

Austerlitz: a narrativa oblíqua do Holocausto

Marcio Fonseca Pereira – Doutorando em Teoria Literária

Resumo: Este artigo visa a uma compreensão do modo como Winfried Sebald relaciona aspectos formais e crítica ao capitalismo em seu romance *Austerlitz*, no qual, através da exploração dos meandros da memória, o escritor consegue criar uma narrativa moderna sobre o Holocausto e os acontecimentos históricos que o determinaram, evitando as armadilhas da mera apresentação de aspectos externos da realidade.

Palavras-chave: memória, tempo, arquitetura

Introdução

A forma da escrita de Winfried Sebald em *Austerlitz* (2001) é concebida até o detalhe como um meio de oposição ao modo de vida esvaziado da sociedade capitalista em seu estágio atual. Contrário à administração total dos comportamentos e das ideias, o escritor abre em sua obra espaço para tudo aquilo que diz respeito à revalorização da autonomia do indivíduo frente a uma suposta marcha inexorável da história. Nesse sentido, a valorização dos pequenos detalhes do cotidiano, o tom menor da narrativa e a humildade do narrador, que frequentemente cede a palavra, figuram, entre outros aspectos, como tentativas do escritor de fazer justiça ao caráter humano apagado brutalmente pela experiência da segunda guerra e não devidamente restituído às suas vítimas tanto pelos meios oficiais como pelo próprio meio artístico de seu país, a Alemanha, que, no momento imediatamente seguinte à barbárie, utilizou-se de todos os meios para fazer com que o ocorrido caísse no esquecimento.

O trabalho com a memória torna-se, desse modo, o meio de trazer à tona os aspectos decisivos (e por isso mesmo cuidadosamente apagados pelo aparato do Estado) para a atualização da história. Assim, a relação entre passado e presente se clarifica em pleno sentido dialético, pois incorpora a visão benjaminiana das *Teses sobre o conceito de história*, que mostra o tempo como algo que foge ao vazio e à linearidade.

Nesse sentido a obra sealdiana instaura um novo tempo narrativo, um passado-presente que liga infância e idade adulta, mortos e vivos, paisagens e cidades diversas, numa configuração em que o sentido da experiência adquire nuances sutis, evitando cuidadosamente as oposições estanques (quase sempre simplistas), e fazendo jus à complexidade da experiência humana representada.

O narrador sealdiano

Na condição de quem se propunha a narrar a traumática experiência dos judeus europeus na segunda guerra mundial, Sebald percebeu duas condições que seriam vitais para determinar sua atitude diante da matéria, o que evidentemente tornou-se crucial para o ponto de vista e a estrutura narrativa em *Austerlitz*.

A primeira diz respeito ao fato de que, num primeiro momento (o final dos anos 40 e anos 50), a Alemanha se calou sobre as atrocidades cometidas na segunda guerra. Isto em grande medida se deveu a um esforço político conservador, oficial, já que não interessava aos governos seguintes e seus apoiadores revelar as mazelas causadas por muitos deles próprios, visto terem auxiliado direta ou indireta nas manobras do Reich de Hitler.

Entretanto, a razão oficial não foi a única para o silêncio diante do horror e nesse sentido a teoria benjaminiana dá conta da explicação. Trata-se evidentemente da impossibilidade de narrar que acomete aqueles que passaram pela desmoralizadora experiência da guerra, que empobrece a existência individual e coletiva, servindo ao aniquilamento psicológico de quem viveu no limite entre vida e morte e, por essa razão, não consegue mais enxergar o ser humano senão sob a ótica de uma condição miserável. A segunda condição diz respeito à literatura dos anos 60 sobre a guerra. Para Sebald, as dificuldades morais e éticas de se lidar com tema tão delicado foram responsáveis pelo fracasso estético de muitas obras do período. Nesse sentido, prevaleceu mais que o normal a dificuldade de se representar a realidade, uma vez que a opacidade dos acontecimentos de uma guerra atinge níveis impensáveis para quem não participa diretamente dela. Assim sendo, a tentativa de ficcionalização do que ocorreu, por exemplo, nos campos de batalha acabou correspondendo apenas à fachada do real (ou talvez nem isso), causando impacto no leitor, mas bloqueando sua cognição com relação

ao *processo efetivo* da guerra. Diga-se de passagem esse é o modo através do qual todo o cinema hollywoodiano tem abordado o tema, com o agravante do aprofundamento do sensacionalismo e do sentimentalismo, que são próprios de um momento em que a predominância do fetiche da mercadoria sobre as artes chegou a níveis alarmantes.

Consciente de que não estava isento desses riscos, Sebald procurou criar uma narrativa que fosse ao tema de forma oblíqua, daí em poucas passagens apresentar a barbárie de forma mais explícita, preferindo, via de regra, a sugestão. Para isso, escolheu um narrador que nunca se arroga um conhecimento infalível, trazendo a palavra conclusiva sobre os acontecimentos que narra. Ao contrário, procura permanecer como um porta-voz privilegiado, especialmente de Jacques Austerlitz, personagem principal da narrativa e que se torna uma espécie de professor do narrador, que admira sua inteligência e fica responsável por sua coleção de fotos, que um dia ajudarão a manter viva a memória do personagem.

