, notifica-se que uma das fotografias foi cedida pelo Arquivo Wittgenstein.<sup>9</sup> O dado, aparentemente inócuo, revela a complexidade da associação entre palavras e imagens. O livro é fruto da colagem de peças cujo autor não é plenamente conhecido e cuja fonte é vária.

O procedimento parece já corriqueiro após as muitas releituras do gesto inaugural de Duchamp ao criar seus *ready-mades*. A incidência de um novo referente – fonte externa a fraturar a enunciação, assim como o real fratura o enunciado em *Austerlitz* – poderia então ser lida como mais uma entre as muitas manifestações da incapacidade de a arte moderna e contemporânea comunicar. Contudo, Sebald em nada se relaciona com qualquer esvaziamento apolítico do sentido. É preciso dar atenção à fratura instituída pela coexistência de fontes. Em primeiro lugar, a enunciação isola os elementos de seu contexto, privando-os de sua função. Com efeito, ao leitor não é permitido saber de quem são os fragmentos dos animais e dos homens, salvo pela informação marginal e parcial a respeito do arquivo inglês: quem é objeto dos outros retratos? A seguir, ao serem reunidos por Sebald, esses olhos sem corpo, anônimos (ou

---

<sup>8</sup> É ainda Barthes quem contrapõe a destruição do signo pela arte moderna à escola realista: “A desintegração do signo – que parece ser a grande causa da modernidade – está certamente presente no empreendimento realista, mas de maneira algo regressiva, pois que se faz em nome de uma plenitude referencial, quando se trata, ao contrário, hoje, de esvaziar o signo e afastar infinitamente o seu objeto até colocar em causa, de maneira radical, a estética secular da “representação” (Idem, p. 190). É importante insistir no caráter histórico e profundamente político de tal processo de desintegração. Antes de tudo, trata-se de um ritual nunca completo, sob o risco de silenciamento da literatura. Em Sebald, a ritualização de tal questionamento – em especial por meio da fratura do símbolo pelo referente – não visa a jogos metalinguísticos inócuos, mas à incidência da história na narrativa.

<sup>9</sup> A imagem dos olhos de Wittgenstein certamente poderiam suscitar um ensaio mais longo acerca das proximidades entre *Austerlitz* e a errância do filósofo, de que não se separa a busca por um saber não submisso à racionalidade técnica. Porém, essa análise exigiria um espaço – e um conhecimento – de que não dispomos.

quase), ganham novo sentido.<sup>10</sup> Elas se tornam, no conjunto, a expressão da perplexidade, compulsiva ou impulsionadora, fechada na inocuidade de um gesto “já muito além de todo escrúpulo razoável” (SEBALD, op. cit., p. 9) ou aberta para a tentativa de penetrar a escuridão para melhor compreendê-la. O autor do livro é, pois, o responsável pelo gesto de coletar, recortar as imagens e dotá-las de novas significações, insuspeitas em sua formulação original. O gesto de Sebald assemelha-se, assim, ao do colecionador, coletor de traços que sintetiza a figura do historiador na filosofia de Walter Benjamin. Sobre tal atividade de escrita por meio da coleta afirma Gagnebin:

A *historia* repousa numa prática de coleta de informações, de separação e de exposição dos elementos, prática muito mais aparentada àquela do colecionador, figura-chave da filosofia e, também, da vida de Benjamin, do que àquela do historiador no sentido moderno que tenta estabelecer uma relação causal entre os elementos do passado. Os objetos dessa coleta não são anteriormente submetidos a imperativos de um encadeamento lógico exterior, mas são apresentados na sua unicidade e na sua excentricidade como as peças de um museu. (GAGNEBIN, 2009, p. 9-10)

As fotografias expostas ao longo de *Austerlitz* são excêntricas como as informações coletadas pelo historiador benjaminiano. De fato, na narrativa de Sebald o sentido é constituído fora da artificialidade da causa e efeito, visto que não há associações mecânicas entre as fotos e os textos. Além disso, tal qual na escrita da história proposta por Walter Benjamin, a autoria do relato de Sebald é fraturada por fontes diversas. Essa fenda é duplicada, visto que também o narrador anônimo e Austerlitz revelam-se colecionadores ou mantenedores dos rastros das existências tocadas pela destruição em suas diversas formas. Em um dos trechos do relato, o narrador afirma a responsabilidade assumida por quem reúne fragmentos da história:

Comecei a recortar e ordenar tudo aquilo [as anotações de A. sobre arquitetura] que de um modo ou de outro se mostrava satisfatório a fim de recriar diante dos meus olhos, tal como em um álbum, a imagem da paisagem, já quase caída em esquecimento, atravessada pelo viajante. (SEBALD, op. cit., p. 122-3)

Escrever e recortar, reunir imagens e fragmentar, são modos oblíquos de tirar a paisagem de seu estado de esquecimento. A fonte apresentada na folha de crédito, um

---

<sup>10</sup> Retomamos algumas partes constitutivas da alegoria segundo a leitura feita de Benjamin por Bürger em *Teoria da vanguarda*. A apropriação parece-nos fundamental, pois revela o caráter político das vanguardas, com que Sebald dialoga, segundo o texto de Sontag citado na introdução deste ensaio.



arquivo público, confirma que as diversas coleções em *Austerlitz* não são objeto de um simples gozo individual, mas obra da preservação (ou antes da constituição) da memória coletiva. É preciso agora avançar na leitura da narrativa para que possamos compreender as consequências de tal registro do público – do real, do histórico – em *Austerlitz*.

## 2 EDIFÍCIOS EXTRAVAGANTES

“No curso dos anos” – afirma o narrador – “as imagens do interior do Nocturama confundiram-se com aquelas que guardei da chamada *Salle des pas perdu* na Centraal Station da Antuérpia.” (SEBALD, op. cit., p. 9). Instalado no interior da estação ferroviária, o narrador começa a delinear a dialética entre luz e sombras que perpassará o relato. Já vemos a arquitetura solar do alto capitalismo ser corroída pelas aproximações obnubilantes – e por isso mesmo esclarecedoras – feitas por Sebald. A “confusão” não é um procedimento simples para caracterizar o psiquismo da personagem. A identidade entre a ferrovia e o espaço de confinamento na escuridão faz surgir um dos problemas centrais de *Austerlitz*: os rastros da violência inscritos na arquitetura monumental do alto capitalismo.

A ferrovia é certamente um dos maiores motores do avanço desse sistema econômico. Em primeiro lugar, favorece o monopólio dos mercados mundiais, fundamental para a expansão dos lucros. Além disso, a construção dos vagões e linhas ferroviárias estimulou a indústria de bens de capital.<sup>11</sup> O trem é a marca fálica da penetração do capitalismo. Traz consigo um regime de produção, o ideal de um *modus vivendi* – cuja atualização é interdita às populações dominadas –, um paradigma da ordem, nos termos de Marshall Berman: “Mas a ferrovia obedecia a horários rígidos e trafegava em uma rota preestabelecida; assim, por causa de toda a sua potencialidade demoníaca, tornou-se um dos paradigmas da ordem oitocentista.” (BERMAN, 2007, p. 431) A ironia de Sebald é contundente: a síntese da estrutura capitalista tem como reverso – como consequência – o exílio dos seres vivos nas trevas. Não à toa, sob a magnificência do edifício altíssimo, os seres humanos, “tal como os animais do Nocturama”, parecem um povo nanico “em via de extinção”, “expulso de sua pátria ou exterminado, desses que, porque somente eles haviam sobrevivido, tinham a mesma

---

<sup>11</sup> Sigo considerações feitas por Hobsbawm em *A era das revoluções*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

expressão agoniada dos animais do zoológico.” (SEBALD, op. cit., p. 11) Os homens do século XX são exilados, sobreviventes da expansão da violência capitalista.

O nome da sala de espera é significativo da destruição generalizada: “Salle des pas perdu”, sala dos passos perdidos – espaço de nossa desorientação em meio aos números ordenadores ou lugar de um passado a ser reencontrado? Nessa sala, sintomaticamente, o narrador conhece Austerlitz. O viajante se distingue dos demais por seu olhar atento, por seu interesse pela sala de espera, de que saca uma série de fotos. Antes de ter qualquer outra informação a respeito da personagem que dá título ao livro, o leitor conhece a importância fundamental das fotografias para a caracterização do protagonista e para a relação que estabelecerá com o narrador, a quem Austerlitz confiará centenas de suas fotos muitas décadas após o primeiro encontro. Algumas imagens da estação, as dos espelhos, nunca foram encontradas. O detalhe é relevante. Voltaremos a ele uma vez que se tenha definido melhor como é narrada a história pessoal de Austerlitz e, também a partir dela, a história coletiva.

