

dossiê funções da arte

a dupla face de *austerlitz*, de w. g. sebald¹

the double face of austerlitz, by w. g. sebald

luciano gatti*

resumo

O artigo analisa o romance *Austerlitz*, de W. G. Sebald, explorando a relação entre narrativa literária, documento histórico e fotografia. A partir do conceito de “narrador periscópico”, derivado de Thomas Bernhard, e das reflexões de Walter Benjamin e Roland Barthes sobre memória e fotografia, o artigo argumenta que Sebald, ao construir a biografia de seu protagonista, vale-se da montagem literária para colocar em questão a distinção rígida entre documento e ficção. O resultado é uma narrativa singular, que se apropria da dificuldade de constituição do testemunho como um problema ético para a literatura, seja pela exigência de recordar a catástrofe provocada pela II Guerra Mundial, seja pelo respeito às mediações necessárias para expor a história de seus sobreviventes.

palavras-chave: W. G. Sebald; romance contemporâneo; testemunho; fotografia; montagem.

abstract

The article analyzes W. G. Sebald's novel Austerlitz, exploring the relationship between literary narrative, historical documentation, and photography. Drawing on the concept of the “periscopic narrator,” derived from Thomas Bernhard, as well as on the reflections of Walter Benjamin and Roland Barthes on memory and photography, the article argues that Sebald employs literary montage to challenge the rigid boundary between document and fiction in constructing his protagonist's biography. The result is a singular narrative that appropriates the difficulty of testimony as an ethical problem for literature—whether through the demand to remember World War II catastrophe or through the respect for the mediations required to reveal the stories of its survivors.

keywords: W. G. Sebald; contemporary novel; testimony; photography; montage.

¹ Este artigo foi elaborado a partir de pesquisas financiadas pela Fapesp (BPE) e pelo CNPq (PQ-2). Agradeço a Priscila Sacchettin e a Gabriela Bitencourt pela leitura e pelos comentários.

* Professor do Departamento de Filosofia da Unifesp. E-mail: lfgatti@unifesp.br

I

Austerlitz, último livro publicado por W. G. Sebald, é seu trabalho mais próximo do gênero do romance. Tal como um exemplar dos séculos XVIII ou XIX, ele narra a história de um indivíduo cujo nome dá título ao livro. À primeira vista, sua unidade deriva da forma biográfica do gênero, enquanto suas elaboradas frases remontam aos grandes exemplos marginais do XIX preferidos por Sebald, em particular Adalbert Stifter e Gottfried Keller. À luz de suas críticas à literatura alemã do pós-guerra, e de sua predileção pelas montagens literárias de Alexander Kluge, não são modelos óbvios. A unidade do livro também destoa dos trabalhos anteriores, ainda que Sebald leve adiante a segmentação do texto pela inserção de inúmeras fotografias.² O primeiro livro em prosa, *Vertigem. Sensações* (1990), trazia um ensaio sobre Stendhal, outro sobre Kafka, além de dois relatos de viagem protagonizados por narradores que poderiam ser entendidos como duplos do autor: ao narrar sua passagem pelo norte da Itália, ele chega a inserir uma reprodução de seu passaporte com foto do próprio Sebald, enquanto no relato final visita o sul da Alemanha da infância do autor³. O livro seguinte, *Os Emigrantes* (1992), também constituído por quatro narrativas, difere de *Vertigem* por deslocar o foco do narrador para as biografias de personagens afetados pelas condições do exílio. Em *Os Anéis de Saturno* (1995), por sua vez, outro duplo de Sebald relata uma viagem pela desolada e desindustrializada costa leste da Inglaterra. Embora seu percurso dê unidade ao conjunto, a diversidade de temas de reflexão ensejados pelos locais visitados, aliada a uma forma de meditação histórica de caráter ensaístico, confere autonomia aos capítulos e aproxima o livro antes de tudo de uma reformulação do antigo gênero do relato de viagem. Em comparação com esses três livros, *Austerlitz* destaca-se pela coesão dada pelos encontros entre narrador e protagonista, durante os quais são contados os passos da investigação de Austerlitz a respeito de seu passado desconhecido.

É recorrente na bibliografia secundária a observação de que a afinidade com o gênero do romance faz de *Austerlitz* um livro mais convencional que os anteriores.⁴ Caberia, portanto, questionar se essa afinidade é legítima ou mesmo real para um autor que não se cansou de responsabilizar as convenções do gênero pela estetização das catástrofes do século XX. Não à toa, em diversas entrevistas, Sebald rejeitou o termo “romance” para referir-se a seus livros. Em uma delas, ele diz: “Tenho horror a toda

² Como obra literária de Sebald, estou considerando aqui o conjunto de quatro livros relacionados nesse parágrafo, embora seja possível acrescentar a tal agrupamento os fragmentos de um projeto abandonado sobre a Córsega, reunidos postumamente em *Campo Santo*, dois volumes de poesia, *Nach der Natur* e *Über das Land und das Wasser*, e, talvez, pois esquivos à classificação, os perfis de *Logis in einem Landhaus*. Sebald publicou ainda dois volumes de ensaios sobre literatura austríaca: *Die Beschreibung des Unglücks* e *Unheimliche Heimat*.

³ A respeito da determinação do narrador como um duplo do autor, cf. meu ensaio “Os duplos de Sebald”, in *Serrote* 10, 2011. Sobre a pertinência do conceito de autoficção para a conformação do narrador de Sebald, cf. WEIDNER, Daniel. “Bildnis machen”. *Autofiktionale Strategien bei Walter Kempowski, Uwe Johnson und W. G. Sebald*, in Martina WAGNER-EGELHAAF. (Hg.). *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2013.

⁴ Cf. SCHÜTTE, Uwe. *W. G. Sebald. Leben und literarisches Werk*. Berlin: De Gruyter, 2020, p. 385. LONG, J. J. *W. G. Sebald. Image, archive, modernity*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007, p. 149.

forma barata de ficcionalização. Meu meio é a prosa, não o romance”⁵. Dentre os recursos rejeitados, ele menciona a dramatização dos diálogos, além da posição imparcial do narrador: “Não é mais possível escrever como se o narrador fosse uma instância neutra. Ele tem que colocar as cartas na mesa, ainda que da maneira mais discreta”⁶. Sebald alude aqui aos recursos ilusionistas que, na história do romance, conferiam objetividade ao relato e autonomia ao universo ficcional, recursos que tiveram no realismo burguês e na obra de Flaubert seu ponto de maturação. Não surpreende, portanto, que ele rejeite os diálogos, uma vez que o próprio Flaubert tinha por modelo o drama, o qual dispensava qualquer instância externa às falas das personagens, narrador inclusive, para criar a ilusão de que elas mesmas desfilam sem mediações diante olhos do espectador: “A forma dramática, dizia Flaubert, tem isso de bom, ela anula o autor. (...) O autor deve estar na sua obra como Deus no universo, presente em toda parte, mas visível em parte alguma”⁷. Considerando as reviravoltas que, no início do século XX, com Proust e Woolf, Joyce e Kafka, entre muitos outros, desbancaram a onisciência neutra e imparcial do narrador flaubertiano, com todos os recursos que a acompanhavam, a posição de Sebald causa estranhamento. Seria no mínimo anacrônico basear-se num momento do romance burguês para rejeitar o romance no fim do século XX. É uma posição polêmica, sem dúvida, mas compreensível no contexto de suas intervenções no pós-guerra alemão: para ele, seriam recursos obsoletos, ainda comprometidos com o realismo burguês, os responsáveis pela estetização literária de acontecimentos como o bombardeio aéreo das cidades alemãs.⁸

Por outro lado, suas observações positivas a respeito de vários escritores, a começar por Kluge, endossam as críticas às convenções realistas levadas a cabo de modo imanente ao gênero. E não surpreende que ele identifique em um romancista – Thomas Bernhard – o escritor que colocou as “cartas na mesa”, formulando o que Sebald nomeia

⁵ SEBALD, W. G. *“Auf ungeheuer dünnen Eis.” Gespräche 1971 bis 2001*. Frankfurt am Main: Fischer, 2012, p. 85.

⁶ SEBALD. *Gespräche*, p. 95. Sobre a inadequação de *Austerlitz* ao gênero do romance, cf. p. 199.

⁷ FLAUBERT, Gustave, carta a Louise Colet, de 9 de dezembro de 1852, *Correspondence*, vol. II, Paris: Gallimard, La Pléiade, 1980, p. 31. Citado por SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000, p. 183. A respeito do ponto de vista totalizante do palco italiano ilusionista, análogo ao papel da perspectiva renascentista, como modelo para a posição do narrador, é sempre útil lembrar a observação de Adorno: “O romance tradicional, cuja ideia talvez se encarne de modo mais autêntico em Flaubert, deve ser comparado ao palco italiano do teatro burguês. Essa técnica era uma técnica de ilusão. O narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece, como se estivesse presente em carne e osso. A subjetividade do narrador se afirma na força que produz essa ilusão e – em Flaubert – na pureza da linguagem que, através da espiritualização, é ao mesmo tempo subtraída do âmbito da empiria, com o qual ela está comprometida. Um pesado tabu paira sobre a reflexão: ela se torna o pecado capital contra a pureza objetiva”. ADORNO, Theodor W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”, in *Notas de Literatura I*, São Paulo: Ed. 34, 2003, p. 60. Nessa mesma direção, vale a pena consultar Franco Moretti a respeito do discurso indireto livre em *Madame Bovary*: “Quem fala (...) a personagem ou o narrador? Talvez nem um nem outro (...), mas a ‘terceira voz’ do contrato social. (...) personagem e narrador perdem suas vozes distintas e são suplantadas um pouco em toda parte pelo tom abstrato e sempre igual da ideologia corrente”. Cf. MORETTI, Franco, “O século sério”, in *O romance*. São Paulo: Cosac Naifi, 2009, p. 862.

⁸ Cf. SEBALD, *Luftkrieg und Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2018. [*Guerra aérea e literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011]; e GATTI, Luciano. “A experiência da destruição em *Guerra aérea e literatura* de W. G. Sebald”. *Viso – Cadernos de Estética Aplicada*, n°. 36, 2025.

de “narrador periscópico”, a saber, aquele que não perde de vista a procedência de seu relato. À luz dessa questão, a primeira parte de *Perturbação*, segundo romance de Bernhard e o único a receber um ensaio de Sebald, em que se narra as visitas de um médico e seu filho, também narrador em primeira pessoa, aos pacientes da região onde vivem, corresponderia à moldura narrativa necessária à apresentação do monólogo do príncipe Saurau na segunda parte. Sebald observou numa entrevista que esse monólogo bem poderia ser apresentado no palco⁹, mas, à diferença do drama burguês, o romance de Bernhard narra as condições que permitiram dar voz à personagem. Mais próximo de *Austerlitz* é o artifício empregado por Bernhard, a partir de *Correção*, para encadear narradores e assim explicitar a procedência da narrativa, ou seja, a marcação reiterada de um “disse ele”, tal como no relato da conversa do narrador com Reger em *Mestres Antigos*.

Conheci minha mulher aqui, no Kunsthistorisches Museum. E sabe em que lugar do Kunsthistorisches Museum?, perguntou ele de novo, e claro que eu sabia em que lugar do Kunsthistorisches Museum, pensei, e ele disse *aquí, na Sala Bordone, neste mesmo banco*, e disse-o como se de fato não se lembrasse mais de haver me dito aquilo centenas de vezes, isto é, que conhecera sua mulher no banco da Sala Bordone, e agora, tendo ele repetido o que já me dissera, fez como se *jamaís* tivesse ouvido aquilo dele.¹⁰

Se os trechos em itálico identificam a voz de Reger na voz do narrador, a ênfase em “jamaís” evidencia a incorporação ao relato do narrador de um gesto característico da fala de Reger sem que a distinção entre as duas se perca.

