

***Austerlitz*: luto e melancolia nas memórias do indizível**

Mírian Sumica Carneiro Reis¹

O romance *Austerlitz*, de W. G. Sebald, apresenta, a partir dos olhares sobre as ruínas que compõem a trajetória do personagem que dá nome à obra, Jacques Austerlitz, uma representação da melancolia, do luto e do trauma legados pelo holocausto ao Ocidente. Para tanto, a narrativa segue o compromisso ético de não banalizar a violência e o horror na construção de uma memória do massacre e apóia-se, como paradigma estético, em uma abordagem sinuosa, por vezes onírica, por vezes lírica, das imagens narradas ao longo do enredo. No entanto, trata-se de um romance de caráter realista, já que se apóia em traços de realidade e história que, também como compromisso ético da obra, não podem e não devem ser esquecido.

Contudo, o realismo do romance afasta-se dos moldes tradicionais, com suas estruturas e partes bem definidas, em que mesmo as idas e vindas na temporalidade do relato obedecem a padrões convencionais de *flashbacks* e *flashforwards*. O tema norteador que sugere a forma de *Austerlitz* é, sobretudo, a memória e esta, seja como rememoração, seja como reminiscência, ou mesmo como construção, é calcada, principalmente, numa percepção de tempos que se afasta da cronologia convencional. O tempo da memória é simultaneamente duração e instante. Duração porque o passado, mesmo aparentemente esquecido, atualiza-se no presente tanto pela recordação quanto porque cada indivíduo é essencialmente formado por suas experiências, por aquilo que forma a sua memória consciente ou inconscientemente, conforme afirma Henri Bergson em *Matéria e Memória*:

Nossa vida psicológica anterior existe inclusive mais, para nós, do que o mundo externo, do qual nunca percebemos mais do que uma parte muito pequena, enquanto ao contrário utilizamos a totalidade de nossa experiência vivida. É verdade que a possuímos apenas como um resumo, e que nossas antigas percepções, consideradas como individualidades distintas, nos dão a impressão,

¹ Doutoranda em Teoria Literária no Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre em Literatura e Diversidade Cultural pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS).
E-mail: miriansumica@gmail.com

ou de terem desaparecido totalmente, ou de só reaparecerem ao sabor de seu capricho. Mas essa aparência de destruição completa ou de ressurreição caprichosa deve-se simplesmente ao fato de a consciência atual aceitar a cada instante o útil e rejeitar o momentaneamente supérfluo (BERGSON, 2006, p. 170-171).

No caso de Jacques Austerlitz, a aceitação ou rejeição dessas percepções conduz-se não apenas pela necessidade utilitária do momento presente que acessa na memória o circunstancialmente necessário, mas por um processo de luto iniciado involuntariamente na infância, que se prolonga em melancolia durante toda a sua vida adulta e que não se resolve, pois o romance, apesar de realista, não se encerra na última página, já que a palavra é passada adiante para que se continue o relato quando o protagonista não concluiu o desfecho da sua própria trajetória.

O enredo é apresentado por um narrador de primeira pessoa, anônimo (mas que poderia ser o próprio Sebald dado o teor de real que se configura no relato), que conta sobre suas freqüentes viagens da Inglaterra à Bélgica durante os anos 60 do século XX, como ele mesmo diz “em parte por motivo de estudos, em parte *por outras razões que a mim mesmo não me ficaram inteiramente claras*, às vezes por um dia ou dois, às vezes por várias semanas” (SEBALD, 2008, p. 7, grifos nossos). Este trecho – primeira frase do romance – já anuncia a técnica de composição da obra: abordagem indireta, enviesada, cujas entrelinhas denunciam a barbárie e o horror legados pelo holocausto – única forma de falar do indizível contido no estado de exceção, já que uma descrição literal da violência conduziria ao insuportável ou, pior, a uma exploração de imagens já clichêizadas que não representam, mas apenas banalizam o mal.

Assim, o que o romance propõe é a construção de um mosaico da memória a partir de coincidências, acasos, encontros, fragmentos, ruínas, detalhes e lacunas para compor uma possibilidade de representação do que é objetivamente irrepresentável. Desse modo, ao invés de partir de uma afirmação genérica do passado, do que foi o holocausto para o mundo ocidental, a narrativa vai perscrutar o cotidiano, a vida de cada um, para dar voz aos vencidos, afastando-se da grande narrativa historiográfica e refutando as aparências para só assim alcançar uma precisão representativa muito maior do que seria possível por uma abordagem direta, pois como afirma Gaston Bachelard em *A dialética da duração*,

Todo conhecimento preciso conduz a uma aniquilação das aparências, a uma hierarquização dos fenômenos, ao ato de lhes atribuir de algum modo coeficientes de realidade ou, se preferirmos, coeficientes de irrealidade. Analisa-se assim o

real a golpes de negação. Pensar é fazer abstração de certas experiências, é mergulhá-las voluntariamente na sombra do nada (BACHELARD, 1988, p. 23).