A narrativa é construída por meio de avanços e recuos no tempo. No primeiro encontro, em 1967, o protagonista apenas revela seus “espantosos conhecimentos técnicos” (idem, p. 12) a respeito da arquitetura dos Oitocentos, sem confiar “quase nada sobre suas origens e sua vida.” (p. 12). Austerlitz assume a palavra e tece sobre a história da estação da Antuérpia uma longa narrativa, transmitida por um outro narrador que pontua sua presença distante por meio da inscrição de verbos elocutórios. O trecho de caráter ensaístico faz surgir um novo enunciador, aparentemente em tudo distinto do narrador constituído no início do relato. De um lado, a segurança do conhecimento especializado; de outro, o não saber exposto pelo narrador desde sua primeira intervenção. Trata-se de nova ironia.

A suspensão do sentido instaurada por esse procedimento lança o leitor em uma zona de indecisão: a princípio, a clareza e a positividade da fala de Austerlitz parecem associá-lo ao positivismo, entrelaçado à barbárie contraditoriamente tematizada na fala da personagem. O problema remete à consideração feita por Adorno e Horkheimer em sua *Dialética do Esclarecimento*:

Ao tomar consciência de sua própria culpa, o pensamento se vê por isso privado não só do uso afirmativo da linguagem conceitual científica e cotidiana, mas igualmente da linguagem conceitual da oposição. Não há mais nenhuma expressão que não tenda a concordar com as direções dominantes do pensamento. (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 12)

O trecho, aparentemente cético em relação aos movimentos de resistência, não veta a possibilidade de que o pensamento teórico seja ainda inseparável da liberdade. Esse duplo movimento está inscrito na fala de Austerlitz, que faz ver no presente a contemporaneidade da violência do passado – “a transmissão de seu conhecimento através da fala constituía para ele a gradual aproximação a uma espécie de metafísica da história, na qual os fatos lembrados tornavam novamente à vida”, afirma o narrador sobre o protagonista (SEBALD, op. cit., p. 17) –, mas cuja clareza participa também do encobrimento do horror que fendeu sua vida. Há uma dupla oposição: aquela constituída por seu afã de conhecer a história dos vencidos sob os “edifícios extravagantes” do imperialismo e aquela voltada contra o afloramento da memória pessoal, que faria ver no próprio seio da personagem a escrita da história de violência ainda em curso. As imagens de Austerlitz a fitar o espelho estão desaparecidas, como havia afirmado o narrador no início da cena na estação ferroviária. A repressão do trauma torna possível a dissertação clara a respeito da dor dos outros. No entanto, se a linguagem conceitual da oposição também atualiza a culpa do pensamento – porque faz avançar o elemento regressivo do esclarecimento –, o discurso cindido pelas marcas da violência rompe o confinamento ao dar o ver dentro da linguagem o elemento regressivo que ela rejeitara. Quando essas marcas surgem, desfaz-se a aparente oposição entre a fragilidade do narrador e a dominação de si por Austerlitz, como lemos no livro:

Como era quase impossível falar com Austerlitz sobre assuntos pessoais, e como portanto nenhum dos dois sabia de onde vinha o outro, desde a nossa primeira conversa em Antuérpia sempre fizemos uso da língua francesa, eu com vergonhosa inépcia, Austerlitz, ao contrário, com tal perfeição formal que por muito tempo o tomei por francês. Quando passamos ao inglês, com o qual eu estava mais familiarizado, pude então verificar nele como muita estranheza uma insegurança que até ali eu absolutamente não notara, expressa em ligeiros defeitos de pronúncia e em acessos de guagueira ocasionais, durante os quais apertava com tal força o surrado estojo de óculos que sempre trazia na mão esquerda que se podia ver o branco dos nós dos dedos sob a pele. (idem, p. 35-36)

A passagem é o anúncio da fratura que incidirá sobre a história de Austerlitz e sobre sua capacidade discursiva. O protagonista, nos anos 1960, quando do primeiro encontro com o narrador, acreditava vir da Inglaterra. Não viera. O inglês, que lhe transtorna a razão, era a língua do exílio e do desconhecimento de si. A busca de Austerlitz por suas origens permitirá que o relato se dobre sobre a face inicial do

protagonista – ainda confiante, orador irretorquível. O homem, sujeitado pelo horror, tentará reconhecer suas notas acerca da arquitetura oitocentista, organizá-las, em vão. Acabará destruindo-as. Porém, parte de seu resultado está ficcionalmente gravada no trecho inicial da narrativa. Sem essas páginas talvez não fossem tão cortantes as considerações posteriores sobre o espaço urbano feitas por Austerlitz em um discurso já fraturado pelo sofrimento. A razão vela a inconsciência sem que haja por isso uma defesa pueril do irracionalismo em contraposição ao esclarecimento. De fato, não se conhece o movimento compositivo de *Austerlitz* sem que se observe a dialética entre a clareza e sua interrupção – a mesma que rege a relação entre as fotos e os textos, é preciso enfatizar.

As imagens no início do relato focam principalmente a cúpula de edifícios majestosos e plantas de grandes empreendimentos arquitetônicos, como as fortalezas. Acompanham o tema do discurso inicial de Austerlitz: a história da violência urbana. As fotos, junto ao texto, lembram-nos da infiltração dos referentes em meio ao discurso ficcional do protagonista. A ficção lança-nos para fora dela. *Austerlitz* inscreve as marcas da opressão histórica em suas duas formas principais: a cidade moderna elidiu o sujeito que a habita; ela ocultou a materialidade do espaço urbano sob o acúmulo de marcas monumentais.

Em *Austerlitz*, a forma mais aguda de reinscrição da subjetividade nas cidades é a notação das psicopatologias urbanas. No relato, a imagem privilegiada da alma doente da cidade moderna são as fortalezas.<sup>12</sup> Essas construções paranoicas perpassam a narrativa. Um longo trecho ensaístico no início do texto defende que a insegurança preside o avanço irracional dessas obras excessivamente racionais. “Mas talvez” – como afirma Austerlitz – “justamente nossos projetos mais ambiciosos traíam da forma mais patente o grau de nossa insegurança” (SEBALD, op. cit., p. 18). O narrador reafirma o irracionalismo patente na regularidade da expansão das fortificações, sempre em atraso

---

<sup>12</sup> Ao postular a existência de uma “alma urbana”, bebemos nos ensaios de James Hillman reunidos em *Cidade e alma*. Segundo o autor, em tese muito pertinente para a leitura das patologias sociais representadas em *Austerlitz*, já não se podem distinguir o padecimento do eu e do mundo a não ser por um gesto ilusório de repressão do real. É preciso, portanto, alargar as teorias sobre as psicopatologias de modo que o mundo se torne não o pano de fundo, mas a “esfera de ação do foco terapêutico” (HILLMAN, 1993, p. 11). Não se trata de um determinismo que conceba a interferência de uma realidade exterior, mas de conceber que as determinantes sociais participam como tal da subjetividade. A patologia estende-se agora para a crise mundial em termos até então usados para se referir exclusivamente ao universo desejante do mundo interior: “O mundo, por causa de sua crise, está ingressando num novo momento de consciência: por chamar a atenção para si por meio de seus sintomas, está se tornando consciente de si mesmo enquanto realidade psíquica. O mundo é agora objeto de imenso sofrimento, exibindo sintomas agudos e grosseiros pelos quais se defende contra o colapso.” (idem, p. 12)

em relação aos atacantes: “[...] só pude reconhecer nela, a despeito de sua estrutura racional agora evidente, o esquema de alguma criatura aparentada aos crustáceos, mas não a de uma construção projetada pela razão humana.” (idem, p. 26) O esclarecimento resulta em loucura, para falarmos em termos muito próximos aos de Adorno e Horkheimer.<sup>13</sup>

As fortalezas são também uma imagem do protagonista. Ele logo virá a descobrir que, tal qual essas construções, “quanto mais a pessoa se entrincheira, mais tem de permanecer na defensiva” (idem, p. 20). A cidade e os sujeitos que a habitam padecem de males homólogos. É importante também lembrar que Terezín, para onde saberemos ter sido levada a mãe de Austerlitz, era uma cidade fortificada. As fortalezas foram transformadas em colônias penais e campos de concentração por essa manifestação monstruosa do alto capitalismo que foi o ideário nazista. O círculo se fecha: o homem está enclausurado em sua fortaleza subjetiva devido a um trauma infligido pelas fortalezas da paranoia alemã.