Austerlitz apropria-se do recurso formulado por Bernhard na abertura mesma do livro, a qual, tal como nos relatos de *Os Emigrantes*, situa o narrador e apresenta as circunstâncias por meio das quais ele terá acesso às fontes de sua história. A menção às “excursões belgas” e o episódio do “Nocturama” cumprem essa função. Eles preparam, portanto, ou melhor, emolduram o primeiro encontro com Austerlitz na sala de espera (a *Salle de pas perdus*) da estação de Antuérpia, quando o narrador passa então a voz a seu interlocutor, incorporando-a a seu relato mas identificando-a, tal como nos romances de Bernhard, pela reiteração do “disse Austerlitz”, sempre no “Konjuntiv I”, um modo verbal, inexistente em português, especialmente talhado para o discurso indireto. O artifício, contudo, modula a fala mesma de Austerlitz, que também conta ao narrador aquilo que ouviu de outros interlocutores, desde o pastor Elias, o professor de história André Hilary e Gerald Fitzpatrick, seu melhor amigo dos tempos de escola, até Vera, a antiga governanta de sua família e narradora central da segunda metade do livro. Formulações como “disse Vera, disse Austerlitz” deixam, porém, em aberto se o recurso

⁹ SEBALD. *The Emergence of Memory. Conversations with W. G. Sebald*. Editado por Lynne Sharon Schwartz. New York: Seven Stories Press, 2007, p. 85.

¹⁰ BERNHARD, Thomas. *Mestres Antigos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021, p. 114. Sebald abordou a obra de Bernhard no ensaio “Wo die Dunkelheit den Strick zuzieht. Zu Thomas Bernhard”, in: *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*. Frankfurt am Main: Fischer, 2006. Para uma abordagem do conjunto dessa recepção, cf. SCHÜTTE, Uwe, “Ein Lehrer. Über W. G. Sebald und Thomas Bernhard”, in LUGHOFFER, Johan Georg. *Thomas Bernhard. Gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur*. Wien/Köln/Weimar: Gohlau Verlag, 2012, p. 303-321.

tem origem na fala mesma de Austerlitz ou na reconstituição de seu relato pelo narrador. Como o que lemos é, a princípio, a reconstituição por escrito e de memória das conversas entre o narrador e Austerlitz, a marcação “disse Austerlitz” serviria como resistência à assimilação de sua voz à voz do narrador nas rápidas passagens entre um e outro, entre a terceira e a primeira pessoa, como neste trecho: “Outro não foi o caso naquele dia, quando *seu* caminho o levou a passar pelo Great Eastern e *ele*, seguindo um impulso repentino, entrara no átrio e lá aconteceu de ser recebido com extrema cortesia pelo gerente, um português chamado Pereira, a despeito do *meu* pedido com certeza nada corriqueiro, *disse Austerlitz*, e do meu aspecto extravagante”¹¹. Ainda que as frases longas e elaboradas sejam características das falas de Austerlitz, a tendência é a assimilação de todas as vozes ao tom do narrador, o qual reage marcando a procedência do que é dito. Essa individualização precária poderia ser um problema de composição, mas é na realidade uma consequência da recusa de Sebald a adotar o procedimento ilusionista da dramatização do diálogo, o qual terminaria por encobrir o encadeamento das vozes na voz de seu depositário final.

Embora Sebald renuncie ao discurso direto, o texto é inteiramente mediado pelo relato oral, que custa a se formar e nunca encobre o meio de sua transmissão.¹² O encadeamento de narradores, alternando a primeira e a terceira pessoas, documenta a dificuldade mesma de trazer à tona histórias do passado. O resultado é uma prosa de conversação sem diálogos que, se provoca a impressão de imediatidade da conversa oral, também explicita a distância das fontes e as mediações necessárias para que o relato venha à tona. Como bem observou Lynn Wolff, “apesar das múltiplas camadas e da dupla, ou mesmo tripla, mediação da narrativa, o leitor nunca perde de fato a orientação, pois os vários fios da história de Austerlitz podem ser rastreados e delineados com clareza”¹³. A moldura dos encontros sucessivos também evidencia como Sebald concebeu seu narrador a partir da dificuldade intrínseca à constituição do relato, o qual ocorre paralelamente à busca do protagonista por seu passado, uma incógnita naqueles primeiros encontros nos anos sessenta em que as conversas tinham por tema a história da arquitetura pesquisada por Austerlitz. A posição do narrador “periscópico”, que relata o que lhe é narrado, mimetiza a investigação empreendida por seu interlocutor, em dupla mediação: o narrador escreve um texto a partir do relato de Austerlitz, o qual, por sua vez, busca sintetizar em uma história de vida diversos outros relatos, além de uma extensa pesquisa documental em arquivos e bibliotecas.

¹¹ SEBALD. *Austerlitz*. Tradução de José Marcos Macedo: *Austerlitz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 45-6 [grifos meus].

¹² Um exemplo, entre muitos, tirado do relato da antiga governanta da família de Austerlitz: “E então Vera me contou, disse Austerlitz, como no outono nós costumávamos observar do muro divisório superior do jardim de Schönborg os esquilos enterrarem seus tesouros. Depois, sempre que voltávamos para casa, eu tinha de ler alto para você o seu livro favorito da mudança das estações, embora você o soubesse de cor da primeira à última linha, disse Vera, e acrescentou que eu nunca me cansava das imagens de inverno em particular, das lebres, renas e perdizes imóveis de espanto na paisagem coberta de neve recente, e sempre que chegávamos à página, disse Vera, disse Austerlitz, na qual se falava que a neve cai pelos galhos das árvores e logo cobre o todo o chão da floresta, eu erguia a vista para ela e perguntava: mas se tudo fica branco, como é que os esquilos sabem onde esconderam as suas provisões?”. SEBALD. *Austerlitz*, p. 200.

¹³ WOLFF, Lynn L. *W. G. Sebald's Hybrid Poetics. Literature as Historiography*. Berlin/London: De Gruyter, 2014, p. 153.

O encadeamento de narradores possui ainda uma dimensão ética que perpassa o livro inteiro e é assim explicitada por Austerlitz: “Coisa estranha, disse Austerlitz, (...) ele pensara em nossos encontros na Bélgica, tanto tempo atrás, e que deveria encontrar para a sua história, que ele só desvendara nos últimos anos, um ouvinte tal como eu o fora daquela época em Antuérpia, Liège e Zeebrugge”¹⁴. Austerlitz refere-se à condição para todas as conversas: a legitimação do interlocutor como um ouvinte autorizado do seu relato. O narrador precisa ser um personagem para que essa condição se mantenha sempre presente, da mesma forma que sua narrativa é fruto de um compromisso selado pela confiança recíproca. Um dos sinais mais evidentes dessa confiança é o fato de Austerlitz legar ao narrador a coleção de fotografias integrada ao relato, uma evidência de que a montagem de imagem e texto também pressupõe a confiança recíproca. Como alguns comentadores notaram, Sebald retoma aqui a situação fundamental do testemunho, tal como caracterizada por Dori Laub: “Testemunhos não são monólogos; não são possíveis na solidão. As testemunhas estão falando com alguém: para uma pessoa pela qual elas esperaram por muito tempo”¹⁵. Nesse contexto, a extensão e a unidade do livro, que cobre cerca de trinta anos de contatos entre o narrador e o protagonista, não são uma recaída em convenções do romance, mas a moldura narrativa necessária ao tratamento mais pormenorizado dado por Sebald à questão da legitimação do narrador a partir do testemunho. O encadeamento de narradores sustentado na confiança depositada por Austerlitz em seu ouvinte é, em suma, uma questão simultaneamente literária, pois uma posição perante a tradição do romance, e ético-histórica, na medida em que inscreve essa posição no problema da constituição dos relatos de sobreviventes da Shoah.¹⁶

Austerlitz não é obviamente um sobrevivente dos campos de concentração, nem Sebald busca ficcionalizar o sofrimento das vítimas. O que ele faz é apropriar-se da dificuldade de constituição do testemunho com um problema ético para a literatura, seja pela exigência de recordar a catástrofe, seja pelo respeito às mediações necessárias para expor a história de seus sobreviventes. O testemunho funciona como princípio estruturante e possui uma dimensão intertextual na medida em que Sebald retoma

¹⁴ SEBALD, *Austerlitz*, p. 47.

¹⁵ LAUB, Dori, “Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening”, in: FELMAN, Shoshana; LAUB, Dori. *Testimony. Crisis of witnessing in literature, psychoanalysis and history*. New York: Routledge, 1992, p. 70-71. Cf. os comentários de Lynn Wolff, op cit., p. 189-191; LOTHE, Jakob, “Narrative, Memory, and Visual Image: W. G. Sebald’s *Luftkrieg und Literatur* and Austerlitz,” in LOTHE, Jakob; SULEIMAN, Susan Rubin; PHELAN, James (ed.). *After Testimony. The Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future*. Columbus: The Ohio State University Press, 2012, p. 242-243; e HIRSCH, Marianne. *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012, p. 40.

¹⁶ A busca de um ouvinte para atender a necessidade de narrar foi apresentada de modo incomparável por Primo Levi no relato de um sonho recorrente enquanto estava em Auschwitz: “Aqui está minha irmã, e algum amigo (qual?), e muitas outras pessoas. Todos me escutam, enquanto conto do apito em três notas, da cama dura, do vizinho que gostaria de empurrar para o lado, mas tenho medo de acordá-la porque é mais forte que eu. Conto também a história da nossa fome, e do controle dos piolhos, e do *Kapo* que me deu um soco no nariz e logo mandou que me lavasse porque sangrava. É uma felicidade interna, física, inefável, estar em minha casa, entre pessoas amigas, e ter tanta coisa para contar, mas bem me apercebo de que eles não me escutam. Parecem indiferentes; falam entre si de outras coisas, como se eu não estivesse. Minha irmã olha para mim, levanta, vai embora em silêncio”. LEVI, Primo. *É isso um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988, p. 60. (As nossas noites).

experiências de testemunhos como os Jean Améry e H. G. Adler. Ao optar por formas de exposição indireta, Sebald também não se alinha à chamada “literatura de testemunho”, a qual, de acordo com Daniel Weidner, teria como objeto algo irrepresentável que escapa à recordação e simultaneamente a exige. A literatura de Sebald também é motivada por essas circunstâncias e aproxima-se desse debate, mas suas “manifestações sobre o Holocausto e a literatura do Holocausto partem menos do problema da representação [*Darstellung*] – ‘do problema fundamental da escrita de como traduzir o horror em palavras’ – do que do esquecimento e da recusa a enfrentar a aniquilação dos judeus no pós-guerra”¹⁷.

Por isso, sua prioridade é rememorar tais acontecimentos a partir de sua ressonância persistente na vida dos afetados e das gerações posteriores. A investigação de Austerlitz é exemplar por apresentar o esquecimento como o ponto de partida, contra o qual ele reage mediante o percurso tortuoso e lacunar em busca das fontes de seu passado. A narrativa periscópica de Sebald busca explicar tal esforço, em permanente oscilação, como notou Weidner: a reiteração da fórmula “ele disse” remete o texto às vozes de origem, enquanto a homogeneidade estilística do texto deixa em segundo plano a situação originária em prol da presença mesma da narração, a qual se torna um *medium* do testemunho indireto.¹⁸ Sebald busca assim não apenas realçar o papel do testemunho ou se colocar ao lado das testemunhas, mas também refletir a respeito das suas lacunas e artifícios narrativos. O fato de que, em última instância, a forma final do relato dependa da posição do narrador de Sebald exige, por sua vez, que essa posição também seja mostrada. Como observa Weidner, certos artifícios, como o reflexo do autor no reflexo de Austerlitz na vitrine do Antikos Bazar, servem para “simular a incerteza essencial do testemunho e libertá-lo da zona de segurança intelectual da ‘autenticidade’”¹⁹. Em última instância, eles também evidenciam que seu testemunho é uma construção literária pois, como afirmou Sebald numa entrevista, “é na interface de documento e ficção que surgem as coisas mais interessantes em literatura”²⁰.

II

As ressalvas de Sebald ao gênero do romance também passam por essa interface. Naquela mesma entrevista, ao diferenciar a (sua) prosa do romance, ele acrescenta: “Para conseguir fazer uma boa história é necessário o material mais exato e autêntico possível. Entendo isso como se fosse o ofício de um alfaiate. O fictício é o corte da roupa, mas um bom corte não vale nada se a matéria, o material, for ruim. Só é possível fazer um bom trabalho com um material que tenha uma base de legitimação própria”²¹. Em outras

¹⁷ WEIDNER, Daniel. “Holocaust”, in ÖHLSCHLÄGER, Claudia; NIEHAUS, Michael (Hg.). *W. G. Sebald-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 2017, p. 233. Weidner acrescenta ainda dois outros motivos: “Os textos de Sebald colocam a literatura do Holocausto em questão não apenas porque são escritos em alemão por um alemão, mas também porque ela evoca e ao mesmo tempo subverte características centrais atribuídas a tal literatura, tal como a autenticidade. Eles são expressão da época: expressão da ênfase nas testemunhas e da empatia com as vítimas, mas eles ao mesmo tempo relativizam tais tendências e desestabilizam os acordos laboriosamente firmados – em geral essa deveria ser a função da literatura”. Weidner, op. cit., p. 238.