É a partir da negação do aparente esquecimento ocidental e de sua fáustica pretensão de progresso que o narrador vai mergulhar nas lacunas e vazios da memória individual para analisar a realidade. A abstração presente no romance é a de uma história genérica, monumental, sistemática e estatística, que precisa ser mergulhada no nada como possibilidade criadora, como grande possibilidade de escrever uma outra história, que parte do micro para analisar o macro, do sutil para denunciar uma realidade espetacularizada tantas vezes por produtos culturais que, destinados ao consumo em larga escala, fetichizam e naturalizam o mal em suas grotescas representações.

Por isso o narrador cede a palavra a Jacques Austerlitz e coloca-se no papel de “ouvinte imparcial”, aquele para quem, segundo Walter Benjamin, em *O narrador - considerações sobre a obra de Nicolai Leskov* (1994, p. 210), “o importante é assegurar a possibilidade de reprodução” da experiência relatada. Assim é que a narrativa combina as peculiaridades estruturais do romance às características da narrativa tradicional na medida em que há uma moral ou um conselho – compromisso ético da obra - a ser transmitido (a não-convivência com o esquecimento e com o “perdão” aos crimes encarnados pelo holocausto). Além disso, o sentido da vida apresentado no enredo não se encerra no que seria o “fim” do romance, sua última página. Há uma abertura, promovida pela difusão das diversas vidas a quem a mesma história diz respeito, por isso, no final do romance, tal qual na narrativa tradicional, pode-se perguntar “e o que aconteceu depois?” justificadamente, já que o narrador, que passa a palavra a Austerlitz, passa-a novamente ao crítico literário Dan Jacobson, que deve passá-la adiante, pois as memórias da dor e da violência não têm um único fim.

Por outro lado, o romance apresenta também caráter ensaístico já que, em seu estilo digressivo, combina relato, memória, monólogo e ensaios sobre arquitetura, entomologia e história para construir uma “arquitetura da memória”. A linearidade cronológica é abolida e imagens do real são criadas de maneira até lírica, como contraponto crítico ao modo de contar do progresso, com sua ânsia cartesiana por estatísticas, enquadramento, sistematização e espetacularização.

O primeiro encontro entre o narrador e Austerlitz ocorreu em 1967, na estação de trem de Antuérpia, Bélgica, na *Salle des pas perdu*. A descrição física que é feita de

Austerlitz permite entrever um pouco do que se desdobrará sobre a subjetividade deste personagem ao longo do relato:

Entre as pessoas que aguardavam na *Salle des pas perdu* estava Austerlitz, um homem que então, em 1967, tinha uma aparência quase juvenil, com cabelos loiros curiosamente ondulados, tais como eu vira apenas no herói alemão Siegfried no filme de Lang sobre os nibelungos. Naquele dia em Antuérpia, como em todos os nossos encontros posteriores, Austerlitz usava pesadas botas de caminhada e um tipo de calça de operário feita de chita azul desbotada, bem como uma jaqueta talhada por alfaiate, embora há tempos fora de moda, e, além da aparência exterior, ele se distinguia também dos demais viajantes por ser o único que não mirava apático o vazio, mas se ocupava em traçar apontamentos e esboços que se relacionavam obviamente à sala onde ambos estávamos sentados [...] (SEBALD, 2008, p. 11).



Austerlitz apresenta-se como um homem alheio a si mesmo, mas extremamente atento ao seu entorno. Suas roupas e botas indicam sua condição de viajante, mas não de aventureiro ou desbravador, e sim de homem desenraizado, cujos bens indispensáveis cabem dentro de sua inseparável mochila. Ele é um andarilho errante em busca de uma memória que, num primeiro momento, é disfarçada sob o interesse histórico por fortalezas e estações de trem e que depois se revelarão como parte integrante de um acervo pessoal indispensável para a compreensão da melancolia que norteia sua existência.

Figura 1: "Siegfried", de Fritz Lang, 1924.

Georg Lukács afirma em *A teoria do romance* que, “com o colapso do mundo objetivo, também o sujeito torna-se um fragmento; somente o eu permanece existente, embora também sua existência dilua-se na insubstancialidade do mundo em ruínas criado por ele próprio” (2003, p. 52). Não seria exagero dizer que Austerlitz é esse sujeito fragmentado, mas o colapso, em seu caso, é maior que uma construção individual. As ruínas estão em toda parte, como monumento da modernidade e do progresso, e Austerlitz debruça-se sobre elas tanto como historiador da arquitetura quanto, e principalmente, como crítico daquilo que ele considera “ridículo” e estéril fruto das “divindades do século XIX” expostas hierarquicamente na estação de Antuérpia – “a mineração, a indústria, o transporte, o comércio e o capital” (SEBALD, 2008, p. 14).