A contraposição à atrofia do sujeito se multiplica no livro de Sebald. Os esqueletos arquitetônicos voltam a ser construções quando têm seus agentes revelados. Assim, no discurso de Austerlitz, os governantes não aparecem apenas como ocupantes de funções de comando. A estação da Antuérpia, por exemplo, é fruto do desejo megalomaniaco de perpetuação do nome pelo rei belga Leopoldo. O edifício tenta desenhar pontos de densidade que retenham o olhar do passante, fazendo-o reconhecer nas obras o poder que lhes desenhou: a cúpula, a escada, o relógio grandiosos são símbolos do capitalismo vitorioso. A leitura por Austerlitz das partes do monumento expõe a falácia da preservação de prédios quando estes são considerados obras isentas da barbárie. Sua fala, inicialmente clara, depois entrecortada, extrai as camadas de textos das cidades passadas persistentes sob a urbe moderna. O texto urbano mais profundo é o dos mortos esquecidos porque apenas número entre os muitos indivíduos necessários para construir o avanço urbano. Na estação ferroviária belga, Austerlitz escava a cidade até vislumbrar esse texto ilegível:

Jamais esquecerei como ele concluiu seus comentários sobre o procedimento empregado na fabricação dos espelhos da sala de

---

<sup>13</sup> No ensaio “Elementos do antissemitismo”, da *Dialética do esclarecimento*, os autores afirmam a respeito da atrofia do sujeito na sociedade industrial: “O progresso da sociedade industrial, que devia ter eliminado como que por encanto a lei da pauperização que ela própria produzira, acaba por destruir a ideia pela qual o todo se justificava: o homem enquanto pessoa, enquanto portador da razão. A dialética do esclarecimento transforma-se objetivamente na loucura.” (op. cit., p. 190)

espera, perguntando-se a si mesmo enquanto se retirava, a visão novamente erguida para as superfícies de cintilação opaca, *combien des ouvriers périrent, lors de la manufacture de tels miroirs, de malignes et funestes affectations à la suite de l'inhalation des vapeurs de mercure et de cyanide*. (SEBALD, op. cit., p. 17)

A pergunta a si mesmo revela que a superfície especular é fechada, não devolve qualquer reflexo quando o objeto é fantasmagórico. Chegar até os mortos é tarefa inacabada – questão sem resposta –, pois a imagem do passado apenas aparece como lampejo. Talvez por isso as fotografias dos espelhos tiradas por Austerlitz não tenham sido transmitidas por ele ao narrador: os retratos apenas poderiam frustrar o desejo de grafar os mortos. O registro do perecimento dos operários se fará pela língua, indiretamente, como pergunta. A abertura do discurso, de modo algum, diminui a importância do registro da vida sob o edifício extravagante da Centraal Station. Ao contrário, o recurso ao francês denota a importância dada pelo narrador ao trecho que quer reproduzir fielmente, como o disse Austerlitz. Assim, ao dar a ver os sujeitos que fazem da cidade uma entidade cultural coletiva, o texto realiza aquela que é, para Argan, a tarefa principal do urbanismo uma vez que se tenha elidido a subjetividade quando se projetam as cidades: redesenhar a ocupação *humana* do espaço.<sup>14</sup>

A leitura realizada pelo protagonista perverte os modos instituídos de condução do olhar pelos percursos da cidade moderna. Nas metrópoles, os olhos são retidos pelos monumentos e imobilizados pela aparente univocidade referencial das grandes construções à magnificência do poder. Essa paralisia é homóloga à petrificação da cidade, decorrente da preservação dos monumentos quando vistos como marcas ilesas de um passado que já não nos diz respeito. Porém, defende Henri-Pierre Jeudy em ensaio que pode nos ajudar a analisar a importância dos monumentos em *Austerlitz*, a cidade resiste à uniformização pois o olhar a ela votado pode ainda se desviar, como faz o protagonista de Sebald:

A configuração monumental da cidade não oculta a estranha labilidade cotidiana dos modos de apreensão de sua “densidade própria”, uma vez que as imagens tornadas mais estereotipadas por suas funções simbólicas permanecem sempre suscetíveis de serem desviadas de seu poder referencial. (JEUDY, 2005, p. 90)

---

<sup>14</sup> Retomamos a tese defendida por Argan nos ensaios que compõem a última parte do seu *História da arte como história da cidade*. Segundo o crítico: “[...] o urbanismo é a ciência da administração dos valores urbanos” (1993, p. 233). Administrar os valores da cidade implica considerar os interesses comuns, visto que o espaço urbano é ocupado por sujeitos reais e não por indivíduos ideais. No entanto, as mudanças da relação do homem com a natureza levaram à elisão do sujeito, em uma crise cuja superação deve ser o fim de todo projeto urbano consequente.

Segundo Jeudy, a literatura participa dessa resistência à uniformização, já que ela pode registrar as transformações na densidade urbana a partir de sua expansão periférica. No que diz respeito a *Austerlitz*, essa expansão se faz principalmente pelo avanço do número de mortos, esquecidos sob as estruturas arquitetônicas, como afirma esta impressionante passagem da narrativa:

Quando lhes falta espaço, os mortos, assim como os vivos, mudam-se para regiões menos densamente povoadas, onde podem encontrar sua paz a uma distância conveniente uns dos outros. Mas há sempre os recém-chegados, em uma sequência ininterrupta, e no final, para abrigá-los quando tudo já está ocupado, abrem-se covas sobre covas, até que em todo o cemitério as ossadas jazem em mistura desordenada. (SEBALD, op. cit., p. 131)

O trecho antecede o relato do resultado das escavações quando a Liverpool Street Station é reconstruída. Nessa ocasião, segundo Austerlitz, mais de quatrocentos esqueletos vieram à luz nas ruas de Londres, em um movimento semelhante ao realizado pela narrativa: dar a ver os mortos, mas sempre de forma opaca, como uma ossatura é o resíduo e a falta de um cadáver:

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. (idem, p. 133)

O texto é acompanhado por uma foto de esqueletos. Soterrados na lama, eles lembram que a humanidade a ocupar as metrópoles modernas é também e principalmente a dos mortos ou a dos que vivem em meio à fantasmagoria do passado. Portanto, não só os monumentos são escavados pelo olhar perscrutador do historiador do urbanismo: também as zonas vedadas participam do desvio aos percursos urbanos condicionados pelas marcas do poder. Dessa forma, a expansão periférica da cidade, a marca da resistência da literatura à uniformização urbana segundo Jeudy, atinge espaços e tempos estranhos aos clichês da historiografia. Trata-se aqui de uma outra escrita da história, em busca de uma verdade escondida em “um lugar remoto”, talvez nunca acessado:

Nós tentamos reproduzir a realidade, mas por mais que nos empenhemos, mais se impõem a nós as imagens batidas que compõem

o espetáculo da história: o tambolireiro caído, o soldado de infantaria que acaba de apunhalar outro, o olho de um cavalo que salta da órbita, o imperador vulnerável cercado pelos seus generais, em meio ao turbilhão da batalha que se congela num átimo. Nossa relação com a história, esta era a tese de Hilary, era uma relação com imagens já predefinidas, impressas no recôndito dos nossos cérebros, imagens que continuam a mirar enquanto a verdade reside em outra parte, em algum lugar remoto que ninguém ainda descobriu. (idem, p. 74-75)

A tese da personagem Hilary, professor e amigo do protagonista, constitui o avesso da escrita da história de *Austerlitz*. Hilary explicita a atração da história pelo monumental. Diferentemente, no livro de Sebald, em que certamente o monumento é o limite contra o qual se escreve, há a busca incessante pelo que não se sabe ainda, pelo que está gravado no inconsciente mas não se consegue acessar nunca. Austerlitz é um viajante. A diegese, por sua vez, não se encerra junto com a narrativa, mas permanece aberta. Além disso, as imagens postas ao longo do relato confrontam os clichês gravados no cérebro dos leitores. Assim, aquela resistência à uniformização de que fala Jeudy constrói-se também por meio da estrutura do texto, a qual se impregna pelas fraturas características do real, que atravessa a obra. Essa resistência se expande ao longo da narrativa. Há a dissolução progressiva do discurso de Austerlitz até o ponto em que, ao tematizar os guetos de judeus, uma única frase a respeito da cidade – mas se trata ainda de uma cidade? – avança por várias páginas.<sup>15</sup> A linguagem da literatura se contrapõe ao jargão técnico-administrativo usado pelos alemães durante a dominação nazista e também à previsibilidade dos percursos languageiros, similares à ordenação dos caminhos urbanos por meio dos monumentos. A contraposição à atrofiação do sujeito no espaço urbano multiplica-se: está nos temas, na linguagem, nas fotos. Seria preciso ainda discutir de que modo Sebald grafa no texto o encobrimento da materialidade do espaço urbano sob o acúmulo de marcas monumentais. Para tanto, é preciso que compreendamos a importância do esquecimento e da rememoração para os percursos do protagonista-viajante pelas cidades modernas.