Pode-se dizer, aliás, que o grande tema do romance é a própria memória. Não especificamente a de Austerlitz – que após o último encontro com o narrador não sabemos se ainda está vivo ou se já morreu – mas a memória coletiva, aquela à qual o próprio Austerlitz sempre faz alusão. O narrador, portanto, assume essa “tarefa” de certo modo deixada pelo protagonista.

Já pouco depois de seus primeiros contatos com Austerlitz, o narrador faz sua primeira visita ao Forte Breendonk, na Bélgica, local utilizado pelos alemães como campo de concentração na segunda guerra. Apesar de ter efetivamente visto o local, isto não lhe garantiu uma narrativa cheia de observações seguras, típicas de quem se julga na posição de autoridade para narrar aquilo que supostamente sabe. O que prevalece é o tom meio indeciso, que alterna clareza e escuridão. Mais do que fatos vemos que o narrador respeita a memória daqueles que ali sofreram e, por isso, narra, juntamente com os aspectos internos e externos do forte, as sensações que tomam conta dele, ao invés de se posicionar com tom desrespeitosamente especulativo.

A passagem nos revela uma das características marcantes do livro: o grande lastro de realidade que dá respaldo à narrativa. O narrador, nesse sentido, assume uma posição política digna de nota, pois revela a importância da preservação da memória como forma de resistência à mesmice do existente. Com a devida observância à mediação, fala do difícil trabalho de preservação da memória:

Minha lembrança das catorze estações pelas quais passa o visitante de Breendonk entre o portão de entrada e a saída se tornou obscura ao longo do tempo, ou, antes, se tornou obscura, se assim posso dizer, já no dia em que estive no forte, seja porque eu não queria realmente ver o que lá se via, seja porque nesse mundo iluminado somente pelo fraco clarão de algumas poucas lâmpadas e separado para sempre da luz da natureza, os contornos das coisas parecem se fundir. Mesmo agora, quando me esforço para lembrar, quando tomo novamente nas mãos o mapa canceriforme de Breendonk...a escuridão não se dissipa, mas se adensa enquanto penso como é pouco o que logramos conservar na memória, como tudo cai 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.28-29)

A posição aqui é claramente benjaminiana. O mapa que o narrador tem em mãos não é suficiente para realizar o trabalho de preservação da memória, uma vez que este depende da participação coletiva e a unilateralidade do conhecimento frio através de um pedaço de papel não pode dar conta da complexidade da experiência efetiva. Assim, seu discurso faz lembrar o verdadeiro sentido do narrador que Walter Benjamin (no período entre guerras) já anunciava: “...a arte de narrar está em vias de extinção”¹, isto porque estava em crise “a faculdade de intercambiar experiências”².

Agora, naturalmente o momento é outro e agravado por uma nova guerra. Se Benjamin – apesar de dizer que apenas o céu era o mesmo após a primeira guerra, visto que os últimos traços de estabilidade da vida do século XIX haviam desaparecido – demonstrou um sentimento ambíguo de oposição e aceitação em relação às mudanças na experiência coletiva, a visão do narrador agora aparece mais claramente angustiada, quase um pedido ao seu retorno (“o mundo por assim dizer se esvazia por si mesmo”, “as histórias...por si sós incapazes de recordação não são ouvidas, não são anotadas nem transmitidas por ninguém...”), pois Sebald projeta no narrador – com quem se identifica profundamente – a urgência de uma atitude positiva em relação à memória, extremamente desprezada pela realidade imposta pela sociedade de consumo, que tenta apagar o passado e recoloca indefinidamente o mesmo sob diferentes disfarces, dando

¹ Walter Benjamin. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1993, p.197.

² Idem, p.198.

às coisas um aspecto da contingência do aqui-e-agora, como se passado e futuro nada significassem em nossas vidas.

Após essa renovação do espírito do narrador benjaminiano, narra a sensação de mal-estar dentro dos corredores escuros da fortaleza, bem como uma das formas de tortura utilizadas pelos nazistas:

Não digo que, com a náusea, tenha aflorado dentro de mim um vislumbre do tipo de interrogatório dito de rigor a que se procedia naquele local à época de meu nascimento, pois foi somente alguns anos mais tarde que li em Jean Améry sobre a terrível proximidade física entre torturadores e torturados, sobre os suplícios que ele próprio sofreu em Breendonk ao ser içado pelas mãos, amarradas atrás das costas, de modo que os braços saltaram da cavidade articular do ombro com um estalo e um estilhaço que ele, como diz, ao sentar-se para escrever ainda não tinha esquecido, e ao ficar lá pendurado no vazio, os braços deslocados, suspensos no alto por trás e retorcidos em cruz sobre a cabeça: *la pendaison par les mains liées dans le dos jusqu'à évanouissement* – assim vem escrito no livro *Le jardin de plantes*, no qual Claude Simon desce novamente ao depósito de suas lembranças e onde ele, na página 235, começa a contar a biografia fragmentária de um certo Gastone Novelli, que, como Améry, foi submetido a essa forma particular de tortura. (SEBALD, 2008, p.30)