Assim, nos primeiros encontros, sempre casuais, entre o narrador e Austerlitz, o tema de suas longas conversas era o objeto de estudo deste último: a racionalidade militar dos dominantes europeus, capazes de se expandir ao absurdo, como a construção de fortalezas tão milimetricamente planejadas e intransponíveis que, quando concluídas, já não tinham mais função visto que a guerra que motivou sua criação já havia acabado. Austerlitz apresenta esboços e plantas que justificam, junto com a história dessas arquiteturas, sua certeza de que as grandes construções da modernidade já nasceram fadadas ao fracasso. Neste ponto, como em vários outros ao longo do romance, apresenta-se uma visão pessimista sobre o progresso – uma “tempestade de ruínas”, como a que aponta Walter Benjamin ao analisar o *Angelus Novus* de Klee:

Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele [o anjo da história] vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (BENJAMIN, 1994, p.226).

A crítica a esse monumentalismo falhado e falido, desde seus projetos motivadores às suas realizações físicas, se acentua na descrição da nova Biblioteca Nacional de Paris, no Quai François Mauriac, que, diferente da aconchegante e inspiradora biblioteca da rue Richelieu, é em tudo anti-funcional, embora moderna e progressista, num edifício que “em sua monumentalidade foi claramente inspirado na vontade do presidente da República de perpetuar a própria memória” e que “tanto nas suas dimensões externas quanto na sua constituição interna, era infenso ao ser humano e contrário, por princípio, às necessidades de todo verdadeiro leitor” (SEBALD, 2008, p. 267-268). Sobre ela – e sobre toda a burocracia que lastreia o progresso burguês -, Sebald apresenta uma incontestável conclusão:

O novo prédio da biblioteca, que tentava excluir o leitor como um potencial inimigo tanto em seu traçado geral quanto em seu regulamento interno, que tocava as raias do absurdo, podia ser descrito, assim como disse Lemoine, disse Austerlitz, como a manifestação oficial da necessidade cada vez mais premente de dar cabo de tudo aquilo que tenha alguma ligação com o passado (SEBALD, 2008, p. 276).

A descrição do desajuste físico e funcional da biblioteca se estende por aproximadamente sete páginas, não por rebuscamento estilístico, mas porque o olhar de Austerlitz é de um conhecedor da arquitetura e de um estudioso, para quem as bibliotecas devem configurar-se como espaço de saber, e não como monumento burguês que, por isso mesmo, está fadado, em sua essência, ao fracasso e a sua destruição, já que, como afirma Marshall Berman:

O *pathos* de todos os monumentos burgueses é que sua força e solidez material na verdade não contam para nada e carecem de qualquer peso em si; é que eles se desmantelam como frágeis caniços, sacrificados pela própria força do capitalismo que celebram. Ainda as mais belas e impressionantes construções burguesas e suas obras públicas são descartáveis, capitalizadas para rápida depreciação e planejadas para se tornarem obsoletas; assim estão mais próximas, em sua função social, de tendas e acampamentos que das “pirâmides egípcias, dos aquedutos romanos, das catedrais góticas” (BERMAN, 1998, p. 98).

A estação de trem de Antuérpia, onde o narrador e Austerlitz se encontram pela primeira vez, e a *Gare d’Austerlitz* são também exemplares dessa criação obsoleta em sua gênese. Ao analisar essas construções, nos ensaios que inclui na sua narrativa, Austerlitz aponta para duas outras questões: a inexorabilidade do tempo e a ausência de limites bem definidos entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. O primeiro caso fica explícito diante do relógio central da estação de Antuérpia, quando o tempo é apontado como senhor imparcial da história, único a vigiar os passos de todos os viajantes e para o qual todos teriam sempre que erguer os olhos. No entanto, Austerlitz chama atenção para o fato de que mesmo o tempo dobrou-se à padronização da modernidade em meados do século XIX, quando todos os relógios passaram a marcar o mesmo horário. Ainda assim o tempo reina supremo sobre o mundo, pois

Somente nos atendo ao percurso prescrito pelo tempo éramos capazes de percorrer às pressas os gigantescos espaços que nos separavam uns dos outros. Sem dúvida, disse Austerlitz após um instante, a relação entre tempo e espaço, tal como a percebemos ao viajar, tem algo até hoje de ilusionista e ilusório, razão pela qual sempre que voltamos de viagem nunca sabemos com certeza se de fato estivemos fora (SEBALD, 2008, p. 16).