¹⁸ WEIDNER, op. cit., p. 235.

¹⁹ WEIDNER, op. cit., p. 236.

²⁰ SEBALD, *Gespräche*, p. 198.

²¹ SEBALD, *Gespräche*, p. 85. Cf. também, p. 234-235.

palavras, se o romance é associado à ficcionalização barata, como sugerido anteriormente, a prosa faz jus à autenticidade do material. Sebald está defendendo uma literatura de feito documentário, baseada em circunstâncias reais? A resposta passa pelo sentido do que chamamos de documento para uma obra literária.

De início, o recurso ao documento assinala que Sebald não cria a partir do nada, trancado em seu gabinete. A imagem do escritor defendida por ele tem reflexos em seus narradores: andarilhos, viajantes, investigadores a caminho das fontes e materiais necessários à constituição do relato. Sebald partilha aqui uma preocupação comum com a literatura de caráter documentário desenvolvida na Alemanha no entre-guerras e nos 1960 e 1970, para a qual o material histórico, não inventado pelo escritor, tinha primazia. Sua aderência ao real seria a “base de legitimação”, retomando a concepção de montagem defendida por Benjamin na resenha de *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin: “a verdadeira montagem baseia-se no documento”²². À luz de suas preocupações, na literatura e na crítica, o material autêntico permitiria ao escritor enfrentar o esquecimento reinante sobre o passado recente de seu país. Se Sebald busca um material com tais qualidades, a questão da autenticidade do relato não é nova para a literatura, como ele bem ressalta: “Essa questão diz respeito ao dilema moral de toda literatura. É permitido inventar alguma coisa? É por isso que os realistas do século XIX na Alemanha sempre têm o cuidado de sugerir ao leitor que o que escrevem é baseado em documentos autênticos que obtiveram de algum lugar”²³. A comparação com o trabalho do alfaiate confere à ficção a legitimidade de cortar, dispor e organizar o material. Lida ao pé da letra, é um trabalho de montador, tal como podemos reconhecer na colagem, na fotomontagem, em obras produzidas a partir de material previamente disponível, ou ainda na intenção nunca realizada por Benjamin de expor seu “projeto das passagens” exclusivamente como montagem de material: “não tenho nada a dizer, somente a mostrar”²⁴. Sebald se aproximaria desse ideal na incorporação de imagens ao texto, fotografias de lugares, retratos, reproduções de obras de arte, textos, documentos pessoais, bilhetes de entrada, entre outros – materiais, em suma, que antecedem a narrativa e assim guardam uma referencialidade ao mundo externo ao texto, sem prejuízo do sentido que assumem no interior da narrativa.²⁵

Um exame do material fotográfico evidencia, porém, que Sebald não se limitava ao uso de fontes históricas, nem dava a elas o tratamento característico de um historiador. A imagem de Austerlitz enquanto criança, fantasiado de pajem é um bom exemplo. A atribuição do retrato de uma pessoa real a um personagem de ficção indica desde o início um deslocamento do sentido da referência original em favor do sentido proposto pela narrativa, ainda que a pergunta pela identidade do retratado continue pertinente. Essa fotografia tem ao menos duas fontes. Uma delas é a declaração do próprio Sebald de que se tratava da fotografia de um amigo historiador da arquitetura, cuja história de vida também servira de inspiração para a composição do personagem; outra fonte é a própria fotografia armazenada no espólio de Sebald no arquivo literário

²² BENJAMIN, “Krise des Romans. Zu Döblins ‘Berlin Alexanderplatz’”, *Gesammelte Schriften III*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, p. 232.

²³ SEBALD, *Gespräche*, p. 202.

²⁴ BENJAMIN, *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften V-1*, p. 574.

²⁵ Para um apanhado da bibliografia secundária sobre Sebald e fotografia, cf. WOLFF, op. cit., p. 120, nota 89.

alemão, em Marbach. Ali se descobre que se trata, na realidade, de um cartão-postal produzido na Inglaterra dos anos 1930, o que é, por si só, um capítulo curioso da produção de retratos de família nas primeiras décadas do século XX. Ao mostrar a fotografia a Austerlitz, Vera afirma que ele assim estava vestido para acompanhar sua mãe a um baile de máscaras, enquanto que seu avô teria escrito as palavras “Jacquot Austerlitz, paže růžové královny” no verso, ou seja, “Pajem da Rainha das Rosas”²⁶. Uwe Schütte observou que o cartão-postal traz no verso, além da informação do fotógrafo, a inscrição “Jackie Grindrod / pajem da / Rainha das Rosas”, revelando a participação do menino na coroação de uma Rainha das Rosas, uma cerimônia pagã de uma tradição do Noroeste da Inglaterra, o que também explicaria o endereço do fotógrafo e a outra inscrição apontando para um local na Grande Manchester: “Stockport 30p”²⁷. Sebald teria assim incorporado ao texto uma informação contida no cartão, com os devidos ajustes para encaixá-lo na biografia de Austerlitz. Schütte sustenta ainda que o cartão foi adquirido num mercado de pulgas, uma hipótese plausível em se tratando de um colecionador de fotografias antigas como Sebald, embora a inscrição no verso não torne improvável que a versão de Sebald a respeito do retrato de seu amigo seja verídica: “É o retrato de infância autêntico do historiador da arquitetura londrino”²⁸. Independentemente da procedência, o fato é que Sebald em algum momento topou com a fotografia e a inseriu no texto como um documento da biografia de seu protagonista.

As fotos da viagem de Austerlitz a Praga e a Therezin, por sua vez, foram tiradas por ele mesmo enquanto escrevia o livro, como se o alfaiate aqui também fosse o produtor de seu tecido. Ao invés do material achado, teríamos o material produzido, uma estratégia de trabalho frequente cujos rastros não são apagados da obra acabada: basta notar o reflexo de sua silhueta empunhando a máquina fotográfica no registro da vitrine do Antikos Bazar em Therezin.²⁹ Algo semelhante ocorre com o diário de Ambros Andelwarth, em *Os Emigrantes*, cuja fotografia permite reconhecer a caligrafia de Sebald.³⁰ O material ainda mantém seu grau de autenticidade?

A questão não se limita às imagens. Se histórias de pessoas reais também são material, Sebald era um montador de elementos biográficos na composição de um personagem. Além do debate sobre arquitetura com seu colega historiador, o qual segundo Sebald também havia se aposentado precocemente e iniciado uma investigação de suas próprias origens, é possível identificar a história do comboio de crianças para a Inglaterra nas memórias de Susi Bechhöfer e o reencontro com a antiga governanta em Praga no relato autobiográfico de Saul Friedländer.³¹ Seria legítimo perguntar se a

²⁶ SEBALD, *Austerlitz*, p. 180.

²⁷ SCHÜTTE, . *G. Sebald. Leben und literarisches Werke*, p. 441-442.

²⁸ SEBALD, *Gespräche*, p. 198.

²⁹ SEBALD, *Austerlitz*, p. 194.

³⁰ SEBALD, *Emigrantes*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 134-135.

³¹ Cf. *Wenn die Erinnerung kommt*, de Saul Friedländer e *Rosa's Child* de Susi Bechhöfer. Sebald não menciona o livro de Friedländer, embora conhecesse o livro, como evidenciam as marcas de leitura no exemplar de sua biblioteca disponível no Arquivo de Marbach. A respeito do comboio de crianças, Sebald dá como referência um documentário transmitido pela televisão britânica a respeito de uma mulher enviada com dois anos de idade de Munique para a Inglaterra, onde foi acolhida e criada por um pastor galês. Cf. SEBALD, *Auf ungeheuer dünnen Eis*, p. 196-198; *The Emergence of Memory*, p. 110-111. Cf. WOLFF, Lynn L. “Austerlitz”, in ÖHLSCHÄGER; NIEHAUS. *W. G. Sebald-Handbuch*, p.

ficcionalização não falseia o material real, ainda mais quando se atribui a um personagem de ficção o rosto de uma pessoa real. Ou seria a referência ao material previamente existente a responsável por conferir autenticidade a uma literatura que busca, pelo viés da ficção, aludir a experiências históricas concretas? A interface de documento e ficção foi a resposta de Sebald ao “dilema moral” da invenção literária, mas antes de concluir pela autenticação da literatura pela referência ao real, cabe entender melhor o estatuto assumido por um documento numa obra literária.

Michael Niehaus observou que a palavra “documento” origina-se do latim “docere” – ensinar, demonstrar –, servindo como evidência ou meio de comprovação por referir-se a algo. O verbo “documentar”, entendido como comprovação por meio de documentos, torna-se corrente a partir do século XVIII. É a ênfase nessa dimensão referencial que estabelecerá uma tensão com o texto de caráter ficcional, o qual, por princípio, suspende a referencialidade.³² Enquanto a ficção detém autonomia perante o real, sem compromisso de comprová-lo, o documento deve atestar algo que ocorreu. A referencialidade, porém, não significa que um documento seja evidente, suficiente ou autoexplicativo. Um retrato não nos diz necessariamente quem é a pessoa retratada e um documento escrito pode exigir um esclarecimento de contexto para ser entendido como tal. Niehaus acrescenta ainda que uma obra literária impressa não traz o documento enquanto objeto material, mas, no máximo, sua reprodução ou representação, a qual está sujeita a manipulações diversas (alterações de cor, tamanho, material) e condições de observação dadas pelo narrador. Além disso, se texto e imagem são de início documentos de natureza distinta, a reprodução de um documento escrito (uma página de diário, por exemplo) transforma-o em imagem, um corpo estranho ao fluxo do texto.

Sebald retém algo dessa concepção de documento mas abala sua função referencial pelo modo como monta as imagens no livro. Ao contrário de um trabalho de natureza historiográfica, para o qual a referência é inalienável, seus livros não trazem imagens com legendas que nos guiem até sua fonte originária. Informações não produzidas pelo narrador, tais como data, autoria, pessoa ou local retratado, título da obra de arte ou propriedade estão ausentes, de modo que a recepção é mediada exclusivamente pela narrativa, a qual, por se abster de comentar as fotografias, deixa para o leitor a responsabilidade de conectar texto e imagem. Como Sebald não fornece meios para se averiguar se a fotografia de uma pessoa ou de um local de fato correspondem aos aludidos no texto, a referencialidade, da qual depende a função comprobatória do documento reproduzido, é abalada em favor do sentido atribuído à imagem pela palavra do narrador. Nesse jogo, como observou Lynn Wolff, também ressoa a observação de Brecht de que a fotografia por si só não é capaz de instruir a respeito da realidade retratada³³. Mesmo um leitor que saiba identificar a Estação de Antuérpia ou a Biblioteca Nacional Francesa nas fotografias de Austerlitz terá sua recepção orientada pela narrativa em curso.

49; MEYER, Sven. “*Campo Santo* und weitere Prosa”, in ÖHLSCHÄGER; NIEHAUS. *W. G. Sebald-Handbuch*, p. 61. Sobre a controvérsia criada pelo suposto uso das memórias de Bechhöfer, cf. Wolff, *W. G. Sebald's Hybrid Poetics*, p. 133-139.

³² NIEHAUS, M. “Fiktion – Document”, in ÖHLSCHÄGER; NIEHAUS (Hg.). *W. G. Sebald Handbuch*, p. 130.