A passagem é *explícita, detalhada*, mas nem por isso deixa de ser profundamente *mediada*, pois aí a ética do cidadão Sebald exigiu um cuidado ainda maior do escritor a fim de não cair no apelo rasteiro ao sentimental. Primeiramente, o narrador não se propõe a especular sobre a dor alheia. Por isso não aflora nele “um vislumbre do tipo de interrogatório dito de rigor a que se procedia naquele local”. Um escritor mais afoito ou indelicado provavelmente teria colocado na mente do narrador esse tipo de “vislumbre”, como que se aproveitando de uma dessas imagens já exploradas à exaustão pelo cinema hollywoodiano, que apenas causam mal-estar passageiro, mas não deixam qualquer tipo de reflexão. Somente depois dessa ressalva, começa a descrever o modo como a tortura era executada e, mesmo então, não deixa que a narrativa se torne uma espécie de demonstração fria, distanciada. Por isso, repassa o depoimento de Jean Améry, o que aparece como uma espécie de “autorização” para enveredar pelo tema. Procedimento semelhante e complementar vem logo em seguida ao passar a voz para Claude Simon (*Le jardin de plantes*, “página 235”) deixando em francês o trecho que é, em certa medida, o “original” do que acaba de dizer: “*la pendaison par les mains liées dans le dos jusqu'à évanouissement*”. Com esse procedimento duplo, a palavra é passada aos que vivenciaram o horror e o escritor

consegue o equilíbrio tão difícil entre não se intrometer excessivamente na dor que não vivenciou e não se afastar com indiferença daquilo que narra.

Apesar do caráter explícito da passagem acima a regra do escritor é não ir diretamente ao tema da guerra. Sebald prefere mostrar o modo como o mal absoluto vai se espalhando pela Europa, tomando conta de todos os aspectos do cotidiano e restringindo, por exemplo, a vida dos judeus de Praga até um momento em que a vida da coletividade está totalmente regida pelo terror. Esse momento da história corresponde na narrativa a um instante-chave, quando Vera Risanová descreve a sensação que teve na partida de Austerlitz:

...estranha sensação que tivera de que o trem, depois de se pôr em movimento com infinita lentidão, na verdade não partira, mas, em uma espécie de ação diversiva, avançara um trecho para além do pátio envidraçado e lá, não muito longe, afundara no chão. Mas, a partir desse dia, Agáta não foi mais a mesma continuou Vera, disse Austerlitz. O que ela preservara da sua alegria e confiança, apesar de todas as dificuldades, foi toldado por uma melancolia contra a qual, claramente, nada podia fazer. (SEBALD, 2008, p.172)

Interessante observar que aí a palavra foi passada duas vezes: do narrador a Austerlitz, e desse a Vera. Torna-se, portanto, de certo modo, um relato coletivo. Assim, a sensação de afundamento do trem, que é o comprometimento momentâneo dos sentidos de Vera se transmite de algum modo dela para Austerlitz, deste para o narrador e, em última instância, para o leitor, criando uma ligação que ressalta o trauma individual passado como algo que diz respeito também ao presente. Memória individual que *deve ser* coletivizada.

Essa *imaginária* ausência de movimento do trem corresponde metaforicamente a uma *real* interrupção da experiência que, como dissemos, foi se agravando na cidade de Praga na época. Nesse sentido, é interessante observar como o real e o imaginário convergem para formar um sentido único, no qual o peso estético pode pender igualmente para um lado ou outro. Aliás, esse aspecto é muito aproveitado pelo escritor ao longo de toda a obra e dá uma boa ideia de como a realidade pode ser extremamente difícil de ser apreendida.

A não opção por uma narrativa em terceira pessoa tem relação com essa dificuldade de representação. Como mencionamos acima, Benjamin já havia compreendido no entreguerras que a vida havia se transformado, logo, o modo de narrar