Essa configuração “ilusionista e ilusória” do tempo é responsável pelo desafio de se empreender uma reconstrução da memória como o que é proposto pela narrativa pois, como já dito anteriormente, o tempo da memória é outro, distinto da linearidade, que nos obriga a considerar, conforme apontado por Austerlitz,

como é pouco o que logramos conservar na memória, como tudo cai constantemente no esquecimento com cada vida que se extingue, como o mundo por assim dizer se esvazia por si mesmo, na medida em que as histórias ligadas a inúmeros lugares e objetos por si sós incapazes de recordação não são ouvidas, não são anotadas nem transmitidas por ninguém [...] (SEBALD, 2008, p. 28).

O desafio do romance é vencer os obstáculos do apagamento para conseguir relatar uma experiência arrebatada pela violência e pela dor causadas por um regime que destituiu, inclusive, o direito dos indivíduos de chorar por seus mortos, de preservar sua memória. A mesma civilização que instaurou a barbárie do assassinato em massa e de um regime escravocrata como força produtora tratou de tentar apagar os vestígios de tantas violações com seus monumentos e construções progressistas tão violentas e absurdas quanto a ideologia que as motiva. Mas não pôde apagar da história que o local onde foi construída a Gare d’Austerlitz, por exemplo, tinha abrigado até o final da Segunda Guerra “um grande depósito ao qual os alemães traziam todo o butim que haviam recolhido das casas dos judeus de Paris” (SEBALD, 2008, p. 277). Não é à toa que Austerlitz a considera a mais misteriosa de Paris e tem, ao adentrá-la, a terrível sensação de se encontrar “na cena de um crime não expiado” (SEBALD, 2008, p. 281).

Essa impressão, na verdade, diz respeito também a sua história pessoal, revelada gradualmente, como medida para a revelação do crime não expiado do holocausto. A melancolia e o desenraizamento de Austerlitz vão sendo explicados aos poucos, como um trabalho de luto lento e difícil, para o qual o primeiro passo é compreender o que foi perdido, já que, segundo Freud “o luto, de modo geral, é a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante” (FREUD, 1996, p. 249).

No caso de Austerlitz, foram-lhe arrancadas identidade e memórias. Ele cresceu na província de Bala, no País de Gales, onde foi criado por um casal de protestantes calvinistas – Emyr e Gwendolyn Elias – que não tivera filhos e lhe dera o nome de Dafydd Elias. Sua infância foi marcada pela solidão e pelo frio, tanto do ambiente, quanto da impossibilidade de se sentir acolhido por aquela família cujos corações eram tão gélidos quanto a neve e o eterno tom opaco do vilarejo: “Ainda hoje sonho às vezes que uma das portas fechadas se abre e eu atravesso a soleira rumo a um mundo mais amistoso, menos estranho” (SEBALD, 2008, p.48).

Eu sempre senti frio na casa do pregador, prosseguiu Austerlitz, não só no inverno, quando muitas vezes era acesa apenas a estufa da cozinha e não raro o piso de pedra do vestíbulo se cobria de geada, mas também no outono, na primavera adentro e nos verões invariavelmente chuvosos. E assim como na casa em Bala reinava o frio, nela reinava também o silêncio (SEBALD, 2008, p. 49).

Esse frio e esse silêncio eram extensivos, inclusive, a sua identidade, pois só aos quinze anos, ao ser mandado para um colégio numa cidade maior, fora-lhe revelado seu nome: Jacques Austerlitz. Neste momento, contudo, talvez por um mecanismo de defesa, Austerlitz não se deteve em procurar as respostas sobre suas origens negadas pela rigidez e frieza do pastor, nem em interpretar o indício dado pela professora primária que o presenteara com uma edição de letras grandes da história de Moisés: ele também fora lançado pela mãe à própria sorte para escapar do extermínio. Pelo contrário, a lembrança de seus pais restringia-se à vaga imagem de sua mãe se curvando para ele ou de seu pai sorridente enquanto punha o chapéu, e, como a resposta que Austerlitz conseguia conceber enquanto criança, ele sentia culpa, pois achava que fizera algo que justificasse o abandono: “E sei que muitas vezes eu ficava acordado durante horas na minha cama estreita na casa do pregador, tentando imaginar os rostos daqueles que, assim temia, eu abandonara por culpa minha [...]” (SEBALD, 2008, p. 49). Dor, culpa e melancolia combinaram-se para formar seu caráter desde a infância.