³³ cf. Lynn Wolff, op. cit., p. 127

Nessas circunstâncias, Niehaus complementa, o conceito de uma literatura documentária torna-se necessariamente impreciso, e não somente porque, quando entrou em circulação, abarcava obras de épocas e gêneros diversos, da lírica ao jornalismo, do romance *Berlin Alexanderplatz* de Döblin à peça *O inquérito* de Peter Weiss, trabalhos que buscavam, por outros recursos além da invenção, dentre eles o emprego de documentos, comprometer-se com o tratamento da realidade social. Em meio a tal diversidade, o estudo pioneiro de Christopher Miller delineava uma estratégia comum e abrangente para definir a tendência: a designação de literatura documentária seria pertinente sempre que um material heterogêneo, extraído da realidade e portanto distinto da voz narrativa, pudesse ser reconhecido enquanto tal. Seria o caso, por exemplo, de uma fotografia ou de uma citação, incorporadas à narrativa como corpo estranho que antes reproduz do que representa a realidade.³⁴

Nos estudos de *Guerra Aérea e Literatura*, Sebald defendeu a literatura documentária, Alexander Kluge em particular, como a inovação capaz de investigar e apresentar o bombardeio sem recair na estetização oriunda das convenções do romance. As afinidades de Sebald com esse esforço se mostram antes de tudo pela recepção do procedimento adotado por Kluge em *O bombardeio de Halberstadt em abril de 1945*: a técnica de montagem, com suas tensões características entre material encontrado e material inventado, entre a explicitação do documento enquanto tal e sua integração à perspectiva do narrador. Kluge mimetizava a pesquisa de fontes da época para ressaltar a descontinuidade de materiais muito heterogêneos e, no mesmo passo, dos pontos de vista de executores e vítimas do bombardeio. A posição de seu cronista em terceira pessoa, à primeira vista difícil de discernir dada a primazia do material, ao mesmo tempo que conferia condições para que cada imagem, entrevista ou testemunho fosse examinado independentemente dos demais, deixava em aberto a possibilidade de explicá-los numa perspectiva de conjunto.

Sebald está mais próximo desse emprego da montagem em *Vertigem: Sensações*, não só pela relativa independência das partes que compõem o livro, mas também pela heterogeneidade de materiais encontrados pelo narrador em seu percurso. Ao compará-lo com *Austerlitz*, Niehaus destaca:

Em *Vertigem: Sensações*, apenas algumas reproduções são fotos tiradas pelo próprio narrador; em *Austerlitz*, por outro lado, mais de quatro quintos das quase noventa ilustrações são fotografias, e sugere-se que a maioria delas tenha sido tirada pelo narrador em primeira pessoa ou pelo personagem-título. O autor assume assim com muito mais força o controle da documentação e confia menos nos achados que o acaso (provocado) (...) lhe deu. Além disso, os critérios estéticos desempenham um papel muito maior na seleção e disposição das reproduções, como pode ser visto na disposição das páginas com várias fotos (...) ou na série de fotos com portas e janelas em Theresín (...). No geral, a qualidade das imagens também é significativamente superior e, onde as imagens são desfocadas ou de baixa resolução, essa característica é exibida e, portanto, estetizada (...).³⁵

³⁴ MILLER, Nikolaus. "Dokumentarliteratur", in *Literaturlexikon. Begriffe, Realien, Methoden*, p. 183; NIEHAUS, op. cit., 131.

³⁵ NIEHAUS, op. cit., p. 138.

A relativa homogeneidade do material fotográfico e sua integração ao encadeamento de narradores não elimina, contudo, o atrito entre documento e ficção. A atribuição de um retrato a um personagem, integrando o material externo ao sentido da narrativa, não é suficiente para eliminar a interrogação a respeito de sua referência real. As perspectivas de Vera, Austerlitz e do narrador não impedem que se questione, por exemplo, quem é a criança que empresta sua imagem a Austerlitz. A referência ao real mantém-se no pano de fundo do sentido criado pela narrativa.

Karine Winkelvoss detectou na recepção francesa de Sebald uma tendência a identificar nessa referencialidade da fotografia, dentre outros materiais, a função comprobatória típica do documento. Numa leitura como a de Muriel Pic, as imagens serviriam à estratégia documentária de autenticar a literatura por meio de sua referência ao real. O rastro do real legitimaria a invenção literária, resolvendo portanto aquele “dilema moral” mencionado por Sebald. Segundo a “poética do rastro” defendida por Pic, que busca trazer a literatura para o campo do paradigma indiciário de Carlo Ginzburg, “o documento tem o poder de tornar presente o mundo ao qual ele se refere, mundo distante ou passado. Ele não é mais um escrito estável, fixado por leis e instituições; ele é um rastro que possui a qualidade mágica do fragmento: ser a *pars pro toto* do real desaparecido”³⁶. Para Winkelvoss, a ênfase no documento como rastro do real, ainda fragmentário, mantém sua função jurídica comprobatória, em detrimento do sentido autônomo da literatura. Tal posição, que se inscreve numa tentativa de recuperar para a literatura a força de uma arte da verdade, dos fatos ou do real, terminaria por ignorar que muitos dos “rastros” deixados por Sebald são invenções e não dados do real.³⁷ Uma leitura como a de Oliver Rohe, por sua vez, iria ainda mais longe ao atribuir função comprobatória inclusive à invenção de rastros, uma estratégia defendida como superior à prática historiográfica de coletar e reunir rastros reais. Rohe, na realidade, rejeita diferenciar os reais dos inventados, pois ele não vê em tal distinção muito mais que uma defesa do privilégio da historiografia em falar do real. Essa pretensa defesa da literatura, diz Winkelvoss, acabaria por negá-la na medida em que a distinção entre ficção e realidade é colocada de lado quando conceitos como os de rastro, documento e prova são reivindicados pela ficção ao preço de seu sentido “real”.³⁸

Perante esse debate, ela qualifica o procedimento documental como um dado interno à narrativa, e não uma referência dela ao mundo externo:

Só é possível falar de rastros e documentos no âmbito da ficção: pode-se dizer também que Sebald antes encena a pesquisa de rastros do que propriamente a realiza. Se a literatura de Sebald é uma “arte do real”, e se o material documentário, ou seja, os textos e imagens de fontes diversas com os quais ele trabalha, são parte desse projeto, isso não ocorre por estarem em “modo de comprovação” nem em uma “poética do rastro”. Não se trata de pesquisa

³⁶ PIC, Muriel, “La fiction documentaire (XIXe – XXIe Siècles): Devinette, Divination, Deuil”, in Anne Reverseau; Sarah Bonciarelli et Carmen Van Den Bergh. *Littérature et Document autour de 1930. Hétérogénéité et Hybridation Générale*. Apud WINKELVOSS, Karine. *W. G. Sebald: Formen des Pathos*. Paderborn: Brill Fink, 2022, p. 4.

³⁷ WINKELVOSS, op. cit., p. 4-5.

³⁸ WINKELVOSS, op. cit., 5-6. A respeito desse debate, cf. ainda PIC, Muriel; RITTE, Jürgen (ed.). *W. G. Sebald: Littérature et éthique documentaire*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2017.

documentária, mas da reflexão (documentada) sobre a memória individual e coletiva e do que ele descreve como “equilíbrio emocional”. (...) Nesse contexto, o documento sebaldiano é menos uma prova ou um rastro e muito mais um efeito: um *effet de document*³⁹.

Alude-se aí ao célebre “efeito de real” discutido por Barthes a partir da prosa de Flaubert: o detalhe ínfimo, irrelevante para o desenvolvimento da ação, mas decisivo para conferir verossimilhança à narrativa realista. Em vez de remeter a obra ao real, o detalhe reforça a autonomia do universo ficcional.⁴⁰ O “efeito de documento” defendido por Winkelvooss também exige a autonomia, reforçando a distinção entre o jogo estético com formas documentárias e o trabalho documentário de um historiador. Contra a autenticação da literatura pela remissão ao real (Muriel Pic) e a indistinção entre real e ficcional (Oliver Rohe), ela defende que a referência originária é deslocada, cedendo lugar à referência construída pela narrativa: o retrato de uma pessoa real transforma-se no retrato de uma personagem. Ela lembra duas declarações de Sebald a favor desse deslocamento:

“Esse é o paradoxo. Você tem essa série de mentiras e, por esse desvio, chega a uma forma de verdade que é mais precisa, espera-se, do que algo que é estritamente provável. Esse é o desafio”. Numa entrevista de 1996 ele chega ao ponto de reivindicar a “invenção da verdade” – da verdade porém e não da realidade, não do rastro: “E o paradoxal e impossível desse *métier* é que é preciso tentar de alguma forma encontrar a verdade... inventando a verdade. E isso é andar na corda bamba e, claro, é muito, muito fácil cair, como, acho, todo escritor sabe”⁴¹.

Sebald reivindica a verdade para o trabalho ficcional sem esquecer o quanto é problemática essa reivindicação: se a legitimação da invenção já era uma questão para o século XVIII, torna-se mais ainda após os encaminhamentos dados à crise do romance burguês no século XX. Por isso, caberia perguntar se a hipótese de um “efeito de documentário”, como resultado exclusivo da dinâmica interna do texto, não acabaria por eliminar a tensão com a referência externa. Em outras palavras, sem recair na autenticação da literatura pelo real, é necessário considerar se não seria justamente a

³⁹ WINKELVOSS, op. cit., p. 6.

⁴⁰ Susan Sontag também recorre ao “efeito de real” para distinguir fato de ficção em Sebald: “Seus textos são ficção, e não só porque há boas razões para acreditar que muita coisa foi inventada ou alterada, tal como, certamente, algumas das coisas que ele relata realmente aconteceram – nomes, lugares, datas e tudo o mais. Ficção e factuality, é claro, não se opõem. Uma das reivindicações fundamentais do romance em inglês é que ele é uma história verdadeira. O que faz uma obra de ficção não é o facto de a história ser falsa – pode muito bem ser verdadeira, em parte ou no todo – mas sim o seu uso, ou extensão, de uma variedade de dispositivos (incluindo documentos falsos ou forjados) que produzem o que os teóricos literários chamamos de ‘efeito do real’. As ficções de Sebald – e a ilustração visual que as acompanha – levam o efeito do real a um extremo plangente”. Apud Wolff, op. cit., p. 110. Embora Sebald também faça uso da expressão de Barthes para referir-se aos detalhes inventados de *Os Emigrantes*, sua intenção parece destoar do reforço da autonomia, tendo em vista, antes de tudo, um efeito de estranhamento provocado pela incerteza a respeito da natureza real ou ficcional do detalhe.

⁴¹ WINKELVOSS, op. cit., p. 15. As entrevistas citadas são as de *The Emergence of Memory*, p.108, e de *Gespräche*, p. 147-8.

referencialidade da fotografia, nunca eliminável por completo, que enseja o procedimento ficcional que desloca seu sentido, resultando numa operação altamente consciente do caráter problemático da autonomia literária. Suas colocações a respeito da autenticidade da fotografia apontam nessa direção:

Coisas estranhas de fato acontecem quando você anda pelo mundo sem planejar (...) É preciso segurar essas coisas de alguma forma. É claro que você pode fazer isso por escrito, mas o que está escrito não é um documento verdadeiro. A fotografia é o verdadeiro documento por excelência. As pessoas podem ser convencidas por uma fotografia.⁴²

Seria um equívoco ler tal passagem como uma distinção ingênua entre a verdade da fotografia por oposição à falsidade da literatura, devendo esta autenticar-se ou legitimar-se por meio daquela. Sebald, na realidade, defende uma concepção indexical de fotografia que faz dela um instrumento incomparável de registro da realidade.⁴³ A referência ao real não é portanto um resto do real, mas uma dimensão integrante do meio. Tratando-se de uma obra literária como *Austerlitz*, a questão é o efeito desestabilizador do registro do real na composição da narrativa. Nesse sentido, Winkelvoss tem razão ao afirmar:

Ao explorar constantemente as fronteiras entre fato e ficção, documentário e literatura, ele não quer obscurecer essa distinção fundamental, mas sim aumentar a conscientização sobre ela. Trata-se de *ativar a ideia de um passado real sem usurpar sua realidade*. Os *effets de réel* servem para intensificar essa imaginação, mas ao mesmo tempo ajudam a rememorar seu caráter ficcional e nos lembram da incomensurabilidade do real a que se referem.⁴⁴

Cabe ainda acrescentar que a interface de ficção e documento não se limita a atender à tarefa ética da rememoração do passado pela via da imaginação literária de um passado real, pois isso ainda seria possível sem abalar as fronteiras do ficcional. O que distingue a montagem em Austerlitz do universo ficcional autônomo é a dupla face dos materiais documentais, simultaneamente internos e externos à narrativa. Da perspectiva do narrador, as fotografias foram tiradas por ele e por Austerlitz, compondo um livro que narra e documenta os encontros de ambos. A mesma documentação, contudo, mantém presente referências externas irreduzíveis à perspectiva do narrador, aludindo ao real originalmente registrado e ao trabalho do autor na reunião e produção de um material que se encaixa bem na história de seu narrador, mas não se identifica com ela. A autenticidade da fotografia estaria nessa resistência aos deslocamentos de sentido entre o

⁴² SEBALD, *Gespräche*, p. 168.