### 3 OS MORTOS VOLTAM DO EXÍLIO

A deambulação de Austerlitz e do narrador anônimo pelas cidades europeias delinea a escrita fragmentária da dominação na superfície do espaço urbano e de seus monumentos. Essa dominação é tanto mais eficaz quanto se expande para o controle do

---

<sup>15</sup> A esse respeito, confirmam-se as páginas 229 a 238 da edição brasileira feita pela Companhia das Letras.



tempo e, assim, para a experiência – ou para a atrofia da experiência – dos sujeitos do capitalismo. Na estação de Antuérpia, o vértice dos emblemas da acumulação do capital é o relógio, que assume a “condição de governador da nova onipotência” (SEBALD, op. cit., p. 16). Voltamos ainda a esse cenário, pois aí Austerlitz afirma já, nas primeiras páginas do livro, a sutura de tempo e espaço para os fins da expansão do capital: “Somente nos atendo ao curso prescrito pelo tempo éramos capazes de percorrer às pressas os gigantescos espaços que nos separavam uns dos outros.” (idem, p. 16) Austerlitz revela, dessa forma, a submissão do tempo ao tecnicismo capitalista a que o protagonista é avesso. Contra essa divisão das horas, inscrevem-se outras configurações temporais na narrativa.

Tal variedade é possível já que o tempo regulado é uma conformação histórica. De fato, as unidades que se quer medir com os relógios e calendários não são dados puramente objetivos. Baseiem-se embora em fenômenos da natureza, não prescindem da atividade conceitual que permita dividir o contínuo de noites e dias. Por isso, é possível dizer, como Austerlitz, que o tempo é artificial visto que resulta de uma atividade humana:

O tempo, disse Austerlitz no observatório astronômico de Greenwich, era de todas as nossas invenções de longe a mais artificial e, por estar vinculada aos planetas que giram em torno do próprio eixo, não menos arbitrária do que seria, digamos, um cálculo baseado no crescimento das árvores ou na duração necessária para uma pedra calcária se desintegrar, sem falar que o dia solar pelo qual nos orientamos não fornece medida precisa, de modo que para calcular o tempo temos de inventar um sol imaginário médio, cuja velocidade de movimento não varia e que não se inclina para o equador em sua órbita. (SEBALD, op. cit., p. 102)

A formulação da personagem pode ser confirmada pela análise do tempo realizada pelo sociólogo Norbert Elias. Ao defender a coesão de dados objetivos e conceituais na formulação do tempo, Elias afirma de maneira muito próxima à do personagem:

Os físicos às vezes dizem medir o tempo. Servem-se de fórmulas matemáticas nas quais o tempo desempenha o papel de um quantum específico. Mas o tempo não se deixa ver, tocar, ouvir, saborear nem respirar como um odor. Há uma pergunta que continua à espera de resposta: como medir uma coisa que não se pode perceber pelos sentidos? Uma “hora” é algo invisível. (ELIAS, 1998, p. 7).

O sociólogo defende que o caráter intangível do tempo é o fundamento para a constituição histórica dos relógios e calendários. As horas e dias, invisíveis, funcionaram nas diferentes sociedades como marcos para orientar o trabalho. Portanto, a divisão dos ciclos naturais foi processo essencial para o avançar do homem sobre o mundo ainda indômito. Foi também, de acordo com Norbert Elias, fundamental para a comunicação da experiência e um resultado da transmissão de saberes entre as gerações:

É nessa capacidade de aprender com experiências transmitidas de uma geração para outra que repousam o aprimoramento e a ampliação progressivos dos meios humanos de orientação, no correr dos séculos. É essa função de meio de orientação que hoje concebemos e experimentamos como sendo o 'tempo'. (idem, p. 33)

O sociólogo visa a um ponto anterior àquele a partir de que fala a personagem de Sebald. *Austerlitz* é escrito em uma época em que o aprimoramento dos meios de medição dos fenômenos naturais já não provém do avanço de nossa capacidade de transmitir experiências. Ao contrário, o tempo auferido pelo relógio falseia seu fundo intangível, arbitrário, tornando-se uma segunda natureza. Essa mitificação permite que a antiga orientação pelo tempo se transforme em direcionamento de sujeitos apartados de um mundo que não podem compreender. O tempo pouco orienta, mas sobretudo subjuga.

Em *Austerlitz*, a força do acaso rompe a cadeia linear da passagem das horas. Não à toa os encontros entre o protagonista e o narrador ocorrem quase sempre de forma fortuita: a deambulação não é apenas o percurso do viajante pelo espaço, mas também por uma temporalidade que tenta fugir à marcação das horas. O acaso pode firmar nas ruas reguladas pelo monumental outro espaço-tempo. Por meio das séries de coincidências, *Austerlitz* grafa outra urbanidade, oculta sob aquela percorrida pelos passos certos ditados pelos ponteiros dos relógios. Com efeito, segundo Jeudy, ainda que se tente encerrá-la nos limites postos pelas marcas da soberania política e econômica (entre as quais estão os relógios como monumento do tempo capitalizado), a cidade oferece à percepção a relação implícita entre o tempo e a contingência. Segundo o autor, no espaço urbano “não somente tudo é possível, mas, mais ainda, o possível está fundamentalmente ligado à emergência constante do casual” (JEUDY, op. cit., p. 108). O possível, aberto, é aquilo que a gestão do urbano tenta dotar de sentido de modo a evitar a contingência. Apesar disso, é possível ainda que o olhar citadino seja captado

“pelas manifestações implícitas do que pode acontecer” (idem, p. 108). *Austerlitz* abre-se para a força perversora dessas manifestações.

Por um golpe do acaso, o protagonista e o narrador voltam a se encontrar vinte anos após o primeiro encontro. O narrador buscava em Londres, onde Austerlitz vivia, a cura para uma cegueira súbita. A partir do encontro improvável, o protagonista narrará seu longo, doloroso e entrecortado processo de busca por compreender os pontos cegos de sua história. A narrativa da vida é bastante distinta das longas explicações do protagonista a respeito da arquitetura urbana. O relato se inicia com a afirmativa do não saber de Austerlitz: “eu nunca soube quem na verdade sou”, revela ele (SEBALD, op. cit., p. 48). A obscuridade se estende até o presente e ameaça a capacidade discursiva do narrador:

Do meu ponto de vista atual, é claro, sei que o meu nome e o fato de que esse nome me foi ocultado até os meus quinze anos já deveriam ter me posto na trilha das minhas origens, mas nos últimos tempos também me ficou evidente a razão pela qual uma instância preposta ou superior à minha capacidade de pensamento, e que claramente reina em algum ponto do meu cérebro com a maior circunspeção, sempre me preservou do meu próprio segredo e impediu sistematicamente que eu tirasse as conclusões mais óbvias e procedesse às indagações por elas suscitadas. Não foi fácil me libertar do meu próprio acanhamento, nem será fácil pôr agora as coisas em uma sequência minimamente ordenada. (idem, p. 48)

A sequência se desordena de forma sintomática. Não se trata de um defeito ou incapacidade. Lembremos que, mesmo durante suas explicações rigorosas a respeito da arquitetura oitocentista, Austerlitz entremeava sua fala com narrativas apócrifas.<sup>16</sup> A ruptura é o modo privilegiado do discurso. Ela inscreve a insistência do trauma ao lado das tentativas de controle e repressão das marcas do horror. Trata-se de uma ética da escrita, sem o que Austerlitz apenas repetiria a razão técnica, mitificadora, cujo resultado são as diversas formas de violência narradas por ele.