A escola revelou-se como única possibilidade de acolhimento, por afastá-lo de Bala, e por lhe trazer a amizade de Gerald Fitzpatrick, cuja família o abraçara como filho. Neste ponto, há uma pausa no relato da história de Austerlitz para apresentar dois símbolos importantes para essa narrativa de luto: os pombos correios de Gerald e as mariposas que seu tio, Alphonso Fitzpatrick colecionava. Através de uma longa digressão sobre a história familiar recente dos Fitzpatrick, são apresentados ensaios sobre zoologia, botânica, entomologia e até mesmo o evolucionismo darwiniano que ressaltam o peso da cultura dos personagens e também o peso da natureza, sobrepujante às criações humanas, no relato. Percebe-se, a partir desses símbolos, a construção de duas metáforas sobre a trajetória do próprio Austerlitz: os pombos-correio sempre voltam para casa, não importam quais e quantas intempéries tenham que vencer para isso, do mesmo modo que Austerlitz, mesmo que inconscientemente em diversos momentos de sua vida, também caminha para esse retorno ao lar, desvendando a história de suas origens. As mariposas, por outro lado, ostentam em paradoxos a

liberdade, a leveza, a beleza e também a melancolia, pois esses insetos, pode-se imaginar, sabem quando estão perdidos e

Se não são postos de novo para fora com cuidado, continuam onde estão, parados, até exalarem o último suspiro – permanecem no local de sua desventura mesmo depois de terminada a vida, seguros pelas minúsculas garras enrijecidas na sua última agonia, até que um golpe de ar os desprenda e os lance em um canto empoeirado (SEBALD, 2008, p. 97).

Olhando algumas mariposas perdidas que adentram sua casa, Austerlitz, já adulto, se pergunta pelo tipo de medo ou dor que elas sentem quando estão perdidas. Ele se pergunta se elas sonham com a liberdade ou com uma chance de salvação, e esse perguntar (que revela mais uma vez o método de composição da obra) conduz sutilmente a uma angústia maior: que tipo de medo, dor, sonho ou esperança poderia ter alimentado os dias perdidos dos judeus confinados nos campos de concentração? Que tipo de desconsolo e abandono sentem as vítimas dos estados de exceção de um modo geral?

É ainda através da metáfora das mariposas que se reforça o posicionamento ético da narrativa, partindo de uma analogia entre a temperatura corpórea ideal para que esses insetos possam voar e o estado febril que caracteriza a humanidade em seu afã de progresso e civilização que, na maioria das vezes, se sustentam sobre violência, destruição e barbárie:

Trinta e seis graus era um nível, disse Alphonso, que na natureza sempre deu provas de ser o mais propício, uma espécie de limite mágico, e vez por outra já lha ocorrera, assim disse Alphonso, disse Austerlitz, que todo o infortúnio da humanidade dependia do fato de ela ter em algum ponto se afastado dessa norma, e do estado ligeiramente febril no qual constantemente se encontra (SEBALD, 2008, p. 95).

Austerlitz passa a maior parte da sua vida fugindo do confronto com o luto, embora seus reflexos se manifestassem sempre com mais intensidade na melancolia através da qual ele percebia o mundo ao seu redor. Na primeira divisão da narrativa, que poderia indicar mudança de capítulo, há, principalmente, uma virada na trajetória de Austerlitz que, afundado em uma depressão cada vez mais acintosa, isola-se e emudece. Ele passa dias e noites andando a esmo nas ruas de Londres, sem conseguir articular os pensamentos que poderiam restituir-lhe o tênue equilíbrio conquistado por anos de sufocamento da dor causada por todas as perdas acumuladas ao longo da vida. A batalha interior travada entre o instinto de defesa que sufocara suas memórias e a

força dessas próprias memórias exigindo uma revelação acabam por adoecer o protagonista, que é obrigado a esclarecer as lacunas da sua própria história, enfrentando, junto com a dor particular, a dor coletiva de todos os que foram vitimados pela mesma violência física, política e simbólica.

Assim, a primeira atitude foi destruir todos os arquivos e estudos acumulados ao longo de uma vida dedicada à história das construções, em especial de fortes militares e estações de trem, até o final do século XIX. A acumulação de saberes sobre a história não pôde desempenhar o papel de restituir-lhe sua própria história, e todos os objetos, museus, estações e pessoas parecem estranhos, elementos incapazes de se constituir como memória de um lugar de origem para Austerlitz, mas que só acentuaram, ao longo de sua trajetória, seu desenraizamento e solidão. Por isso, foi necessário que houvesse a destituição absoluta de objetos que não constituíam sua memória, mas apenas uma construção de identidade que não se revelava suficiente ou sanativa para sua melancolia. Só assim Austerlitz poderia conquistar e restituir gradativamente a sua própria história, só assim o frio, o silêncio, o pó e a mochila poderiam passar a ser interpretados como signos do exílio que o construíram como sujeito diaspórico, destituído de memórias e mitologias de identidade a que se apegar. A destituição material é simbólica do total despojamento interior causado pela angústia do não-pertencimento.