deveria também ser mudado. Esse sentido de mudança da experiência empobrecida também não passa despercebido para Sebald, guardadas, é claro, as diferenças históricas. Parece vir daí a escolha do monólogo em vez do diálogo (com sua apresentação tradicional com o travessão), o que revela essa preocupação em não representar ingenuamente a aparência das coisas. Assim, a palavra do “outro” pode ser incorporada à do narrador que, afinal de contas, também recupera seu processo de transformação. Nesse sentido, Sebald não incorre no erro do narrador onipresente e onipotente, o que seria desastroso aos seus propósitos. Ao mesmo tempo consegue, entretanto, preservar um dos aspectos importantes do personagem típico do romance do século XIX, que é sua transformação ao longo da narrativa. O narrador-personagem se apresenta modificado ao final de sua própria narrativa, o que se deve naturalmente aos ensinamentos de Austerlitz (“...Austerlitz foi o primeiro mestre desde o meu tempo de escola a quem fui capaz de dar ouvidos.”, p.36-37). Podemos perceber essa mudança ao fim da narrativa quando, ao retornar ao forte de Breendonk, o narrador desta vez não consegue entrar e prefere ficar lendo o livro do crítico literário Dan Jacobson, um presente de Austerlitz. O livro conta a história da dificuldade do próprio crítico ao buscar as raízes de seu povo e sua família na Lituânia. O apagamento dos traços do passado mostra ainda uma vez a dificuldade de preservação da memória, aqui no caso, da memória judaica. A comparação com as minas de carvão da África do Sul – país para onde a avó de Jacobson, Menuchah, se mudara com os filhos em 1920, após a morte do marido, o rabino Heshel – reforça essa dificuldade:

O abismo no qual não penetra nenhum raio de sol é a imagem que Jacobson associa ao passado naufragado da sua família e do seu povo, que, como ele sabe, não pode mais ser resgatado das profundezas. Em suas viagens pela Lituânia, Jacobson quase não encontra traços de seus antepassados, somente sinais por toda parte do extermínio, do qual o coração doente de Heshel preservou os seus familiares quando parou de bater (SEBALD, 2008, p.286-287).

Podemos dizer que, após sua relação com Austerlitz, que ao final da narrativa já é de mais de 20 anos, a consciência histórica do narrador é certamente mais apurada. O respeito à memória do povo judeu é marcado aqui pela própria negativa de entrar no forte, o que não havia ocorrido anteriormente, quando penetrara os corredores sombrios da fortaleza. Agora, portanto, parece haver um cuidado ainda maior no ato de narrar e, por esse motivo, passa novamente a palavra, agora a Dan Jacobson.

A visita, nesse sentido, torna-se inútil e o fato de o número de visitantes do forte ter aumentado consideravelmente parece reforçar ainda mais essa inutilidade, visto que agora o local se tornou atração turística, onde se pode passear em grupos (“Vários ônibus aguardavam no estacionamento...”, p.285). Assim fica patente que a busca do passado em nossa época se tornou em grande medida um agradável “passeio” sem muito compromisso, ao invés de ser composto por momentos de reflexão cuidadosa.

Ao finalizar, o narrador então opõe a esse novo quadro, dominado pela superficialidade e pelo excesso (os “vários ônibus”), os leves traços deixados pelos que padeceram no outro forte, o de Kaunas:

Comboios vindos do Ocidente para Kaunas continuaram chegando até maio de 1944, quando a guerra havia muito estava perdida. As últimas mensagens dos encarcerados nas masmorras da fortaleza dão prova disso. *Nous sommes neuf cents Français*, riscou um deles na fria parede de calcário do forte (SEBALD, 2008, p.287).

O contraponto que fica como resposta, ao finalizar a narrativa, parece realmente criar quase uma interdição do ato narrativo, como se a partir dali não restasse ou não se pudesse dizer mais nada, cabendo ao leitor agora a devida reflexão sobre a experiência narrada.

Vemos que o início do romance tem um aspecto de introdução ao assunto, sem jamais perder o cuidado estético. O retorno ao forte de Breendonk fecha um ciclo, pois recupera um ponto de referência espacial para o tema que, apesar de encerrar a narrativa, não tem a pretensão de caráter conclusivo sobre o assunto, não encontra apaziguamento para as dores vividas por aqueles personagens e solicita do leitor a mesma atitude de respeito diante daqueles que tiveram suas vidas brutalmente modificadas.

O tempo cronológico e a arquitetura

Como já destacamos, a passagem da voz do narrador aos personagens é uma das atitudes mais marcantes em *Austerlitz*. Esta atitude se torna especialmente relevante quando a palavra é passada ao próprio Jacques Austerlitz, cujo relato, recontado pelo

narrador, tem em grande medida um caráter ensaístico que se imbrica profundamente com o romanesco.

Este entrelaçamento de romance e ensaio tem um efeito curioso sobre a estrutura da obra. A tese de Austerlitz, profundamente benjaminiana e aparentemente não tão difícil de ser compreendida, se reveste de uma construção formal bastante complexa, que só a leitura atenta pode revelar. Nesse sentido, a clareza da exposição pode dar ao leitor menos preocupado com os meandros da forma a falsa impressão de simplicidade.

Quando o narrador passa a palavra para Austerlitz, este assume quase o mesmo *status* daquele, como se ambas as histórias se confundissem, o que é intencional visto que Sebald desejava aproximá-los no intuito da coletivização das experiências. Esta é uma das teses profundas do escritor, que causou espanto a certos críticos, os quais acharam paradoxal que um homem tão reservado como ele escrevesse bem não só sobre si mesmo, mas também sobre a experiência coletiva. A posição de Austerlitz, portanto, que também é a do narrador (de certo modo seu discípulo), é em grande medida a do próprio escritor.