Uma das rupturas principais da narrativa é, segundo nossa hipótese, instituída pelas fotografias. As imagens tornam-se cada vez mais parte da fala da personagem. O discurso é assim atraído para seu exterior. Chama atenção que a primeira foto a acompanhar a narrativa da vida de Austerlitz subverta a disforia predominante no relato. Na imagem, uma criança com um bicho de pelúcia no colo encara a câmera. O idílio captado pela máquina torna-se o ponto de fuga da narrativa e também a parada no

---

<sup>16</sup> A esse respeito, confirmam-se as páginas 34 e 35 do livro de Sebald.

horror vivido na infância pelo protagonista. Contra a austeridade radical da casa do pastor em que vivia, Austerlitz se fixava no retrato:

Como não havia outras imagens de nenhum outro tipo na casa do pregador, eu não me cansava de olhar essas poucas fotos, que passaram mais tarde para a minha posse junto com o calendário calvinista, até que as pessoas que me fitavam de dentro delas, o ferreiro com seu avental de couro, o agente do correio que era pai de Elias, o pastor que toca as suas ovelhas pela rua da aldeia e, sobretudo, a garota sentada em uma cadeira no jardim com seu cachorrinho no colo, tornaram-se tão familiares como se eu vivesse com elas no fundo do lago. (idem, p. 56)

A imagem salva a menina da inundação de sua aldeia para a construção de uma barragem. A foto institui, portanto, uma nova forma de relação com o tempo, distinta daquela ordenada pelos relógios. Note-se que as pessoas imobilizadas pelo retrato fitam ainda a personagem, vivem ainda no lago imaginário criado pelas águas da barragem – do passado? Poder-se-ia pensar que se trata apenas da ilusão de um menino melancólico. Essa leitura poderia mesmo ser confirmada pela continuação do relato, quando Austerlitz afirma:

Às vezes eu chegava mesmo a imaginar ter visto um ou outro personagem das fotografias do álbum andando pela rua em Bala ou lá fora nos campos, sobretudo nos dias quentes de verão por volta do meio-dia, quando não havia ninguém indo de lá para cá e o ar tremulava um pouco. (idem, p. 57)

Não há simples alucinação. Ou, mais profundamente, o trecho revela o nó entre a fotografia e a loucura. Ele é uma súplica do poder espectral da imagem fotográfica, a confiarmos na análise desenvolvida por Barthes:

A Fotografia é uma evidência intensificada, carregada, como se caricaturizasse, não a figura do que ela representa (é exatamente o contrário), mas sua própria existência. A imagem, diz a fenomenologia, é um nada de objeto. Ora, na Fotografia, o que coloco não é somente a ausência do objeto; é também, de um mesmo movimento, no mesmo nível, que esse objeto realmente existiu e que ele esteve onde eu o vejo. É aqui que está a loucura; pois até esse dia nenhuma apresentação nenhuma representação podia assegurar-me o passado da coisa, a não ser através de substitutivos; mas com a Fotografia, minha certeza é imediata: ninguém no mundo pode me desmentir. A Fotografia torna-se então, para mim, um *medium* estranho, uma nova forma de alucinação: falsa no nível da percepção, verdadeira no nível do tempo: uma alucinação temperada, de certo modo, modesta, *partilhada* (de um lado, “não está lá”, do outro, “mas

isso realmente esteve”): imagem louca, com *tinturas* de real (BARTHES, 1984, p. 168-9).

Austerlitz não pode conviver com as pessoas das imagens a não ser como figuras que atestam uma existência passada. No entanto, com elas convive – ou com seu espectro –, já que alguém no passado (um passado feliz a que ele não teve acesso) postou-se diante da imagem. Daí o caráter doloroso do trecho acompanhado pelo retrato: a criança solitária assume plenamente a estranheza da fotografia, pois quer reverter a ausência do objeto ao fiar na verdade temporal do retrato – mas a menina esteve lá e essa bela presença difere de tal modo do presente do menino Austerlitz que a percepção também se transtorna. Sua loucura reside em não aceitar que o espectro retratado está preso – submerso como as pessoas no lago – no instante capturado pela câmera. A alucinação provém, portanto, do intenso desejo de um retorno do tempo pelo menino afastado de seu passado.

A importância da fotografia para a perversão do fluxo linear do tempo é reforçada algumas páginas após a publicação do retrato da menina com seu brinquedo. Diante de uma gravura do deserto de Sinai, o protagonista conhece o retorno do passado, recalcado:

Eu tentava imaginar a coluna de nuvem que, como dizia a Bíblia, “indicava o caminho” ao povo errante, e me abismava, esquecendo tudo ao meu redor, em uma ilustração de página inteira na qual o deserto do Sinai aparecia tal e qual a região onde cresci, com as suas cumeadas calvas em breve sequência e o pano de fundo em hachura cinza, que às vezes eu tomava pelo mar, às vezes pelo céu. De fato, disse Austerlitz em ocasião posterior ao mostrar-me a Bíblia infantil galesa, eu sabia que o meu lugar era entre as figuras minúsculas que povoavam o acampamento. Examinei cada centímetro quadrado da ilustração, que me parecia inquietante pelo fato mesmo de ser familiar. (SEBALD, op. cit., p. 59)

A afirmativa do saber ganha grande importância no trecho. Em meio a um relato permeado pela incompreensão e pelas lacunas, graças à imagem Austerlitz tem certeza de seu grupo de pertença – pertencimento certamente estranho porque participa do que está sempre em mutação, em fuga. O protagonista faz agora o movimento oposto àquele com que se relacionara com o retrato da criança no jardim. Ele se projeta para o interior da imagem em vez de extrair os personagens do papel. Não poderia ainda dar vida aos corpos desenhados na ilustração, visto que o acampamento judeu é um índice de um passado fortemente reprimido e cujo conhecimento será resultado de longa busca. O

saber oriundo da imagem é parcial e daí tira sua força. Ele impulsiona o caráter movente dessa personagem já em si errante – lembremos sua mochila, síntese do exílio constante em que vive Austerlitz.

Mais uma vez a estrutura da imagem fotográfica espelha a história do protagonista. Segundo Eduardo Cadava, em livro já citado, a pregnância do referente na fotografia convive com uma fantasmagoria de caráter movente: “Embora o que a fotografia fotografe não esteja mais presente ou vivendo, o seu ‘ter-estado-lá’ agora faz parte da estrutura referencial da nossa relação com a fotografia. No entanto, o retorno do que esteve lá outrora toma a forma de uma assombração” (CADAVA, op. cit., p. 11).<sup>17</sup> A assombração aqui não se restringe à disforia da paranoia. Cadava observa a potência do teor espectral do retrato, a coexistência da imobilização pelo *flash* com a mobilidade do fantasma levando às alterações necessárias para que a história não seja a repetição do triunfo de poucos. Do mesmo modo, Austerlitz – assombrado por inúmeros fantasmas, pessoais e profundamente coletivos – mover-se-á em busca de reencontrar seu passado. Esse material reencontrado não se deixa capturar, no entanto:

No trabalho de fotógrafo, sempre me encantou o instante em que as sombras da realidade parecem surgir do nada sobre o papel em exposição, tal como recordações, disse Austerlitz, que nos ocorrem no meio da noite e que tornam a escurecer rapidamente caso se tente agarrá-las, à maneira de uma prova fotográfica deixada muito tempo no banho de revelação. (SEBALD, op. cit., p. 80)

O passado e a fotografia iluminam-se por um instante para em seguida voltar a se ocultar. Movem-se, portanto, como os judeus em Sinai haveriam de se mover em sua errância constante. Essa aproximação poderia ser negada já que a ilustração do deserto não é uma imagem fotográfica. Apesar disso, não escapa da reprodução técnica, que altera fundamentalmente nossa relação com as obras. Na fotografia do desenho, apesar de não se poder encontrar a mesma referência às personagens representadas na imagem, a identidade do original está perdida. A constância da obra autêntica está, desse modo, posta em cheque.<sup>18</sup> A inquietante familiaridade notada pela personagem na ilustração é

---

<sup>17</sup> Original em inglês: “Although what the photograph photographs is no longer present or living, its have-been-there now forms part of the referential structure of our relationship to the photograph. Nevertheless, the return of what was once there takes the form of a haunting.”