⁴³ Cf. comentário de LONG, J. J., op. cit., p. 48: “a concepção de que a fotografia é um modo de testemunho tecnológico e não humano é interpretada como implicando que ela também possui um maior direito à verdade: o aparelho é apenas um agente de gravação não humano que não pode mentir. O ponto mais importante, porém, é que os textos de Sebald estão intimamente preocupados com o estatuto indexical da fotografia, a ideia de que ela é um vestígio da realidade passada que confirma a existência de uma determinada coisa, pessoa ou acontecimento”.

⁴⁴ WINKELVOSS, op. cit., p. 16.

real e o ficcional. A marca de Sebald reside em que a fotografia exige a ficção para que essa resistência seja colocada à prova.

III

Em uma entrevista dedicada ao tema da fotografia, Sebald informa que a inclusão de fotografias em seus livros não tinha na origem a influência de experimentos literários semelhantes, tais como os de Kluge, por exemplo, mas a prática de colecionar fotografias antigas, adquiridas em lojas de antiguidades e mercados de pulgas, ou então descobertas por acaso quando folheava um livro antigo. O que de início lhe interessa é a situação da fotografia enquanto um objeto abandonado, descartado ou perdido, que é salvo material e culturalmente pelo colecionador, seja por encontrá-la a tempo de impedir sua destruição, seja por investi-la de um novo interesse. “É típico das fotografias levar uma existência nômade e então serem ‘salvas’ por alguém”⁴⁵. Essa “salvação” não se limita ao encontro fortuito do colecionador com o objeto; ela implica também o reconhecimento de um apelo lançado pelo passado ao seu receptor futuro: “Sempre me chamou a atenção que um enorme apelo emana dessas imagens; uma exigência ao observador para que narre ou imagine o que poderia ser narrado a partir dessas imagens”⁴⁶. É singular que a tarefa narrativa implicada em tal apelo seja caracterizada pelo emprego do futuro do pretérito. Sebald não cobra a postura do historiador que, ao encontrar um documento fotográfico, segue seus rastros até desvendar as circunstâncias de sua produção. Sem abrir mão da referencialidade da fotografia, Sebald a observa da perspectiva de uma concepção de literatura segundo a qual atender ao apelo do passado exige a relativização de sua referência efetiva, de modo que, em sua busca pelo passado, ele se desloca da história efetiva, da vida de fato vivida, para as histórias possíveis que poderiam ser desdobradas a partir do instante capturado pela câmera.

A convocação do tempo presente por uma referência passada pode ser entendida como uma peculiar combinação das abordagens da fotografia de Benjamin e Barthes.⁴⁷

⁴⁵ SEBALD, *Gespräche*, p. 165

⁴⁶ SEBALD, *Gespräche*, p. 165.

⁴⁷ Aproximações entre Sebald e Benjamin são um capítulo à parte da recepção de Sebald, tendo recebido bastante atenção da bibliografia secundária. A respeito do conceito de história natural, assim como da recepção da obra de juventude de Benjamin, cf. PREUSCHOFF, Nikolai. *Mit Walter Benjamin. Melancholie, Geschichte und Erzählen bei W. G. Sebald*. Heidelberg: Universitätsverlag WINTER, 2015. O fio condutor de uma narrativa pós-catástrofe foi explorado por BANKI, Luisa. *Post-Katastrophische Poetik. Zu W. G. Sebald und Walter Benjamin*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2016. O tema da “flânerie”, por sua vez, como ponto de encontro dos dois autores, foi extensamente explorado por RIEDL, Eva. *Raumbegehren. Zum Flaneur bei W. G. Sebald und Walter Benjamin*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2017. Para uma avaliação recente dessa recepção, cf. Caroline Duttlinger, “Walter Benjamin”, in ÖHLSCHLÄGER; NIEHAUS (Hg.). *W. G. Sebald-Handbuch*.

Na contramão desses trabalhos, Irving Wohlfarth dedicou um longo artigo a refutar as alegadas afinidades entre ambos. Seu balanço, fortemente desfavorável a Sebald, critica-o por privilegiar o indivíduo isolado em detrimento do coletivo, despolitizando a rememoração do passado sem interrogar a possibilidade de outra história, o que por fim o levaria a uma recaída no anticapitalismo romântico. Karine Wilkelvoss discutiu em detalhes essas críticas, propondo um balanço mais acertado, a meu ver, a respeito da relação entre os dois autores. Cf. WOHLFARTH, Irving. “Anachronie. Interferenzen zwischen Walter Benjamin und W.G. Sebald”. De Gruyter, vol. 33, no. 2, 2009, pp.184-242. <https://doi.org/10.1515/iasl.2008.020>; e Winkelvoss, op. cit., p. 10-12; 49-51; 58-60; 276, 281.

Logo no início de sua “Pequena história da fotografia”, Benjamin aborda a questão a partir de duas fotografias do século anterior. A primeira delas, o retrato anônimo da vendedora de peixes de David Christopher Hill, leva-o a diferenciar o gênero do retrato na pintura, que singulariza o indivíduo em seu ambiente familiar e privado, da reformulação do gênero pela fotografia, que desperta e sustém o interesse pela pessoa retratada.

Se os quadros permaneciam no patrimônio da família, havia ainda uma certa curiosidade pelo retratado. Depois de duas ou três gerações, porém, esse interesse desaparecia: os quadros valiam apenas como testemunho do talento artístico do seu autor. Mas na fotografia surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode 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”.⁴⁸

Nesse elogio à fotografia como um meio “não artístico”, ou ainda, na transformação do conceito de arte exigida pela fotografia, Benjamin ressalta que a figura retratada não é construção do artista no mesmo sentido da pintura. O fato de o retrato resultar antes de um processo químico e mecânico pelo qual a imagem é gravada na chapa, além de relativizar seu controle do meio, também confere à fotografia uma dimensão referencial não existente na mesma medida para a pintura. Em outras palavras, Benjamin defende uma concepção indexical de fotografia, segundo a qual a imagem remete a um objeto real em função do modo pelo qual ela é produzida, antecipando uma concepção de fotografia pautada pelas noções de rastro, índice e impressão que seria posteriormente desenvolvida por Rosalind Krauss e Didi-Hubermann, para não falar do próprio Barthes.⁴⁹ Por resultar da atuação da luz natural na superfície sensível, ela é um rastro físico do retratado e, portanto, possui uma dimensão documental inscrita em seu modo de produção.⁵⁰ Dessas condições Benjamin extrai um modo de recepção qualificado pela distância temporal entre o retratado e o observador. Em outras palavras, se o interesse suscitado pela pintura tem sua fonte no

⁴⁸ BENJAMIN, “Kleine Geschichte der Photographie”, p. 370, “Pequena história da fotografia”, *Obras escolhidas*, São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 93.

⁴⁹ Cf. o comentário de Rosalind Krauss: “Toda fotografia é resultado de uma impressão física transferida por reflexos de luz em uma superfície sensível. A fotografia é, portanto, uma espécie de ícone, ou semelhança visual, que mantém uma relação indexical com seu objeto. Sua diferença em relação aos verdadeiros ícones é notada no caráter absoluto desta gênese física, a qual parece colocar em curto-circuito ou impedir esses processos de esquematização ou intervenção simbólica que operam no âmbito das representações gráficas da maioria das pinturas. Se o simbólico se introduz na arte pictórica através da consciência humana operando por trás das formas de representação, criando uma conexão entre objetos e seu significado, este não é o caso da fotografia”. KRAUSS, Rosalind. “Notes on the index: Seventies Art in America. Part 1”. *October* 1976, vol. 3, p. 75.

⁵⁰ “É a ordem do mundo natural que se imprime na emulsão fotográfica e subsequentemente na impressão fotográfica. Essa qualidade de transferência ou rastro confere à fotografia seu caráter documental, sua veracidade inegável. Mas ao mesmo tempo essa veracidade está além do alcance daqueles ajustes internos possíveis que são a propriedade necessária da linguagem. O tecido conectivo ligando os objetos contidos pela fotografia é o tecido do próprio mundo, mais do que o de um sistema cultural”. KRAUSS, op. cit., p. 59-60.

talento do artista, na fotografia, ele está associado ao interesse despertado pelo passado, mais ainda, a uma responsabilidade do presente de recordar o passado. Considerações que Benjamin desenvolveria posteriormente a respeito do “agora da reconhecibilidade”, e que Sebald retomará em *Austerlitz* na forma de um “encontro marcado” com as gerações anteriores, estão prenunciadas no reconhecimento do apelo dirigido ao futuro pelas fotografias antigas.

Ao examinar o retrato do casal formado pelo fotógrafo Dauthendey e a esposa que cometera suicídio, Benjamin aponta ainda outra dimensão do real que se introduz na fotografia a despeito do controle do fotógrafo. Ao notar que o olhar dela “está fixado em algo de distante e catastrófico”, ele identifica que a imagem traz em germe seu futuro possível, o qual pode ser decifrado pelo observador distante no tempo.

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.⁵¹

Somente ao observador situado no futuro é acessível a compreensão de que esse olhar antecipava a catástrofe vindoura, o qual é um dado involuntário – a centelha de acaso – que exige ser reconhecido. Ao mesmo tempo que ressalta o interesse pelo conjunto de circunstâncias concentrado naquele aqui e agora em que a imagem de uma pessoa se fixou na chapa pelo processo fotográfico, ele indica que cabe à recepção futura identificar o dado de realidade que prenunciava a catástrofe. Benjamin não está dizendo apenas que o que sabemos das circunstâncias posteriores altera a compreensão do passado, mas também que esse conhecimento qualifica o apelo dirigido pela fotografia ao futuro.⁵² Sebald retomaria implicitamente tais considerações ao apresentar a fotografia da infância de Austerlitz, da criança que exige do futuro que seu sofrimento vindouro lhe seja poupado ou reparado.

Não seria descabido associar essa reflexão à filosofia da história de Benjamin e afirmar que a interrogação sobre o passado despertada pela fotografia, ou melhor, sobre a distância que se interpõe entre o instante da produção do retrato e o instante de sua

⁵¹ BENJAMIN. “Kleine Geschichte der Photographie”, *Gesammelte Schriften* II-1, p. 371, “Pequena história da fotografia”, *Obras escolhidas*, p. 94. Nesse contexto, é também relevante a distinção entre retrato e imagem para a qual Ernani Chaves chama a atenção, cf. CHAVES, Ernani, “Retrato, imagem e fisionomia. Walter Benjamin e a fotografia”, in DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia (org.). *Mimesis e Expressão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, p. 423.

⁵² Essas considerações temporais sobre a fotografia podem ser reconhecidas por todo o pensamento de Benjamin a respeito da relação entre presente e passado. Ao diferenciar a *Infância Berlimense por volta de 1900* do projeto proustiano, Peter Szondi esclarece que Benjamin interrogava o passado em busca dos “traços do porvir”: Benjamin (...) busca no passado o futuro mesmo. Os lugares para os quais sua rememoração busca encontrar o caminho carregam quase todos (...) *os traços do porvir*. (...) Benjamin escuta os prenúncios de um futuro que desde então tornou-se ele mesmo passado. (...) o passado ao qual ele se volta não é fechado, mas aberto e guarda junto a si a promessa do futuro. O tempo verbal de Benjamin não é o pretérito perfeito, mas o futuro do pretérito em todo o seu paradoxo: ele é futuro e, mesmo assim, passado. Cf. SZONDI, Peter. “Hoffnung im Vergangenen: über Walter Benjamin”, *Schriften II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996, p. 20.

observação futura, não se restringe ao futuro que de fato se concretizou, mas ao passado como germe de outros futuros, de outras histórias possíveis. Seria então plausível supor que Sebald se aproveita desse motivo benjaminiano para conferir à literatura a função de fazer justiça ao passado ao contar as histórias possíveis que a “centelha do acaso” imprimiu nas fotografias antigas. Ele mesmo reconhece que trazer à tona a história concentrada na imagem implica operar com conjecturas que levam ao caminho da narração.