Era preciso confrontar-se com a história da primeira metade do século XX, que dizia respeito diretamente a sua própria trajetória de vida. Austerlitz parte então em busca das verdades do seu passado, para construir a arquitetura das suas próprias memórias, e só assim começar efetivamente o que Freud considera “trabalho de luto”, ou seja, a elaboração de uma narrativa calcada no reconhecimento e aceitação do que fora perdido para tentar purgar a dor e a melancolia.

Contudo, se, como afirma Freud, a resolução do luto depende da elaboração de uma narrativa da perda, o que fazer quando esta é bem maior e mais catastrófica que a capacidade do sujeito de defrontar-se com o horror que dela resulta? Como dar seguimento ao trabalho de luto diante do indizível?

Essas questões justificam mais uma vez o método aplicado na construção do romance: o processo de abordagem precisa ser gradual, já que só pode contar com uma memória fragmentária, estranha, ora metafórica, como as borboletas de Darwin, ora metonímica, mas grandiosa em representação, como os mapas, os rascunhos, cadernetinhas e fotos.

O trabalho de luto de Austerlitz é metonímico do trabalho de luto do holocausto e de qualquer estado de exceção, como, aliás, elucida Giorgio Agambem (2004) quando revela que, desde a Roma Antiga, a designação para luto público e estado de exceção está representada pela mesma palavra *iustitium*, ou seja, num estado de direito, é impossível dissociar um do outro. Por isso, o trabalho de luto apresentado na narrativa representa também um compromisso contra o esquecimento apregoado pelo mercantilismo neoliberal, que nega a memória porque o passado não tem valor de troca e, se esse passado depõe contra a “civilização” e o “progresso”, vale menos ainda. Como afirma Idelber Avelar, em *Alegorias da Derrota*, obra em que analisa o trabalho de luto pós-ditatorial na América Latina:

Para recordar a famosa dicotomia de Marx, o luto não trabalha com valores de uso. Da mesma forma, o luto também inclui um momento de suspensão do valor de troca, pois o objeto do luto se afirma invariavelmente como único, singular, resistente a toda transação, substituição ou intercâmbio. Daí a afirmação de que no trabalho de luto os valores de uso e troca são suspensos por uma terceira forma de valor, que poderíamos chamar *valor de memória*; um antivvalor, já que o que é próprio é subtrair-lhe o intercâmbio (AVELAR, 2003, p. 239, grifos do autor).

O retorno a Praga e o reencontro com Vera Rysanová, que fora sua babá e governanta em sua antiga casa (e que o reconhece imediatamente: “*Jacquot*, foi o que ela disse, *est-ce que c’est vraiment toi?*” (SEBALD, 2008, p. 153)), colocam Austerlitz de frente com suas memórias. Ele passa a lembrar, não da fisionomia, mas de traços da mãe, Ágata, signos do afeto que não puderam ser apagados do seu inconsciente: os sapatos azuis com lantejoulas que ela usava para interpretar Olímpia no teatro, seu cheiro, o beijo que ela sempre lhe dava ao chegar em casa às quatro horas da manhã. O mesmo acontece com as reminiscências sobre o pai, Maximilian, e seu jeito sorridente e equilibrado.

Vera atua na narrativa como depositário das memórias sobre a origem de Austerlitz e é graças a ela, com as fotos antigas e o relato da invasão, do exílio do pai em Paris, dos esforços da mãe para salvar o único filho, e da sua posterior deportação para o campo de Theresienstadt, que Austerlitz pode partir em busca da (re)construção da sua própria história. Conversando com ela, Austerlitz lembra até mesmo da sua língua materna, o tcheco, sem que pudesse notar sequer o momento em que deixaram de falar francês. Diante de Vera, as lembranças vão voltando espontaneamente. Ela faz, então, um longo relato sobre o estado de exceção instaurado em Praga e sobre o

posicionamento dos pais de Austerlitz diante da consumação gradativa do horror já anunciado, como demonstra, por exemplo, o seguinte trecho:

Maximilian não acreditava de maneira alguma que o povo alemão fora impelido à desgraça; antes, a seu ver, o próprio povo se recriara da cabeça aos pés nessa forma perversa, gerada pelos sonhos de cada indivíduo e pelos sentimentos cultivados em família, e então produzira, como expoentes simbólicos dos seus desejos mais íntimos, os chefões nazistas, que Maximilian considerava sem exceção broncos e indolentes (SEBALD, 2008, p. 166).