Nessa linha, dois dos temas principais de Austerlitz, que revelam sua tese e são responsáveis pelo traço ensaístico do romance são o poder do tempo cronológico e as criações arquitetônicas grandiosas, ambos representantes da lógica da dominação no sistema capitalista.

No primeiro encontro entre o narrador e Austerlitz, em que este apresenta a “introdução” de sua tese, os dois temas aparecem ligados. Ao tratar da grandiosidade da Estação de trem de Antuérpia, construída sob os auspícios do rei Leopoldo, que queria mostrar a força crescente da economia belga, Austerlitz, não perdendo a noção do viés estético (aspecto da própria atitude do escritor), inicia seu argumento:

O modelo que Leopoldo aconselhara a seu arquiteto era a nova estação de Lucerna, onde ele ficara particularmente impressionado com a cúpula que excedia de forma tão dramática a habitual altura modesta das demais estações de trem, uma concepção que Delacenserie, em sua construção inspirada no Panteão de Roma, levou a efeito de maneira tão impressionante que mesmo nós hoje, disse Austerlitz, exatamente como o arquiteto tencionava, ao ingressarmos no pátio de entrada somos invadidos pela sensação de que nos achamos, para além de toda a esfera profana, em uma catedral consagrada ao comércio e ao transporte mundiais. (SEBALD, 2008, p.14)

Vemos aqui a menção aos “novos deuses” do fim do século XIX e início do século XX, o comércio e o transporte, cujo impulso vem diretamente do capital acumulado com a exploração da colônia do Congo, aqui subentendida.

Austerlitz não deixa, porém, de mencionar os próprios trabalhadores belgas que, após a fabricação dos espelhos da Sala de espera, eram acometidos “de malignes e funestes affectations à la suite de l’inhalation des vapeurs de mercure et de cyanide” (p.17). Desse modo fica mencionado que a exploração do trabalho alienado foi *interna* e *externa* e que, portanto, toda aquela riqueza com a qual o povo belga tanto se impressionava não era fruto só da exploração dos africanos (com os quais os belgas certamente não se importavam), mas também da saúde e da vida de compatriotas.

A preocupação estética de Austerlitz, acima aludida, fica patente na análise do estilo eclético da estação:

Delacenserie tomou emprestados aos palácios do Renascimento italiano os principais elementos de seu edifício monumental, disse Austerlitz, embora houvesse também ecos bizantinos e mouriscos, e talvez eu próprio tivesse notado ao chegar os torreões circulares de granito branco e cinza, cujo único propósito era despertar no passageiro associações medievais. Em si mesmo ridículo, o ecletismo de Delacenserie, ao unir o passado e o futuro na Centraal Station com sua escadaria enorme de mármore no átrio e o telhado de aço e vidro que recobre as plataformas, era na verdade um meio estilístico coerente com a nova época, disse Austerlitz, e com isso condizia também, continuou, que, nos pontos elevados dos quais no Panteão romano os deuses observam de cima os visitantes, na estação de Antuérpia fossem exibidas em ordem hierárquica as divindades do século XIX – a mineração, a indústria, o transporte, o comércio e o capital. (SEBALD, 2008, p.14).

O argumento de Austerlitz se reforça. O que há de estranho no ecletismo da construção se deve a uma época que se pretende grandiosa. Por isso, a junção de diversos estilos esteticamente incompatíveis. O capital em seu apogeu, tendo promovido toda a evolução tecnológica e industrial, precisa de expansão e esta é representada em termos arquitetônicos pela sua intenção totalizante ao reunir passado, presente e futuro. Trata-se, portanto, de uma época que se apropria de outras com o intuito último de promover a si mesma e talvez, por essa razão, o aspecto arquitetônico da estação fique devendo em termos artísticos.

Não menos interessante de observar no trecho é a sutil “intromissão” do narrador (se assim podemos chamá-la uma vez que tudo obviamente tem que passar pelo seu depoimento). Sua observação de que talvez ele próprio “tivesse notado ao chegar os

torreões circulares de granito branco e cinza” deixa uma dúvida importante sobre a eficácia da memória, a qual se torna importante exatamente por permitir ao leitor imaginar que a suposta percepção do narrador tenha sido apenas mais um conhecimento adquirido com o próprio Austerlitz. A confusão criada parece intencional por parte do escritor que, aliás, utiliza recurso semelhante ao longo da obra. Entendido assim, o trecho admite, com essa sutileza na estrutura, uma adesão ainda maior do narrador à tese de Austerlitz, pois seria a *representação da adesão tanto consciente quanto inconsciente do primeiro ao segundo*. Essa é uma técnica bastante curiosa de construção, pois visa empurrar o narrador para uma posição aparentemente secundária quando de fato ele é sempre o filtro dos acontecimentos. Como já notamos, esse é o próprio método sealdiano que, baseado no respeito ao depoimento dos que sofreram, exige eticamente, dentro do possível, o afastamento da figura do narrador. Não é por acaso que o narrador não tem nome e o que sabemos sobre ele se encontra em grande medida vinculado ao relato que ele faz do próprio Austerlitz, revelando certas coincidências de interesses entre eles.