Têm-se um núcleo muito real e em torno desse núcleo uma enorme área sem nada. Não se sabe em qual contexto a pessoa fotografada estava, de qual paisagem se trata. É o sul da França, é a Itália? Não se sabe. E tem-se que começar a pensar hipoteticamente. Por esse caminho se chega inevitavelmente à ficção e à narrativa de histórias. Ao escrever reconhece-se possibilidade de, ao partir das imagens narrando, entrar nas imagens por meio da narração, plantar essas imagens por baixo em vez de uma passagem de texto, e assim por diante.⁵³

Conforme o comentário de Wolff, as fotografias testemunham uma existência passada, mas “as narrativas de Sebald mostram que é apenas por meio da literatura que a natureza documental da fotografia pode ser revelada. Ao mesmo tempo, as narrativas que Sebald tece em torno de uma fotografia nem sempre estão ligadas a uma realidade extratextual nem têm necessariamente algo a ver com a realidade física original da fotografia”⁵⁴.

Na origem da ficção enquanto uma conjectura estimulada pela imagem, Sebald retoma a observação de Barthes a respeito da foto do pequeno Ernest, fotografado por Kertész na sala de aula:

Cada foto pergunta, fala, solicita. No belo livro de Barthes, *A Câmara Clara*, há a reprodução de um pequeno rapaz ao lado de seu banco escolar. (...) Eu não sei mais exatamente o que Barthes diz, mas ele pergunta o que aconteceu depois com esse rapaz que se chama Ernest. (...) É possível imaginar essas várias conjecturas do curso da vida que surgem das fotografias de uma maneira muito, muito mais nítida do que de uma pintura.⁵⁵

Em todas as suas considerações sobre fotografia, Sebald concorda com o caráter referencial defendido por Barthes como o *noema* da fotografia: a fotografia atesta que “aquilo foi”; o referente fotográfico é algo “necessariamente real que foi colocado diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto. (...) na fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado”⁵⁶. Peter Geimer esclarece que a fórmula “aquilo foi”

⁵³ SEBALD, *esprache*, p. 166.

⁵⁴ WOLFF, op. cit., p. 48.

⁵⁵ SEBALD. *Gesprache*, p. 167. Barthes afirma diante da fotografia tirada por Kertész: “É possível que Ernest, jovem estudante fotografado em 1931 por Kertész, ainda viva hoje em dia (mas onde? Como? Que romance!). Sou o ponto de referência de qualquer fotografia e é nisso que ela me induz a me espantar, dirigindo-me a pergunta fundamental: por que será que vivo *aqui e agora?*”, cf. BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 125. Para uma boa discussão a respeito da recepção de Barthes por Sebald, cf. WINKELVOSS, op. cit., p. 172-182.

⁵⁶ BARTHES, op. cit., p. 125.

condensa para Barthes uma temporalidade característica da fotografia: o observador é atingido por um olhar passado. O retratado não vive mais, ele não está mais presente, mas a fotografia mantém algo de sua existência histórica e, a partir dos rastros deixados por ele, comprova que ele de fato existiu. O realismo inerente a essa concepção indexical de fotografia, ou ainda, seu testemunho, tem por referência antes uma época que o próprio objeto, pois a fotografia atesta apenas que ele existiu, não que ele ainda é.⁵⁷

Esses “rastros” devem ser entendidos no sentido material de uma conexão física entre o objeto e sua imagem. Pois, assim como em Benjamin, a referencialidade também se funda no processo químico por meio do qual raios de luz imprimem uma imagem na superfície sensível. É o que para Barthes diferencia a fotografia da pintura e, de modo geral, da ideia mesma de representação, pois na fotografia se trata do efeito físico-químico causado pela presença de um objeto, ou ainda, a descoberta da “sensibilidade dos sais de prata à luz” que permitiu “captar e imprimir diretamente os raios luminosos emitidos por um objeto diversamente iluminado”⁵⁸. Não à toa, Barthes insiste que a fotografia é “literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; o todo do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela”⁵⁹. A fotografia é assim o testemunho de uma ausência que se projeta no tempo estabelecendo uma conexão física com o observador futuro. Tal como a luz de uma estrela extinta, o objeto, o retratado, não está mais presente, mas os rastros deixados na superfície sensível continuam a atestar sua existência passada. Nesse sentido, Geimer comenta que, apesar da continuidade material entre fotografia e objeto, a comparação com a “irradiação” atesta igualmente o desaparecimento: “A emanção parte do objeto, mas ela ao mesmo tempo o deixa para trás”⁶⁰.

Tanto é assim que Barthes é enfático ao eliminar da fotografia qualquer relação com a restituição do objeto pela memória. “A fotografia não rememora o passado (não há nada de proustiano numa foto). O efeito que ela produz em mim não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de atestar que o que vejo de fato existiu”⁶¹. Por isso, ela possui a função comprobatória do documento:

A Fotografia não fala (forçosamente) *daquilo que não é mais*, mas apenas, e com certeza, *daquilo que foi*. Essa sutileza é decisiva. Diante de uma foto, a consciência não toma necessariamente a via nostálgica da lembrança (quantas fotografias estão fora do tempo individual), mas, sem relação a qualquer foto existente no mundo, a via da certeza: a essência da Fotografia consiste em ratificar o que ela representa.⁶²

É curioso que logo em seguida Barthes afirme que a escrita não tem a mesma força comprobatória:

⁵⁷ GEIMER, Peter, *Theorien der Fotografie zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag, 2009, p. 32

⁵⁸ BARTHES, op. cit., p. 121.

⁵⁹ BARTHES, op. cit., p. 121; Cf. comentários de GEIMER, op. cit., p. 32-33.

⁶⁰ GEIMER, op. cit. p. 34.

⁶¹ BARTHES, op. cit., p. 123.

⁶² BARTHES, op. cit., p. 127-8.

Nenhum escrito pode me dar essa certeza. O infortúnio (mas também, talvez, a volúpia) da linguagem é não poder se autenticar a si mesma. O noema da linguagem talvez seja essa impotência, ou, para falar positivamente: a linguagem é, por natureza, ficcional; (...) a Fotografia, por sua vez, é indiferente a qualquer revezamento: ela não inventa; é a própria autenticação.⁶³

É plausível que Sebald retome essa comparação – ou mesmo a hierarquia – quando menciona que a fotografia é o documento autêntico por excelência. Se assim for, como ficaria então a relação entre a autenticação da imagem e a ficção? Não seria contraditório defender com tal força a autenticação pela imagem e atender a seu apelo com recursos ficcionais? Talvez para Barthes, mas este é justamente o ponto em que Sebald marca sua posição: o que lhe importa é o apelo real provocado pelo enigma da fotografia, sem dúvida, mas um enigma que lhe aparece na forma de uma oposição entre um núcleo muito real (o atestado de que “aquilo foi”) e um entorno sem nada. O núcleo enseja esclarecimento, mas não fornece as pistas para tal empreitada, abrindo caminho para as conjecturas que transformam o noema fotográfico de Barthes num ensejo à narrativa, deslocando a referencialidade inicial. Ao defender a autenticidade da fotografia, Sebald de fato leva a sério o noema da fotografia de Barthes, mas com o intuito de requalificar seu caráter indexical, o que tem por resultado um paradoxo: é graças ao fato de que a fotografia atesta algo no mundo que ele se permite recorrer à ficção para atender a seu apelo.⁶⁴

Ao optar pela fabulação no lugar da investigação historiográfica, Sebald sem dúvida é coerente com sua defesa da ficção como “uma forma de verdade que é mais precisa, espera-se, do que algo que é estritamente provável”, como ele afirmou em entrevista já citada, ou ainda, com seu esforço de “encontrar a verdade... inventando a verdade”⁶⁵. Mas onde se funda essa confiança, ou ao menos tal expectativa que fez dele um escritor, pois a distinção aristotélica entre o caráter particular da história e o geral da poesia não parece explicação suficiente?⁶⁶ Como sua preocupação com o passado envolve antes de tudo a dimensão ética da rememoração, o que se tem aqui não é o gesto arbitrário de um escritor, adaptando ou falseando documentos para que contem a história que ele inventou, mas uma concepção de literatura que busca evidenciar que a história efetivada não é a única história inscrita nas imagens do passado. Ao participarem no jogo ficcional, elas se transformam em peças-chave de outro curso da história.

⁶³ BARTHES, op. cit., p. 128.

⁶⁴ Essa posição perante Barthes foi bem assinalada por Wolff, a partir da seguinte passagem de Barthes: “Quando definimos a Fotografia como uma imagem imóvel, isso não significa apenas que a figura representada não se move; significa que ele não emerge, não parte dali: ela está anestesiada e presa, como borboleta”. Wolff então comenta: “As fotografias nos textos de Sebald tornam-se dinâmicas ou ‘emergem’, para falar com Barthes, na medida em que Sebald as remove do seu contexto original para (re)animar as figuras nelas capturadas através da narração. Dessa forma, vemos que as fotografias têm mais uma função de autenticação do que de documentação quando são investidas de um novo significado dentro de um novo contexto”. WOLFF, op. cit., p. 129.

⁶⁵ Cf. SEBALD, *The Emergence of Memory*, p.108; e *Gespräche*, p. 147-8.

⁶⁶ Cf. WOLFF, p. X.

Na mesma entrevista sobre fotografia, Sebald dá as pistas que permitem exemplificar esse procedimento. Em primeiro lugar, ele ressalva que uma fotografia não é uma história inteira, mas um fragmento, um recorte – tal como uma paisagem, uma pessoa, um interior –. que dá o impulso para adentrar num mundo irreal, que não se sabe como é constituído, mas que está ali. Ele então descreve uma fotografia que o acompanhava há tempos: um homem e uma mulher com roupas de inverno, “talvez o empresário e sua esposa, talvez dois atores da peça, não se sabe”, no canto esquerdo de um palco com a paisagem dos alpes ao fundo e um caminho congelado pela floresta que se estende até o palco.

Essa é uma das imagens em que tenho que pensar com muita frequência e que me perseguem o tempo todo. Com essa fotografia eu gostaria de fazer algo. Uma imagem é assim como algo que fica no chão acumulando poeira, e onde esses redemoinhos de poeira se prendem formam-se sempre romances maiores. Por fim pode-se puxar os fios. Algo mais ou menos assim.⁶⁷

Quem lê *Austerlitz* nota que Sebald encontrou um lugar para essa fotografia na composição de um episódio que igualmente serve de mote a uma reflexão a seu respeito. Ela é uma das duas fotos antigas que Vera descobrira num exemplar de *Coronel Chabert*, de Balzac, não por acaso a história de alguém que retorna do mundo dos mortos. Sebald reproduz em dimensão reduzida a foto dos dois personagens enigmáticos e expõe nas reações de Vera a Austerlitz suas próprias interrogações.

À primeira vista, disse Vera, disse Austerlitz, ela pensou que as duas pessoas no canto inferior esquerdo eram Ágata e Maximilian – de tão minúsculos, não era fácil reconhecê-los –, mas então percebeu obviamente que se tratava de outras pessoas, talvez do empresário ou de um mágico e sua assistente. Ela se perguntara, disse Vera, que tipo de espetáculo fora encenado diante daquele cenário que inspirava medo, e, por causa da alta cadeia de montanhas ao fundo e da paisagem silvestre, ela pensara no *Guilherme Tell* ou na *Sonâmbula* ou na última peça de Ibsen. O garoto suíço com a maçã sobre a cabeça me veio à lembrança; senti na pele o momento de terror no qual o pontilhão cede sob os pés da sonâmbula e pressenti que, lá em cima nas paredes rochosas, já se desprendia a avalanche, prestes a arrastar consigo ao abismo os pobres coitados que tinham se perdido – o que mais os traria a um lugar tão ermo? Passaram-se minutos, disse Austerlitz, nos quais eu também imaginei ver a nuvem de neve que se precipitava no vale, até que tornei a ver 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 Austerlitz, 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.⁶⁸

É curioso que Sebald, em vez de atribuir uma história que ilumine a fotografia – a identificação dos retratados como Ágata e Maximilian seria a mais imediata –,

⁶⁷ SEBALD, *Gespräche*, p. 175.