Nas palavras de Maximilian ecoa a previsão que Walter Benjamin também fizera sobre a ideologia de guerra alemã no ensaio *Teorias do fascismo alemão*, ao afirmar

Outros povos podem afirmar que lutaram uma guerra a partir da sua substância mais íntima. Mas nunca nenhum afirmou que a *perdeu* a partir da sua substância mais íntima. O que há de singular nesta última fase do confronto com a guerra perdida, que desde 1919 convulsiona a Alemanha, é que é justamente a derrota que é mobilizada pela “germanidade” (BENJAMIN, 1994, p. 64-65, grifos do autor).

Esta germanidade, veiculada como força substancial incorruptível pela derrota, foi utilizada como instrumento motivador para uma evolução de estratégias a serem utilizadas na nova guerra. Para Benjamin, e para Sebald, não há inocentes, pois mesmo aqueles que não empenharam diretamente suas forças em prol do Reich o fizeram por sua omissão, ou seja, por seu consentimento tácito à guerra e suas estratégias. Do mesmo modo, nenhum cidadão poderia reivindicar para si o argumento de que apenas cumpria as ordens do Reich. Adolf Eichmann, responsável pela deportação de milhares de judeus para os campos de concentração, é um dos que tentaram defender-se sob tal argumento, alegando que “onde todos, ou quase todos são culpados, ninguém é culpado” (ARENDDT, 1999, p. 301), mas como, neste capítulo trágico da história, todos são culpados, ele também não obteve perdão em um tribunal do mesmo modo que o silenciamento sobre o horror não pode significar o perdão diante da história para tantos outros culpados.

Depois de saber, por Vera, do ocorrido a seus pais, Austerlitz resolve trilhar os caminhos por onde eles possivelmente tinham passado. Por isso ele vai a Terezín e vaga por aquelas ruas mortas, herança de atrocidades, à procura de indícios sobre como vivera ali sua mãe e outros milhares de judeus:

Se o abandono dessa cidade fortificada, projetada como a ideal cidade do sol de Campanella segundo um rigoroso esquema geométrico, já era opressivo, mais opressivo ainda era o aspecto hostil das fachadas mudas, atrás de cujas janelas basculantes, por mais que eu erguesse a vista para elas, não se mexia uma única cortina (SEBALD, 2008, 186-187).

A descrição de Terezín segue o mesmo tom sinuoso e espectral impresso à narrativa, privilegiando os detalhes presentes nas fotos de portas e janelas cerradas, ruas desertas, fachadas, a imagem da única loja do local onde se vendem tralhas de todo tipo. O relato minucioso do aspecto físico vai também dando visibilidade ao aspecto simbólico e, para Austerlitz, afetivo, do que poderia ter sido o horror naquele campo que resistira por mais tempo que muitos outros por abrigar artistas (como Ágata), cientistas, acadêmicos e personalidades judaicas. Segundo Ecléa Bosi, em *O tempo vivo da memória*:

Algumas semanas antes [de outubro de 1945, quando o campo fora desativado] houvera outra visita da Cruz Vermelha ao campo, ainda sob o domínio nazista. A equipe dos visitantes manifestou de novo sua admiração pelas atividades artísticas a que assistiu na ocasião. Antes dessa inspeção havia se preparado o mesmo cenário: casas pintadas, ruas lavadas, praças abertas, os internos obrigados a agir como figurantes. A Theresienstadt vista é uma fachada ilusória: ali tudo é falso, menos as suas criaturas. As crianças são crianças, os mestres são mestres, os médicos são médicos, os artistas são artistas (BOSI, 2003, p. 104).

Essa encenação de normalidade, em que os habitantes dos campos atuavam forçosamente, só demonstra a racionalidade absurda que norteou as estratégias do Reich. Tudo foi devidamente catalogado, sistematizado, numerado, seguindo a ordem e a assepsia instauradas como conduta da barbárie entranhada na civilização. Até um filme, *O Führer oferece uma cidade aos judeus*, um curta-metragem de 23 minutos, dirigido em 1944 por Kurt Geron, na época um ator e cineasta judeu de renome, depois deportado para o campo de Birkenau, foi feito para mostrar ao Ocidente a vida organizada, culturalmente ativa e “feliz” que o führer permitia aos habitantes de Theresienstadt.