<sup>18</sup> Baseio-me nas considerações de Walter Benjamin a respeito do original e sua reprodução em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, onde lemos: “O aqui e agora do original constitui o modelo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo *aquele* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo.” (BENJAMIN, 1994c, p. 167).

aquela ainda da intricada rede de referências e fraturas tecida pela fotografia, pelo retorno do passado.

No início da vida de Austerlitz, as cesuras que tornariam possível tal ruptura do fluxo do tempo estão ainda sob a repressão que impede o retorno do recalado. A opressão não leva, todavia, o protagonista a submeter-se ao tempo do relógio. Durante a busca empreendida pela personagem de Sebald, convivem uma recusa radical da dominação pelas horas e a angústia de que uma outra vivência do tempo possa trazer à tona a melancólica perda do objeto de amor. Essa tensão é explicitada por Austerlitz:

De fato, disse Austerlitz, eu nunca tive nenhum tipo de relógio, nem um relógio de pêndulo, nem um despertador, nem um relógio de bolso, muito menos um relógio de pulso. Um relógio sempre me pareceu algo ridículo, algo absolutamente mendaz, talvez porque sempre resisti ao poder do tempo em virtude de um impulso interno que eu mesmo nunca entendi, excluindo-me dos chamados acontecimentos atuais, na esperança, como penso hoje, disse Austerlitz, de que o tempo não passasse, não tivesse passado, de que eu pudesse me virar e correr atrás dele, de que lá tudo fosse como antes, ou melhor, de que todos os momentos do tempo existissem simultaneamente uns ao lado dos outros, ou seja, de que nada do que nos conta a história seja verdade, o acontecido ainda não aconteceu, mas só acontece no momento em que pensamos nele, o que por outro lado, é claro, abre a perspectiva desoladora de uma tristeza eterna e um sofrimento sem fim. (idem, p. 103-104)

A exclusão de Austerlitz dos acontecimentos atuais revela outra zona de obscuridade na narrativa. O protagonista, grande estudioso, interrompe seu saber histórico e biográfico no ponto em que o conhecimento do horror ameaçaria sua integridade: “Para mim” – afirma ele –, “o mundo terminara com o fim do século XIX. Não me atrevia a ir além disso, embora na verdade toda a história da arquitetura e da civilização da era burguesa, tema da minha pesquisa, apontasse na direção da catástrofe que então já se delineara.” (idem, p. 140). Há nova ironia: como revela o trecho a respeito do tempo citado acima, não conhecer a história é uma manifestação oblíqua do desejo de reencontrar o passado, pervertendo-o. Ademais, o distanciamento em relação ao presente permite a irrupção da dor existencial que afligirá Austerlitz, pois suscita a visão do retorno ou da imobilização do tempo, em uma imagem de “uma desoladora tristeza e um sofrimento sem fim”. A visão de tal horror, a que sucumbirá Austerlitz em profunda crise melancólica, deflagrará a busca narrada em grande parte do livro.

As fotografias novamente nos permitem mais bem compreender a narrativa de *Austerlitz*. Há diversas homologias estruturais entre as palavras e as figuras apostas ao

longo do relato. As imagens permitem uma imobilização da dor, tal qual a horizontalização do tempo temida e desejada pelo protagonista. Uma pintura, segundo Austerlitz ao se lembrar de um trabalho de Von Valckenborch, pode levar um instante de sofrimento a jamais se esgotar, como se “continuasse a se repetir vezes e mais vezes, como se não cessasse nunca mais e como se nada nem ninguém mais pudesse remediá-lo” (idem, p. 17-18). Além disso, o “nada de objeto” na imagem fotográfica, de que fala Barthes em trecho citado nas páginas 20 e 21 deste ensaio, pode ser alinhado à “perda objetual inconsciente” na melancolia.<sup>19</sup> No melancólico, essa perda atinge o ego, esvaziado. No entanto, tal como na fotografia, talvez seja possível mirar uma nova inscrição do objeto – negativo, é certo – em meio ao empobrecimento generalizado do eu, de sua linguagem, de sua relação com o mundo. Não temos tanto uma pura perda do objeto, mas um modo negativo de relação com ele: a apropriação do objeto enquanto perdido.<sup>20</sup> Melancolia e fotografia comungam a dúbia permanência do objeto junto à sua ausência insistente.

Essa tensão entre a persistência do passado e a desestabilização do presente, próprias da psicopatologia e da imagem fotográfica, faz predominar outro modo de organização do discurso. Se a interrupção por meio das fotos e das narrativas apócrifas já anunciava desde o início uma linguagem ameaçada de desestruturar-se, a melancolia atualiza a violência até então recalcada:

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 e reconstruídos, e com subúrbios que avançavam cada vez mais rumo ao interior, então eu próprio era como um homem que, devido a uma longa ausência, não sabe mais se orientar nessa aglomeração, que não sabe mais para que serve uma parada de ônibus, nem o que é um pátio dos fundos, um entroncamento, uma avenida ou uma ponte. A estrutura inteira da língua, o arranjo sintático das partes isoladas, a pontuação, as conjunções e finalmente até mesmo os nomes de objetos comuns, tudo estava envolto em uma névoa imponderável. Mesmo o que eu próprio havia escrito no passado – aliás, sobretudo isso – eu não compreendia mais. (idem, p. 125)

---

<sup>19</sup> Retomo a famosa formulação de Freud em “Luto e melancolia”: “Isso sugeriria que a melancolia está de alguma forma relacionada a uma perda objetual retirada da consciência, em contraposição ao luto, no qual nada existe de inconsciente a respeito da perda.”

<sup>20</sup> Seguimos as propostas de Agamben em *Estâncias*. No ensaio “Os fantasmas de Eros”, o filósofo propõe: “Sob essa perspectiva, a melancolia não seria tanto a reação regressiva diante da perda do objeto de amor, quanto a capacidade fantasmática de fazer aparecer como perdido um objeto inapreensível. Se a libido se comporta *como se* tivesse acontecido uma perda, embora *nada* tenha sido de fato perdido, isso acontece porque ela encena uma simulação em cujo âmbito o que não podia ser perdido, porque nunca havia sido possuído, aparece como perdido, e aquilo que não podia ser possuído porque, talvez, nunca tenha sido real, pode ser apropriado enquanto objeto perdido.” (AGAMBEN, 2007, p. 45)



O trecho sintetiza a destruição da monumental estrutura repressiva até então mantida por Austerlitz. Nesse sentido, o protagonista tinha uma arquitetura similar àquela cujos fins de dominação buscara revelar em seus escritos do passado. Como as ruas e “edifícios superdimensionados” dos grandes centros urbanos, Austerlitz lançava previamente em seu discurso rigoroso “a sombra de sua própria destruição”. Como os monumentos “são concebidos desde o início em vista de sua posterior existência como ruínas” (idem, p. 22-23), o protagonista revela seu desmoronamento ao narrador e, por meio dele, aos leitores.

A permeabilidade a formas desconhecidas de arquitetura linguística leva ao rompimento das narrativas da errância sem fim. Austerlitz, ao ouvir ao acaso vozes tchecas, vê aflorar o passado naquelas palavras desconhecidas e nas frases informes. Ele reconhece parte de sua vida nos “fragmentos de memória” narrados por duas sobreviventes de campos de concentração. A partir de então, iniciará sua busca por reencontrar o passado.