⁶⁸ SEBALD, *Austerlitz*, p. 179-180.

empregue-a para tematizar um dos procedimentos narrativos de seu livro. Como Vera não sabe a origem da foto nem quem são os retratados, ela se pergunta qual seria a peça encenada naquele cenário que lhe inspirava medo. Ao expor sua reação diante da foto, Austerlitz também parte da semelhança inicial entre as duas figuras e seus pais e faz do repertório dramático evocado por Vera – Schiller, Bellini, Ibsen – um recurso para explicitar, mediante o suposto desamparado das personagens ao pé dos Alpes, seu próprio terror diante do destino de seus pais. Ao mobilizar aspectos de três histórias possíveis para descrever uma fotografia com alto grau de teatralidade – trata-se afinal do registro de uma cena –, Sebald mais uma vez ressalta o poder da literatura na rememoração do passado. As cenas que ele evoca são simultaneamente compatíveis com a fotografia e com a situação de observador, mostrando que Austerlitz decifra o apelo lançado pela fotografia à luz das interrogações a respeito de sua própria história de vida. As considerações de Vera reforçam a dimensão interrogativa das fotografias ao atribuir a elas não o poder de despertar nossa memória do passado, mas, inversamente, uma memória própria que, para falar com Barthes, atesta a realidade “daquilo que foi” e anuncia sua morte. O episódio evidencia que Sebald não recorre à fotografia como mera ilustração. Nesse caso em particular, ela precede a narrativa ou mesmo a engendra. A fertilidade do meio para a escrita permitiria ainda supor que fotografias como as de Praga e Theresin, tiradas por Sebald e atribuídas a Austerlitz, não foram feitas para preencher um espaço previamente reservado às imagens; ao contrário, elas integrariam o mesmo processo compositivo em que Sebald elabora a viagem de Austerlitz enquanto documenta a sua.

A segunda fotografia retirada por Vera do volume de Balzac é a do garoto fantasiado de pajem. Austerlitz reconhece a si mesmo por um detalhe no rosto, mas a fotografia não desperta sua memória. “(...) por mais que me esforçasse, tanto naquela noite quanto mais tarde, não lembrava de mim mesmo naquele papel. Reconheci o contorno incomum do couro cabeludo, que corria oblíquo à testa, mas de resto tudo se extinguiu à força de uma sensação esmagadora do tempo passado”⁶⁹. A fotografia é descrita minuciosamente, desde o terreno e a linha do horizonte por trás do garoto até os detalhes de sua fantasia, do chapéu, da posição dos braços e dos cabelos, mas a análise objetiva, com auxílio de uma lente de aumento, apenas evidencia o contraste entre a atenção dada a ela e o fracasso em encontrar “o menor indício” de si mesmo. Por mais que a estude, ela permanece uma imagem alheia de si mesmo, irremediavelmente passada e irrecuperável pela memória, mas que todavia se impõe graças ao apelo ao observador futuro. “Eu sempre sentia o olhar perscrutador do pajem, que viera reclamar o seu quinhão e que agora, à luz da alvorada, aguardava no campo vazio que eu levantasse a luva e afastasse a infelicidade que o futuro lhe reservava”⁷⁰. Naturalmente, o garoto não conhecia seu destino, mas para seu observador futuro a fotografia vem recoberta por uma camada temporal que faz da imagem a antecipação da vida póstuma do retratado. Caroline Duttlinger observa que “o momento fixado que precede uma catástrofe estará para sempre preservado em sua antecipação”⁷¹. Sebald, mais uma vez,

⁶⁹ SEBALD, *Austerlitz*, p. 181.

⁷⁰ SEBALD, *Austerlitz*, p. 181.

⁷¹ DUTTLINGER, Caroline. “Traumatic photographs: remembrance and technical media in W. G. Sebald’s *Austerlitz*”, in LONG, J. J.; WHITEHEAD, Anne (ed.). *W. G. Sebald. A Critical Companion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004, p. 165.

está dialogando com Barthes, em particular com o *punctum* temporal, segundo o qual a fotografia atinge o observador com a antecipação da morte do retratado:

isso será e isso foi; observo com horror um futuro anterior cuja aposta é a morte. Ao me dar o passado absoluto na pose (aoristo), a fotografia me diz a morte no futuro. (...) Diante da foto de minha mãe criança, eu me digo: ela vai morrer: estremeço (...) *por uma catástrofe que já ocorreu*. Que o sujeito já esteja morto ou não, qualquer fotografia é essa catástrofe⁷².

Barthes, contudo, afirma o caráter inalterável do passado, tese que Sebald assimila e com a qual também polemiza ao mencionar o apelo do passado para que a catástrofe antecipada seja evitada. “Como é impossível, diz Duttlinger, a fotografia exige outra forma de responsabilidade, a da recordação, em que Austerlitz é convocado como a testemunha retrospectiva de um evento que, por causa de sua natureza traumática, é gravado no meio técnico mas excluído da memória individual ou da consciência”⁷³. Aqui a recordação substitui a transformação do passado, mas tal apelo implica uma esperança de reparação que subsiste na busca de Austerlitz pela investigação da história de seus pais e na transformação do seu tempo presente pela conscientização de um passado até então desconhecido. Como ele não recupera a memória, restam-lhe as fotografias, as quais, como afirma Vera, teriam uma memória própria, lembrando-se deles. A incapacidade de Austerlitz de responder a esse apelo com a própria memória talvez seja a responsável pela reiterada sensação de irrealidade de si mesmo, de não ter lugar na realidade, uma vez que em Sebald a construção de uma experiência é sempre mediada pela recordação.⁷⁴ Por isso, o encontro com a fotografia do pajem é o momento culminante da impossibilidade de uma experiência com o passado e ponto de maior contraste, por exemplo, com a sensação de felicidade da memória involuntária proustiana. Daí a relação apática diante da fotografia, “sem fala e sem noção, incapaz de qualquer raciocínio”, que desemboca no “pânico cego” e na anulação do tempo, segundo a qual presente e passado, vivos e mortos, se comportam como volumes dispostos no espaço.

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

⁷² BARHTES, op. cit., p. 142.

⁷³ DUTTLINGER, op. cit., p. 165-6.

⁷⁴ Cf. comentário de LONG, op. cit., p. 160: “A alienação do protagonista (...) está também ligada à inelutável exterioridade da fotografia. O olhar de Austerlitz é repetidamente preso pela materialidade superficial da fotografia. Ao contrário do narrador e dos seus interlocutores em *Os Emigrantes*, ele não consegue transformar a imagem em narrativa de uma forma que suture o suplemento mnemotécnico externo ao funcionamento de uma memória supostamente interna e espontânea. (...) o estatuto indexical da fotografia permite a ela funcionar em numerosos contextos institucionais como símbolo e prova de identidade. Mas ao ser apresentado à imagem fotográfica de si mesmo como pajem da Rainha das Rosas, o fracasso do reconhecimento de Austerlitz produz uma sensação singularmente poderosa de que ele não tem lugar na realidade; na verdade, que ele não existe”.

quando, em determinadas condições de luz e atmosfera. Até onde posso me lembrar, disse Austerlitz, eu sempre me senti como se não tivesse lugar na realidade, como se eu não estivesse, e nunca essa sensação foi tão forte como naquela noite na Sporkova, quando olhar do pajem da Rainha das Rosas me penetrou. Mesmo no dia seguinte, a caminho de Terezin, eu era incapaz de imaginar quem ou o que eu era.⁷⁵

IV

É sintomático que Austerlitz recorra à metáfora da espacialização do tempo para explicar sua conexão rarefeita com o passado, pois essa mesma ideia também caracteriza o objeto de seus estudos de arquitetura, em uma convergência notável entre seus interesses de historiador e os obstáculos à experiência. O tema surge sob a forma do tempo homogêneo do progresso que ele investigará nas construções públicas monumentais do imperialismo europeu. Em sua origem está uma interrogação a respeito do conhecimento histórico despertada ainda na adolescência pelas aulas de André Hilary no Stower Grange, curiosamente na mesma época em que ele tem o primeiro indício de sua identidade, quando seu nome verdadeiro lhe é revelado pelo diretor da escola pouco antes dos exames para uma bolsa de estudos no Oriel College de Oxford. A questão da qual partiriam as investigações futuras de Austerlitz é colocada por Hilary em aulas sobre as guerras napoleônicas:

Todos nós, mesmo aqueles que pensam ter atentado para os menores detalhes, nos contentamos com recursos cênicos já levados ao palco por outros à exaustão. Nós tentamos produzir a realidade, mas por mais que nos empenhemos, mais se impõem a nós as imagens batidas que compõem o espetáculo da história. (...) Nossa relação com a história, esta era a tese de Hilary, era uma relação com as imagens já predefinidas, impressas no recôndito dos nossos cérebros, imagens que continuamos a mirar enquanto a verdade reside em outra parte, em algum lugar remoto que ninguém ainda descobriu.⁷⁶

A investigação de detalhes e circunstâncias marginais parece impotente diante da força com que determinadas imagens, não as melhores ou mais verdadeiras, mas justamente as mais gastas e recorrentes, impõem-se na compreensão dos acontecimentos. As referências ao teatro, ao espetáculo e à imagem chamam a atenção para o artifício do conhecimento do passado, assim como para a desconfiança necessária diante das histórias ou imagens consagradas, ainda que essas, por alimentarem estereótipos e preconceitos, também devam ser objeto de consideração do historiador.⁷⁷ A pesquisa futura de Austerlitz, dedicada às grandes construções públicas da era burguesa, almejaria uma posição crítica perante esses símbolos das vitórias de uma classe social. Ainda durante as aulas, a tese de Hilary é curiosamente comprovada pela declaração de Austerlitz a respeito da batalha dos Três Imperadores, da qual ele só se lembrava do desfecho, exemplificando assim a dificuldade de compreendê-la por um

⁷⁵ SEBALD, *Austerlitz*, p. 182.

⁷⁶ SEBALD, *Austerlitz*, p. 74-75.

⁷⁷ A respeito do trabalho com as imagens consagradas da história, cf. KASPAR, Judith, *Der traumatisierte Raum. Insistenz, Inschrift, Montage bei Freud, Levi, Kertész, Sebald und Dante*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2016, p. 173.

ângulo distinto do da vitória: “Toda tentativa de compreender o decurso da chamada dinâmica da batalha se resolve inevitavelmente naquela única cena na qual as hostes de soldados russos e austríacos batem em retirada a pé e a cavalo sobre os lagos congelados de Satschen”⁷⁸. Como se para reforçar o descompasso entre a história oficial e a experiência pessoal, Sebald insere em meio a essas considerações de Hilary o primeiro passo de Austerlitz em direção à consciência de sua identidade. A escuta repetitiva de seu nome verdadeiro durante as aulas sobre a batalha homônima cria a ocasião para que ele o reivindique pela primeira vez, em uma fantasia a respeito da história relatada pelo professor.

Quando trago hoje à memória os relatos de André Hilary, disse Austerlitz, torno a lembrar da ideia que me surgiu então, de estar ligado de alguma forma misteriosa ao passado glorioso do povo francês. Quanto mais Hilary mencionava a palavra Austerlitz em classe, mais ela se tornava de fato o meu nome, mais claramente eu julgava reconhecer que aquilo que de início me parecera uma mácula se transformava em um ponto luminoso sempre oscilante à minha frente, tão promissor quanto o próprio sol de Austerlitz ao se erguer sobre a névoa de dezembro. Todo aquele ano letivo, senti como se eu fosse um eleito, e ao longo de quase toda a minha vida me apeguei a essa ideia, que afinal era absolutamente incompatível com o meu status ambíguo, como eu bem sabia.⁷⁹

Tal como os encontros com o narrador, a amizade com Hilary também pressupõe um compromisso com consequências para a busca da identidade desconhecida. Embora o professor já tivesse sido colocado a par de seu nome pela direção da escola, o momento em que o próprio Austerlitz o informa sela a amizade entre ambos, cujo resultado será sua dedicação ao estudo da história e uma atenção dividida entre, de um lado, as ruínas e as coisas frágeis, representadas nos passeios de ambos pelos arredores de Oxford e na relíquia das guerras napoleônicas com que Hilary o presenteia, e, de outro, as grandes construções da burguesia imperial.

Austerlitz dedicará uma atenção especial à sincronização de temporalidades distintas, pessoais e regionais, com o tempo homogêneo do avanço capitalista simbolizado no destaque dado ao relógio nos grandes prédios públicos. O descompasso entre o tempo mensurável do relógio e o tempo interno da experiência pessoal é objeto de ao menos duas longas reflexões de Austerlitz, primeiro na Estação Central de Antuérpia, e posteriormente no observatório de Greenwich, em Londres. Na primeira delas, o texto do narrador reproduz o vocabulário técnico e o conhecimento de estilos arquitetônicos mobilizado por Austerlitz para descrever em detalhes o ecletismo da estação, a qual, em seus elementos renascentistas e nas alusões medievais, conjugava as épocas passadas aos novos meios construtivos – aço e vidro – em uma homenagem aos novos deuses da era dos impérios: mineração, indústria, comércio, transportes, capital. As observações de Austerlitz evocam o projeto das passagens de Benjamin e culminam no vértice na estação, ocupado pelo grande relógio, “na condição de governador da nova

⁷⁸ SEBALD, *Austerlitz*, p. 175.