Mais a frente o argumento inicial se completa com a inclusão do *tempo* como fator decisivo na padronização e consequente administração da vida humana:

Uns vinte metros acima do único elemento barroco em todo o complexo, a escadaria em forma de cruz que liga o átrio às plataformas, lá onde no Panteão se podia ver a imagem do imperador em prolongamento direto do portal, exatamente ali se encontra o relógio; na condição de governador da nova onipotência, ele foi posto acima até mesmo das armas reais e da divisa *Eendracht maakt macht*. Da posição central que o relógio ocupa na estação de Antuérpia, podiam ser vigiados os movimentos de todos os viajantes, e os viajantes, por sua vez, tinham todos de erguer a vista para o relógio e eram obrigados a ajustar suas atividades de acordo com ele. De fato, disse Austerlitz, até que fossem sincronizados os horários dos trens, os relógios de Lille ou Liège não marcavam a mesma hora que os de Gand ou Antuérpia, e só depois que ocorreu a padronização, por volta de meados do século XIX, é que o tempo reina supremo sobre o mundo. (SEBALD, 2008, p.16).

Essa tese é semelhante à de Woodcock, que apresenta o relógio como responsável não só pela “regulamentação e arregimentação da vida dos homens”³, mas também pela própria evolução tecnológica da sociedade industrial, cujas máquinas são

³ George Woodcock. *A ditadura do relógio*. In: Os grandes escritos anarquistas. Tradução: Júlia Tettamanzy e Betina Becker. 2.ed. Porto Alegre: L&PM Editores, 1981, p.122.

aperfeiçoamentos dos mecanismos encontrados nos relógios. Essa condição foi estabelecida em definitivo com a fabricação em massa dos relógios a partir de 1850, o que promoveu uma nova moral e a ideia da pontualidade como uma virtude.

Apresentada a tese, o argumento e a forma ao longo do texto trabalham sempre no sentido da desautorização dessas visões oficiais, o que se faz através da referência ao pequeno, ao pessoal e ao sutil.

No que se refere à desautorização do tempo em sua linearidade histórica e da evolução da arquitetura grandiosa, a tese de Austerlitz encontra eco na tese IX do *Conceito de História* benjaminiano. Austerlitz, assim como o anjo da história, “enxerga uma única catástrofe”, que se desenha a partir da organização do tempo cada vez mais padronizado em horas, minutos e, posteriormente, segundos, como menciona Woodcock. Nesse sentido, a própria organização do texto reflete o modo de ser e a concepção de Austerlitz de que o tempo é “de todas as nossas invenções de longe a mais artificial” (p.102), devido à imprecisão do mecanismo no qual ele se orienta: o dia solar.

Assim é que, como oposição ao tempo administrado, Sebald constrói o texto com retomadas das conversas entre Austerlitz e o narrador numa espécie de continuidade que tem muito de artifício, visto que os intervalos variados entre seus encontros não impedem que o assunto seja retomado sempre exatamente no mesmo ponto, o que relativiza muito a primazia do tempo:

Jamais esquecerei como ele concluiu seus comentários sobre o procedimento empregado na fabricação de espelhos da sala de espera...E tal como naquela primeira noite ela as concluía, Austerlitz retomou suas considerações no dia seguinte, para o qual havíamos combinado um encontro no passeio público junto ao Schelde. (SEBALD, 2008, p.17).

O mesmo ocorre no encontro no Café des Espérances, onde:

...para considerável surpresa minha encontrei Austerlitz debruçado sobre seus apontamentos em uma das mesas de fórmica. Nesse primeiro reencontro, tal como em todas as ocasiões seguintes, retomamos nossa conversa sem desperdiçar uma única palavra sobre a improbabilidade de nosso reencontro em um local como aquele, que nenhuma pessoa sensata teria procurado (SEBALD, 2008, p.32).

Uma dessas “ocasiões seguintes” se dá *vinte anos depois* e, novamente, de modo curioso, como se o tempo não tivesse passado a não ser para o envelhecimento do rosto de Austerlitz:

...assim também naquela noite no bar do Great Eastern Hotel, sem desperdiçar uma única palavra sobre a pura casualidade do nosso encontro depois de tanto tempo, Austerlitz retomou a conversa mais ou menos onde ela fora então interrompida (SEBALD, 2008, p.45).

Interessante observar que a causalidade também marca esses encontros. Este é outro fator que ajuda a relativizar a importância do tempo e do controle que as instituições acreditam poder exercer na vida dos homens, o que os retira da condição de passividade diante da história. Nesse sentido, a afirmação de Austerlitz de que “damos quase todos os passos decisivos na nossa vida à força de um impulso interior obscuro” (p.135) confirma o casamento entre a forma do texto e sua visão de mundo.