Foi provavelmente neste filme que Austerlitz conseguiu localizar, em meio aos rostos sombrios apresentados em close-up, aquele que poderia ser o de Ágata:

[...] na metade esquerda, um pouco para trás e próxima da margem superior, aparece o rosto de uma mulher jovem, quase indistinguível nas sombras negras que o circundam, razão pela qual eu não o percebi de início. Em volta do pescoço, disse Austerlitz, ela está usando um colar de três filamentos finos, cujos

arcos mal se destacam no vestido escuro fechado até em cima, e há uma flor branca no cabelo. Exatamente como eu imaginava a atriz Ágata com base nas minhas vagas lembranças e nos outros poucos indícios que tenho hoje, exatamente assim, acho, ela se parece, e olho e torno a olhar esse rosto em certa medida estranho e familiar [...] (SEBALD, 2008, p. 244-245).

As lembranças surgem como borrões e as imagens brumosas que delas resultam representam a impossibilidade de resgatar uma história negada e, por isso, perdida, depois de tantos anos de silenciamento. Na tentativa de reconstruir sua identidade, Austerlitz, enfrenta a dor da perda e decide percorrer bibliotecas, arquivos e museus que possam fornecer-lhe mais informações sobre como devem ter sido os últimos momentos dos seus pais. Por isso ele defronta-se com mais demonstrações de má-fé, que só ratificam a impossibilidade de expiação de culpas dos nazistas, pois, como afirma Hannah Arendt, nunca houve remorso ou “peso na consciência” dos responsáveis diretos ou indiretos pelos horrores instaurados pelo Reich. Segundo a autora:

Embora a má-fé dos acusados fosse manifesta, a única base para se provar efetivamente a consciência pesada seria o fato de os nazistas, e especialmente as organizações criminosas a que Eichmann pertencera, terem estado muito ocupados em destruir a prova de seus crimes durante os últimos meses de guerra. E essa base era bastante frágil. [...] na linguagem dos nazistas, [...] eles tinham perdido sua luta para “libertar” a humanidade do “domínio dos subumanos”, principalmente da dominação dos Sábios de Sion; ou em palavras comuns, o fato não provava mais que a admissão da derrota. Algum deles teria sofrido de consciência pesada se tivesse vencido? (ARENDR, 1999, 299-300).

Como dito anteriormente, a busca de Austerlitz não chega a um desfecho. Depois de descobrir o ocorrido com sua mãe, ele parte em busca da outra metade da sua história: o destino do pai, na terceira e última parte do romance. Como a narrativa abole as relações óbvias de causalidade e o tempo da narrativa segue o tempo incerto e fragmentário da memória, é preciso acompanhar todo o trajeto objetivo, em seus ensaios e análises, e subjetivo de Austerlitz (momentos líricos, oníricos e por vezes espectrais). Toda essa trajetória culmina seus sentidos nesta última parte da obra: não foi à toa que Austerlitz tornou-se estudioso das estações de trem, por exemplo, já que era preciso compreender essas estruturas que foram indispensáveis para o funcionamento do Reich, não apenas para a deportação de judeus, como para a circulação de bens e produtos. Só um conhecedor da arquitetura de guerra poderia descrever com tantas minúcias a estrutura física do campo de concentração para, a partir daí, denunciar o absurdo e o mal. Só um narrador que se coloca como ouvinte imparcial poderia ceder a palavra para

que seu personagem assumisse o teor da narrativa e pudesse, assim, resgatar sua memória a partir do resgate dos seus mortos. Esse resgate, contudo, está afastado de qualquer fingimento de redenção: não há “final feliz” à moda da arte de consumo porque não se pode apagar a herança catastrófica do holocausto.

Austerlitz continuará errante, viajante solitário com sua inseparável mochila e as memórias dessa dor continuarão, por impossibilidade de se mensurar tanto mal, afundadas no abismo descrito por Dan Jacobson, diante das antigas minas de diamantes da África do Sul, no final da narrativa: “Era amedrontador, escreve Jacobson, ver semelhante vazio abrir-se a um passo do chão firme, perceber que não havia transição, semente essa borda, de um lado a vida corriqueira, do outro seu inimaginável oposto” (SEBALD, 2008, p. 286).

REFERÊNCIAS:

- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Tradução: Iraci D. Poleti. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2004 (Estado de Sítio).
- ARENDDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém – um relato sobre a banalidade do mal*. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Tradução: Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. Tradução: Marcelo Coelho. São Paulo: Ática: 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas, v. 1).
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução: Paulo Neves. 3. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006 (Tópicos).
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução: Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*: edição standard brasileira. Comentários e notas de James Strachey; em

colaboração com Anna Freud; assistido por Alix Strachey e Alan Tyson. Traduzido do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Volume XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.

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

Filmes citados:

Siegfried, Fritz Lang, 1924. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=zu-J9ewSDrc>. Acesso em: 16/07/2010.

O Führer oferece uma cidade aos judeus, Kurt Gerron, 1944.