O primeiro porto da viagem é Praga. O calçamento das ruas institui um novo modo de relacionamento de Austerlitz com o mundo: a racionalidade estrita até então mantida com esforço cede espaço à abertura dos sentidos:

E assim, disse Austerlitz, eu mal pusera os pés em Praga e já encontrara o local da minha primeira infância, do qual, até onde podia lembrar, se apagara toda a memória. Já ao caminhar por aquele labirinto de ruas, casa e pátios entre a Vasská e a Nerudova, e sobretudo quando senti o calçamento irregular da Sporkova sob o pés à medida que subia a montanha passo a passo, foi como se eu já tivesse andado por aquele caminho, não através do esforço da reflexão, mas através dos meus sentidos, há tanto tempo entorpecidos e agora novamente despertos. (idem, p. 150)

O cárcere do esquecimento em que se confinara o protagonista também dá mostras de ruína. Por ora, há principalmente a lembrança do esquecimento, que permitirá surgir a memória involuntária, de tons proustianos.<sup>21</sup> O reencontro com o

---

<sup>21</sup> A semelhança entre a memória involuntária em Sebald e Proust se torna evidente quando retomamos a análise do escritor francês feita por Benjamin: “Sem dúvida, a maioria das recordações que buscamos aparecem à nossa frente sob a forma de imagens visuais. Mesmo as formações espontâneas da *mémoire involontaire* são imagens visuais ainda em grande parte isoladas, apesar do caráter enigmático da sua presença. Mas por isso mesmo, se quisermos captar com pleno conhecimento de causa a vibração mais íntima dessa literatura, temos que mergulhar numa camada especial, a mais profunda, dessa memória involuntária, na qual os momentos da reminiscência, não mais isoladamente, com imagens, mas informes, não visuais, indefinidos e densos, anunciam-nos um todo, como o peso da rede anuncia sua presa ao pescador.” (BENJAMIN, 1994a, p. 48-49)

passado não tem caráter estritamente individualista, mas é radicalmente político.<sup>22</sup> Na narrativa da visita de Austerlitz a Praga, vemos surgir o contraponto a um dos modos de inscrição da violência urbana: o ocultamento da materialidade do espaço sob o acúmulo de marcas monumentais. Na capital tcheca, o protagonista é atraído pelas ruas e subitamente transtornado pela *anima* imprevista dos objetos urbanos. Dessa forma, os percursos por Praga permitem que se desfaça a cisão entre os objetos materiais (o mundo sem alma) e o reino da experiência interior (a alma sem mundo), fruto da crise da sociedade moderna de acordo com Hillman em *Cidade e alma*. Contra essa equivocada oposição, o psicólogo propõe a existência da *anima mundi*. Esse conceito diz respeito “[à]quele lampejo de alma especial, [à]quela imagem seminal que se apresenta por meio de cada coisa em sua forma visível.” (HILLMAN, 1993, p. 14). Tal lampejo pode ser encontrado em todo o relato da busca de Austerlitz pela Tchecoslováquia, em que a materialidade dos objetos urbanos, sua *anima*, suscita o surgimento dos fragmentos de memória até então soterrados:

Verdade é que eu não conseguia distinguir nada com certeza, e no entanto tinha de me deter de quando em quando, porque o meu olhar era retido por uma grade de janela forjada com arte, pela maçaneta de ferro de um puxador de campainha ou pela ramada de uma amendoeirazinha que crescia sobre um muro de jardim. A certa altura, fiquei parado um bom tempo diante da entrada de uma casa, disse A., olhando no alto um meio-relevo embutido no reboco liso sobre o fecho de abóbada do arco, um molde que não media mais que um metro quadrado e mostrava, contra um pano de fundo verde-mar estrelado, um cachorro azul com um galho na boca que, como pressenti me arrepiando até a raiz dos cabelos, ele trazia do meu passado. E então o ar fresco ao entrar no vestíbulo do número 12 da Sporkova, a caixa de metal do relógio de eletricidade embutida no muro bem ao lado da entrada, com o símbolo do raio, a flor de mosaico com oito pétalas, cinza-pombo e branco-neve, no piso sarapintado de pedra artificial do átrio, o cheiro de cal úmida, as escadas que sobem suavemente, os pomos de ferro em forma de avelã postados a certos instantes no corrimão da balaustrada – verdadeiros símbolos e letras da caixa tipográfica das coisas esquecidas, pensei comigo, e me vi presa de uma tal confusão de sentimentos, ao mesmo tempo feliz e angustiante, que fui obrigado a me sentar mais de uma vez nos degraus da escada silenciosa e apoiar a testa contra a parede. (SEBALD, op. cit. p. 150-1)

---

<sup>22</sup> Não fazemos uma oposição simplista entre a memória involuntária proustiana, supostamente egoica, e a recordação coletiva sebaldiana. Fiando-nos na análise de Benjamin, em “A imagem de Proust”, a narrativa do escritor francês é construída contra as máximas e preconceitos da alta sociedade oitocentista. Por outro lado, não podemos ignorar que o próprio afloramento da memória involuntária em *Austerlitz* ocorre em meio a uma busca suscitada pelo conhecimento não intencional de fragmentos de memória coletiva que eram também parte da vida do protagonista (Cf. SEBALD, op. cit., p. 142). Nesse sentido, o entrelaçamento entre a memória biográfica e historiográfica assume um papel mais proeminente.

O testemunho dos objetos tem o efeito de libertar-nos do “pequeno e apertado cubículo do ego”, como defende Hillman (op. cit., p. 17). Essa abertura é para Austerlitz razão ambígua de alegria e angústia, visto que o cárcere era também modo de esquecimento do trauma. Após a primeira fissura na fortaleza que o protagonista construía, a cidade se tornará o livro em que ele lerá a escrita hieroglífica do passado. O leitor, por sua vez, deve ler nas fraturas entre palavras e imagens as letras da viagem de regresso a um tempo soterrado.

O avanço na história leva à multiplicação dos narradores. Austerlitz reencontra Vera, sua antiga governanta, que assume o discurso para coser os rastros deixados pelos parentes do protagonista. Apartada dos amigos, também Vera precisa recorrer a outros narradores, em um processo de verticalização crescente. O relato da vida da mãe de Austerlitz nos campos de concentração, por exemplo, foi colhido a um sobrevivente. As mediações multiplicadas recompõem, na estrutura do texto, o esfacelamento da experiência na sociedade moderna. Esse processo associa-se, de acordo com célebre ensaio de Walter Benjamin, à depuração crescente no rosto da morte. Segundo o filósofo, “essa transformação é a mesma que reduziu a comunicabilidade da experiência à medida que a arte de narrar se extinguiu” (BENJAMIN, 1994d, p. 207). O relato do paroxismo da higienização da morte levada a cabo nos campos de concentração não poderia ignorar, em um texto radicalmente histórico como o de Sebald, a inscrição na linguagem da atrofia radical da comunicação entre os homens.

O relato do relato realizado por Vera não logra preencher as lacunas abertas por essa perda generalizada. Austerlitz avançará sua busca por outros documentos da barbárie. O mais revelador deles – ao mesmo tempo em que o mais traidor – é o filme realizado pelos nazistas para falsear o horror dos campos de concentração. Incapaz de imaginar sua mãe submetida a tais condições de violência, o protagonista encontra no filme a possibilidade de “ver ou vislumbrar como eram as coisas na realidade” (SEBALD, op. cit., p. 238). No episódio, novamente os meios de reprodução técnica são apropriados em sua estranheza radical: levando adiante o caráter referencial do filme, Austerlitz imaginava poder dotar a mãe de realidade por meio da imagem e projetá-la para fora da película. As imagens em movimento decepcionam, no entanto. A cópia remanescente está cheia de lacunas. Além disso, a personagem pouco consegue distinguir em meio à velocidade da projeção. Era preciso fazer voltar o cinema à sua origem fotográfica. Em câmera lenta, os fotogramas permitem a visão de traços e sons

indistintos a olhos nus: a rudeza da voz alemã, os movimentos dos prisioneiros, o rosto “em certa medida estranho e familiar” de uma mulher (SEBALD, op. cit. p 245), talvez a mãe perdida no passado. Austerlitz observa as fotos como um analista em busca de conteúdos encobertos. Desse modo, quer encontrar os traços de seu passado tornados inconscientes por meio das possibilidades abertas pelo inconsciente ótico.<sup>23</sup> Seus desejos o traem. O rosto, sintomaticamente encoberto pela cronometragem do filme, não é o de sua mãe. Ela seria reencontrada, sim, por meio de uma imagem fotográfica, mas ao acaso, como o acaso se infiltra sempre na fotografia:

Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás (BENJAMIN, 1994b, p. 94).

A fotografia aponta para o “aqui” e o “agora” a partir dos quais a imagem foi produzida. Além disso, ela permite a manutenção desse presente – já passado quando da revelação da imagem – no futuro em que se aninha como um modo de escrita – fotografia. Por isso, a foto de Agáta é o ponto máximo da busca de Austerlitz por sua mãe: na foto e fora dela, o vivente fotografado é real. Por meio da imagem, reproduz-se o que nunca mais poderá repetir-se – o corpo da mãe está ali ainda, mas como uma “imagem viva de uma coisa morta”, na bela expressão de Barthes (op. cit., p. 118). Fotografia e retorno do passado – ainda que mortificado – se tornam indissociáveis.