O momento em que a força da relativização do tempo parece atuar num sentido mais profundo é no passeio que os dois fazem nos arredores da casa de Austerlitz, em Alderney Street. Ali, num fluxo de associações as mais diversas, Austerlitz repassa toda sua vida no sentido inverso, de seu retorno à Praga até a história de sua mãe e de sua infância, na sua busca de suas raízes e sua identidade. As lembranças aparecem marcadas sempre pelo detalhe significativo: o pequeno quadro de Rembrandt no Rijksmuseum (em oposição aos demais, grandes), a raiz das árvores que lembram os passeios da infância com a ex-governanta Vera Rysanová, a palavra *veverka* (esquilo, em tcheco), que o ajuda a lembrar uma de suas histórias favoritas, os objetos do Antikos Bazar em Terezín, que conteriam os traços daqueles que ali estiveram presos sob o regime nazista, a foto meio escura da mãe, reconhecida por Vera etc. No acúmulo de informações que se dá no trecho, que é a maior passagem intercalada no livro (da página 119 à 246) o tempo se relativiza ao extremo, pois todos esses aspectos se juntam para formam um sentido único, que é o da própria experiência subtraída ao protagonista, agora dado ao leitor. Ao fim do trecho, embaralhados os sentidos de tempo e espaço no leitor, o narrador o recoloca no presente do relato (“Enquanto me contava tudo isso, Austerlitz e eu fizemos o caminho de volta do cemitério atrás do hospital St. Clement’s até a Liverpool Street, p.246”).

Vemos, portanto que, um dia, uma semana ou vinte anos são noções relativas para Austerlitz, que tem uma outra concepção sobre o tempo. De modo complementar, em seu entender, a experiência de uma vida inteira, cabe em grande medida nos pequenos detalhes que detêm força suficiente para, a partir do específico e do individual, revelar aspectos relevantes da vida de uma coletividade, o que está em

acordo com a posição do cronista que “narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos”, segundo a tese III de Benjamin.

Retomando o argumento de Austerlitz sobre arquitetura, encontramos a dialética entre civilização e barbárie a partir do aspecto das próprias construções. Se no caso da grande estação de Antuérpia, com toda sua suntuosidade, a riqueza indicava submissão irrestrita de outros povos e exploração do próprio povo belga, apontando “na direção da catástrofe que então já se delineava (p.140)”, as construções decadentes podem, inversamente, recuperar os traços de vida, memória e civilização que no subterrâneo se escondem.

Com efeito, Austerlitz visita a antiga Liverpool Street Station, pouco antes dela ser demolida para dar lugar à nova estação. Nessa passagem, Sebald prepara o terreno para a descoberta de Austerlitz, recuperando toda a história das estações ferroviárias do noroeste londrino, desde o momento em que a área pobre fora desocupada à força, passando pelo seu aterramento, as construções, até o momento das escavações na Broad Street Station em 1984, onde são construídas as bases para uma nova estação.

Os esqueletos do cemitério pobre soterrado na Broad Street Station, reencontrados nas escavações (oito a cada metro cúbico), são apresentados em fotos na narrativa e têm forte conteúdo simbólico na passagem, pois remetem à memória reencontrada do personagem. Não é por acaso que a estação da Liverpool Street sempre atraía Austerlitz, que, sentindo-se também ao seu modo um excluído, identificava-se profundamente com as tristes figuras que transitavam pelo local, em certo sentido semelhantes aos mortos-vivos:

Sempre que eu descia na Liverpool Street Station ao regressar para o East End, lá me demorava pelos menos uma, duas horas, sentado em um banco com desabrigados e outros passageiros já cansados de manhã cedo, ou de pé em algum lugar, apoiado em uma balaustrada e sentindo aquele constante puxão dentro de mim, uma espécie de amargura que, comecei a notar, era causada pela voragem do tempo transcorrido. (SEBALD, 2008, p.130).

Após esse primeiro momento de apresentação do coletivo, Sebald constrói a passagem da memória individual de Austerlitz. Na Liverpool Street Station prestes a ser demolida, o personagem encontra a figura fantasmática do faxineiro de turbante, cujo movimento maquinal de varrer o chão “lembrava as penas eternas” (p.135) e que, após

cruzar a porta da igualmente fantasmática Ladies' Waiting Room desaparece sem deixar sinal.

Dentro da sala descobre que ali desembarcara há cinquenta anos. Aquele lugar, cuja escuridão era iluminada em determinados pontos por raios de luz cujas “trajetórias curiosas... violavam as leis da física” (p.136), produz a visão dialética de “confinamento e libertação” (p.136), que é a representação do próprio esforço de afloramento da memória de Austerlitz naquele momento. As ruínas são ao mesmo tempo construção no sentido literal – visto que ali nascerá uma nova estação – e no sentido metafórico, pois ajudam a reconstruir o significado oculto, “subterrâneo” da vida de Austerlitz.

Próximo ao final da narrativa, a arquitetura se associa à cultura. Novamente, a oposição entre o grande e o pequeno se faz presente no argumento de Austerlitz, desta vez na comparação entre a antiga Biblioteca Nacional, na rua Richelieu, e a nova, entre a Gare d' Austerlitz e a Pont Tolbiac.

A biblioteca antiga é apresentada como o espaço democrático do conhecimento, onde o leitor se sentava “em contato próximo com o seu vizinho e em silenciosa harmonia com aqueles que o precederam” (p.267). A escolha das fotos feita por Sebald na composição do texto ajuda a ilustrar o argumento do personagem. A foto do interior da biblioteca antiga, com seus abajures e sua fileira de mesinhas, ocupando duas páginas no sentido horizontal, pressupõe todos no mesmo plano, reforçando o sentido mencionado de coletividade intelectual. A biblioteca nova, por sua vez, está localizada num edifício de arquitetura monumental “claramente inspirado na vontade do presidente da República [François Mitterrand] de perpetuar a própria memória” (p.267). Em ambos os aspectos interno e externo Austerlitz ressalta o caráter do prédio “infenso ao ser humano e contrário, por princípio, às necessidades de todo verdadeiro leitor” (p.268). A falta de funcionalidade arquitetônica ainda é agravada pelo tratamento que recebe tanto do pessoal da segurança (que revista Austerlitz) como do funcionário da recepção, cuja atitude fria dá a impressão de desconfiar de alguém potencialmente perigoso. A foto vertical, em contraste com a horizontal (da página anterior), reforça a idéia de que o prédio da nova biblioteca, com seu aspecto futurista, tem por objetivo “desencorajar e humilhar os leitores” (p.270). Por último, e como contradição máxima da biblioteca, que era apresentada oficialmente como o “tesouro de toda a nossa herança literária” (p.272), o funcionário Henri Lemoine revela que o prédio havia sido construído sobre o

depósito de objetos tomados dos judeus pelo Reich, o que revela que a construção do prédio tinha por objetivo “dar cabo de tudo aquilo que tenha alguma ligação com o passado” (p.276).

Concluimos, com essa breve análise dos aspectos *tempo e arquitetura*, que Sebald promoveu uma total inversão das perspectivas oficiais, revelando o conteúdo perverso que se esconde sob as fachadas do progresso, visto aqui como sinônimo de administração da vida e desrespeito à individualidade do cidadão.

Conclusão

O modo de construção de Sebald em *Austerlitz* revela como podem ser tênues as fronteiras entre o real e o imaginário. Trazendo muito de realidade (história, fotos, depoimentos etc.) para dentro da narrativa, consegue ao mesmo tempo reorganizá-la dentro de um projeto ficcional profundamente moderno.

Essa modernidade de sua escrita revela a grande capacidade de escritor que consegue estar à altura dos desafios da representação em nossa época, na qual grande parte das obras de arte fracassa por ficar presa aos aspectos externos da realidade.

O respeito ao “outro”, aspecto literariamente organizado com rara sutileza na literatura contemporânea, deixa aberto um caminho que, se bem explorado por novos ficcionistas, pode render bons romances. Num momento em que os jogos vazios de linguagem e o espetáculo ocupam lugar de destaque, o tom menor de Sebald e sua forma cuidadosa de aproximação da matéria a ser tratada recolocam a vida em sua verdadeira dimensão, que é a do cotidiano do indivíduo comum.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. *Minima moralia*. Traduzione e introduzione: Renato Solmi. Giulio Einaudi editore: Italia, 1954.

_____. *Minima moralia: reflexões a partir da vida lesada*. Tradução: Gabriel Cohn. RJ: Beco do Azougue, 2008.

_____. *Notas de Literatura*. Tradução: Jorge de Lima. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido A. de Almeida. RJ: Jorge Zahar Editor, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

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, 2007.

CANDIDO, Antonio. *A Educação pela Noite*. 5 ed. RJ: Ouro Sobre Azul, 2006.

_____. *Tese e Antítese*. 5 ed. RJ: Ouro Sobre Azul, 2006

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura sobre as teses "Sobre o conceito de história"*. Tradução: Wanda Nogueira Caldeira Brant, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Muller. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2007.

_____. *Ensaio sobre literatura*. Coordenação e prefácio: Leandro Konder. RJ: Civilização Brasileira, 1965.

SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1981.

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

_____. *The last word*. London: The Guardian, 21dez2001. Entrevista concedida a Maya Jaggi, set 2001. Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/education/2001/dec/21/artsandhumanities.highereducation>. Acesso em: 04 junho 2010.

WOODCOCK, George. *A ditadura do relógio*. In: Os grandes escritos anarquistas. Tradução: Júlia Tettamanzy e Betina Becker. 2.ed. Porto Alegre: L&PM Editores, 1981.