Irmanada à ressurreição,<sup>24</sup> a imagem fotográfica recompõe aquele que é talvez o tema central de *Austerlitz*: a permeabilidade entre a vida e a morte, explicitada nesta passagem do livro:

Não me parece, disse Austerlitz, que compreendemos as leis que governam o retorno do passado, mas sinto cada vez mais como se o tempo não existisse em absoluto, somente diversos espaços que se

---

<sup>23</sup> Retomamos o conceito definido no ensaio “Pequena história da fotografia” e cuja importância no pensamento benjaminiano pode ser medida por sua reconvocação, em termos similares, em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. No primeiro ensaio, lemos: “A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento, de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional” (BENJAMIN, 1994b, p. 94).

<sup>24</sup> Retomamos ainda as palavras de Barthes em *Câmara clara*, em que se lê: “[...] a Fotografia tem alguma coisa a ver com a ressurreição [...]” (op. cit., p. 124).

imbricam segundo uma estereometria superior, entre os quais os vivos e os mortos podem ir de lá para cá como bem quiserem e, quanto mais penso nisso, mais me parece que nós, que ainda vivemos, somos seres irreais aos olhos dos mortos e visíveis somente de vez em quando, em determinadas condições de luz e atmosfera. (SEBALD, op. cit., p. 182)

Tal como a fotografia dá a ver nossa morte refletida nos corpos mortificados no retrato, também nós somos irreais aos olhos dos mortos. O ocultamento do passado tem, portanto, como reverso a obscuridade do presente para os que já foram. Sebald concebe, assim, diversas relações entre o passado e a atualidade de modo a pulverizar o vazio das horas e dias. Só porque constrói mediações e interrupções entre as séries constituídas por vivos e mortos, o escritor pode levar os leitores a recordarem as “vidas perdidas” – na expressão de Sontag citada na introdução deste ensaio – não como narrativa totalizante, mas como irrupção de fragmentos. Em Sebald, as fotografias são parte fundamental dessa reversão do percurso linear da vida em direção à morte, como revela o relato:

Passaram-se minutos, disse Austerlitz, nos quais eu também imaginei ver a nuvem de neve que se precipitava no vale, até que tornei a ouvir Vera falando da natureza insondável que era própria de tais fotografias emersas do esquecimento. A impressão que se tem, ela disse, é de que alguma coisa se agita dentro delas, como se ouvíssemos pequenos gemidos de desespero, *gémissements de désespoir*, foi o que ela disse, disse A., como se as fotos tivessem memória própria e se lembrassem de nós, de como nós, os sobreviventes, e aqueles que já não estão entre nós, éramos então. (idem, p. 180)

Imobilizando o passado, explodindo o contínuo do tempo, as fotografias se lembram dos vivos e dos mortos. Não se trata de um poder decorrente da representação do horror, próprio das “fotografias aflitivas”. Em Sebald, as imagens assumem a força oriunda dos referentes, mais do que de seu poder icônico. Por isso, as fotos se agitam: têm movimento, avançam para além do espaço cerrado do livro. Não só ajudam a lembrar, mas transformam a recordação no trabalho inacabado de quem sabe não ter reconhecido tudo ainda: as imagens têm memória própria e aquilo a que remetem só nos é captado parcialmente. A busca – de Austerlitz, dos leitores – é portanto inacabada.

NA BORDA – CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escuridão em *Austerlitz* volta a se adensar no fim da narrativa. O pai do protagonista constitui novo ponto cego: os rastros, poucos, são apenas o início do percurso de Austerlitz por reencontrar o passado. A busca infinita revela o caráter ético da errância do protagonista e da escrita de Sebald: “E não será possível imaginar, continuou Austerlitz, que também temos compromissos para cumprir no passado, no que já se foi e em grande parte está extinto, e lá temos de procurar lugares e pessoas que, quase além do tempo, guardam uma relação conosco?” (idem, p. 250)

O compromisso com o passado – com o presente dos muitos mortos que ainda nos abordam – pode resumir a ética que perpassa a composição de *Austerlitz*. Tal política da escrita é inseparável da aposição de fotos junto ao relato. Não se trata, como quer Sontag, do mesmo gesto que faz multiplicarem-se as imagens do horror na sociedade moderna. Em Sebald, as fotos remetem à história sem que apresentem ícones da violência difundida. Portanto, se as imagens nos perseguem, certamente tal pregnância não decorre do conteúdo dos retratos. Advém, diferentemente, da fantasmagoria que perpassa as imagens fotográficas: o compromisso com o passado torna-se mais pungente visto que a câmera fixa um corpo que outrora esteve vivo e exhibe agora uma máscara mortuária. Além disso, as fotografias constituem a imagem de uma escrita historiográfica distinta daquela cerrada na linearidade do progresso: as fotos interrompem, imobilizam, destroem o fluxo do tempo. Nesse sentido, levam-nos a compreender um princípio fundamental: a luz em excesso é ofuscante, pois “o átimo de terror de um *flash*” leva-nos a não distinguir mais entre o dia e a noite, como lemos em *Austerlitz* (idem, p. 114). A noite cerrada de nossos dias vem à tona, ironicamente, por meio das rupturas instauradas pelas fotografias e de sua associação ao relato também fraturado. Por isso, luz e trevas são limítrofes na narrativa de Sebald, como confirmamos ao fim do livro:

Era amedrontador, escreve Jacobson, ver semelhante vazio abrir-se a um passo do chão firme, perceber que não havia transição, somente essa borda, de um lado a vida corriqueira, o outro o seu inimaginável oposto. O abismo no qual não penetra nenhum raio de luz é a imagem que Jacobson associa ao passado naufragado da sua família e do seu povo, que, como ele [Jacobson] sabe, não pode mais ser resgatado das profundezas. (idem, p. 286)

A vida corriqueira e o rosto vazio da morte convivem. A borda, no entanto, não pode ser ultrapassada pelos mortos, pois o que afundou no abismo da destruição não é mais resgatado. O convívio entre mortos e vivos, insistente na narrativa, não constitui,

pois, a promessa feliz de reconciliação. Tampouco o compromisso com o passado pode ser integralmente cumprido. Recordar, querer que o leitor também recorde, é – tal como a louca imagem fotográfica – a certeza de visar um passado diferido, mortificado. As trevas não se dissipam, como resume uma das melancólicas personagens de *Austerlitz*: “Então ela disse, tão baixo que quase não se podia ouvi-la: *What was it that so darkened our world?* E Elias lhe responde: *I don't know, dear, I don't know.*” (idem, p. 67) Com *Austerlitz*, sabemos um pouco, pois fotos e imagens não apenas nos perseguem. Levam-nos a compreender, parcialmente como não poderia deixar de ser, isso que escureceu nosso mundo.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W.; HORHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Tradução de Píer Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARTHES, Roland. O efeito de real. In: \_\_\_\_\_. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 181-190.
- \_\_\_\_\_. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense: 1994a, p. 36-49.
- \_\_\_\_\_. Pequena história da fotografia. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994b, p. 91-107.
- \_\_\_\_\_. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. São Paulo: Brasiliense, 1994c, p. 165-196.
- \_\_\_\_\_. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. São Paulo: Brasiliense, 1994d, p. 197-221.
- \_\_\_\_\_. Sobre o conceito de história. In: \_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. São Paulo: Brasiliense, 1994e, p. 222-232.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioratti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CADAVA, Eduardo. *Words of light: theses on the photography of history*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio de metapsicologia e outros textos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (Obras completas, v. 12)
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva: 2009. (Coleção Estudos; 142)
- HILLMAN, James. *Cidade & alma*. Tradução de Gustavo Barcellos e Lúcia Rosenberg. São Paulo: Studio Nobel, 1993. (Coleção Cidade aberta)
- HOBSBAWN, Eric J. *A era das revoluções: 1789-1848*. Tradução de Maria Tereza Lopes e Marcos Penchel. 24ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.



JEUDY, Henri-Pierre. A crítica da estética urbana. In: \_\_\_\_\_. *O espelho das cidades*. Tradução de Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005. p. 79-154.

SEBALD, W. G. *Austerlitz*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.