⁷⁹ SEBALD, *Austerlitz*, p. 175-6. A respeito da origem judaica do nome de Austerlitz, assim como suas reverberações pelo livro (batalha de Austerlitz, Gare d’Austerlitz, o campo de internação de Austerlitz), cf. KASPAR, Judith, p. 165-166.

onipotência”⁸⁰. A expansão do capitalismo é abordada como uma sincronização dos deslocamentos humanos possível graças ao relógio:

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 ocorrera a padronização, por volta de meados do século XIX, é que o tempo reina supremo sobre o mundo. Somente nos atendo ao curso 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 espaço e tempo, tal como a percebemos ao viajar, tem até hoje algo de ilusionista e ilusório, razão pela qual sempre que voltamos de viagem nunca sabemos com certeza se de fato estivemos fora.⁸¹

Essas colocações são complementadas trinta anos depois durante a visita a Greenwich, pouco antes de Austerlitz abandonar seu projeto de história da arquitetura. Ali ele declara que sempre se recusara a usar um relógio para sincronizar seu tempo pessoal ao tempo público. Se em Antuérpia, ele ressaltava a expansão do tempo cronológico, em Greenwich ele enfatiza os limites dessa expansão, em lugares remotos do planeta regidos por fatores outros como as condições climáticas, ou na condição singular dos mortos, doentes e “não são só eles, pois um tanto de infelicidade pessoal já basta para nos cortar de todo o passado e de todo o futuro”⁸². É característico da crítica de Austerlitz ao tempo mensurável que ela não seja feita em nome de outra temporalidade, da memória, por exemplo, ou de um enfrentamento crítico da época presente. O máximo que ele se aproxima disso é a convicção de que as tendências do capitalismo imperial ainda vigorariam em sua época, uma tese que ele exemplificará somente ao final do livro na crítica à Biblioteca Mitterrand. De resto, o único contraponto é a evasão da vida prática, a condição de estar fora do tempo, reservada aos mortos e infelizes. Não é de estranhar portanto que suas considerações sobre tempo e arquitetura acabem se confundindo com uma meditação sobre a infelicidade, a sua inclusive. Se há, por outro lado, uma imagem da felicidade em sua biografia, ela está associada ao tempo da natureza, tal como ele o experimenta nas estadias em Andromeda Lodge, a propriedade de seu amigo de escola, em particular no episódio das mariposas. Um encontro semelhante com a natureza não terá lugar na vida adulta de Austerlitz. Quando mais seu projeto se confunde com uma história da infelicidade, mais ele rejeita a sucessão temporal em nome de uma simultaneidade de presente, passado e futuro que, na realidade, tal como o tempo do relógio, também é um presente sem história.

(...) 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

⁸⁰ SEBALD, *Austerlitz*, p. 16.

⁸¹ SEBALD, *Austerlitz*, p. 16.

⁸² SEBALD, *Austerlitz*, p. 103.

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.⁸³

Austerlitz não busca a interrupção do tempo para eternizar o presente, tal como Baudelaire, nem pensa a simultaneidade de presente e passado à maneira proustiana, que faz dela a imagem mesma da felicidade. O que lhe falta, na realidade, é o próprio tempo presente, ou ainda, como ele logo reconhecerá, o tempo da sua biografia. Daí o paradoxo de sua crítica ao tempo cronológico convergir ao final com a continuidade sem fim do sofrimento. A consciência dessa convergência estará na base de seu colapso nervoso e do abandono do trabalho de historiador.

Insatisfeito com a universidade inglesa dos anos Thatcher, Austerlitz se aposenta precocemente para dedicar-se exclusivamente a seu projeto, o qual já variara de uma obra sistemática em vários volumes a um conjunto de ensaios sobre temas diversos. A dificuldade crescente com suas anotações e as tentativas frustradas de reelaborar o material o levam, porém, a abandonar o trabalho e, por fim, a destruir suas anotações. Trata-se de uma ruptura com o trabalho intelectual, em que as atividades de ler e escrever não apenas perdem sentido, mas se tornam impossíveis. Austerlitz vivencia então uma crise com a linguagem, frequentemente comparada à *Carta a Chandos*, de Hofmannstahl⁸⁴, que o leva à crise de identidade e à paralisia geral: “Eu já sentia na testa o torpor infame que prenuncia o declínio da personalidade, suspeitava que, na verdade, eu não possuía nem memória nem raciocínio, nem propriamente uma existência, que durante toda a minha vida inteira eu não fizera outra coisa a não ser me obliterar e voltar as costas ao mundo e a mim mesmo”⁸⁵. Não é nada gratuito, portanto, que ele, por não saber mais a língua de seus pais naturais e falar a de seus pais adotivos como uma língua estrangeira, identifique nessa crise a situação de um apátrida, simultaneamente estranho à língua e ao território:

Se a língua pode ser vista como uma velha cidade com seu labirinto de ruas e praças, com quarteirões que remontam ao tempo, enquanto outros foram demolidos, saneados e reconstruídos, e com subúrbios que avançam 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 impenetrável. Mesmo o que eu próprio havia escrito no passado – aliás, sobretudo isso – eu não compreendia mais.⁸⁶

⁸³ SEBALD, *Austerlitz*, p. 104.

⁸⁴ Cf. WINKELVOSS, p. 152.

⁸⁵ SEBALD, *Austerlitz*, p. 125

⁸⁶ SEBALD, *Austerlitz*, p. 126.

Para que Austerlitz consiga passar de um projeto a outro, da história da arquitetura europeia à sua história pessoal, é necessário notar que ele tenha primeiro que se dar conta de que seu trabalho de historiador, que tem na origem a descoberta do próprio nome e a oportunidade de sair da casa dos pais adotivos, e que durante a vida adulta havia lhe proporcionado algum alívio para a infelicidade, acaba por transformar-se em um modo de esquivar-se da busca por seu passado esquecido, antes de tudo por excluir a memória da prática historiográfica.

Percebi então como eu tinha pouca prática em usar a memória e como, em vez disso, sempre devo ter me esforçado para lembrar o menos possível e evitar tudo aquilo que de um modo ou de outro se relacionasse à minha origem desconhecida. (...) Para mim, 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 delineava.⁸⁷

Sebald aponta aqui um problema na concepção do projeto de Austerlitz, que paradoxalmente encarna o velho modelo do historiador historicista criticado por Nietzsche e Benjamin, erudito e desinteressado, um acumulador de notas infinitas sobre o passado, mas esquivo à sua própria época. É curioso que esse modelo sustente uma posição fortemente crítica em relação ao curso da história, mas o fato é que Austerlitz se dá conta de que seu projeto tinha por base a exclusão recíproca de historiografia e memória: “eu estava constantemente ocupado com o acúmulo de conhecimento ao qual me dedicava havia décadas e que me servia de memória substituta ou compensatória”⁸⁸. Ao expor a crise e o fracasso desse modelo, Sebald, porém, não está meramente reivindicando a biografia pessoal como a perspectiva privilegiada para o conhecimento histórico, mas um grau de autorreflexão a respeito da posição do historiador perante seu tempo, pois a memória diz respeito antes de tudo à construção do passado pelo tempo presente. Sebald tentou algo semelhante em causa própria ao expor recordações de infância em *Guerra Aérea e Literatura*: o esforço de identificar as mediações entre a experiência pessoal e a história coletiva.

É relevante notar que o segundo projeto de Austerlitz, em busca de sua origem, é antes uma reformulação que uma negação de seu trabalho prévio de historiador. A história da arquitetura não é abandonada, mas considerada pelo ângulo da história

⁸⁷ SEBALD, *Austerlitz*, p. 140.

⁸⁸ SEBALD, *Austerlitz*, p. 141. Neste ponto, Irving Wohlfarth tem razão ao diferenciar o projeto de Austerlitz do projeto das passagens de Benjamin, ou, mais exatamente, ao indicar que o projeto de Austerlitz corresponderia a uma concepção de história cultural criticada por Benjamin, ainda que Wohlfarth tenda a estender sua crítica ao projeto de Austerlitz ao livro de Sebald como um todo. Cf. WOHLFARTH, p. 222-4. Vale mencionar o comentário de Long sobre a exclusão recíproca entre a memória e o trabalho do historiador, referido aqui a partir do trabalho de arquivo: “O arquivo não é apenas uma compensação para a memória. Ele também funciona como um substituto do presente, como demonstram os métodos de trabalho de Austerlitz. (...) a sua própria prática de substituir a memória pelo conhecimento arquivístico revela uma estrutura de temporalidade na qual o movimento em direção ao futuro envolve a acumulação crescente do passado mais distante, enquanto o presente e o passado recente permanecem ocultos. Para Austerlitz, recordemos, o mundo termina no final do século XIX”. Cf. LONG, op. cit., p. 153-4.

pessoal, entendida então como um desdobramento da época que ele havia anteriormente investigado. O acesso a locais públicos como estações de trem, termas, hotéis, arquivos e bibliotecas torna-se subjetivamente mediado, do mesmo modo que a reconstrução de sua história passada será feita por meio do recurso às fontes encontradas em tais lugares. Em alguma medida, essa perspectiva indica a experiência possível a Austerlitz. Se a primeira metade do livro se desenvolve a partir da exclusão mútua entre historiografia e memória, a segunda é marcada pela relação entre duas formas de memória: a conscientização do passado esquecido e a memória registrada em fontes e documentos históricos. Sebald se vale da primeira para colocar Austerlitz na trilha das fontes que o conectam à sua origem, ao mesmo tempo que se utiliza dessas últimas para testar as limitações da conscientização do passado e o caráter problemático de uma experiência diante da impossibilidade da memória viva.⁸⁹

Para colocar Austerlitz no caminho de sua história, Sebald concebe uma sequência de episódios em que o acaso desempenha um papel decisivo, em diálogo estreito com a memória involuntária proustiana. Sempre é possível objetar que Sebald pesa a mão no encadeamento das circunstâncias que levarão Austerlitz de seu colapso nervoso à porta do apartamento de Vera, em Praga, mas também seria defensável dizer que acasos podem ou não ocorrer e o que ele narra, tal como Proust, é o que se sucedeu após uma sequência afortunada de conjunções fortuitas. Contra ou a favor do acaso, é necessário reconhecer que a contingência não levará Austerlitz a uma descoberta triunfal de sua identidade perdida, mas a uma problematização aguda da memória, e de sua falta, para a composição da experiência.

As longas caminhadas iniciadas por Austerlitz após abandonar o projeto o levam por uma secreta atração até a Estação de Liverpool, a qual será o cenário do despertar de sua memória. Suas observações sobre o local são as do historiador capaz de reconhecer na cidade contemporânea camadas de história sedimentada, desde a época dos terrenos pantanosos, passando pela fundação de um mosteiro e de um hospital para alienados e indigentes, até a desocupação forçada dos bairros para a construção da Estação por volta de 1860. Numa de suas visitas ao local, ele se vê intrigado por um funcionário de limpeza e o segue até uma parte da estação bloqueada pelos tapumes de uma reforma. Austerlitz adentra essa região como se transpusesse uma fronteira temporal e se vê numa antiga sala de espera – a “Lady’s Waiting Room” –, na qual se revela a história subterrânea de sua chegada à Inglaterra. A indistinção entre ruína e construção remete imediatamente à memória topográfica do *Cisne* de Baudelaire. Nesse recinto prestes a ser demolido, ele é literalmente acometido pela visão de uma cena na qual discerne uma criança e um casal,

⁸⁹ Cf. a relação apontada por Long entre a memória depositada em materiais de arquivo e o conceito de pós-memória proposto por Marianne Hirsch para referir-se à reconstrução do passado na ausência da memória de testemunhas vivas: “Austerlitz continua a fazer o que sempre fez, ou seja, compensar a sua falta de memória substituindo a interioridade pelo arquivo. Ele é, no sentido mais literal, um sujeito de arquivo. A implicação fundamental disto é que as fronteiras entre memória e pós-memória tornam-se indistinguíveis. (...) a pós-memória ocupa o meio termo entre a história documentada, por um lado, e a memória, concebida como um modo primário, interno e espontâneo de recordação, por outro. Caracteriza as experiências da segunda geração e das subsequentes, cujas vidas são dominadas por experiências traumáticas que precederam o seu nascimento. O que encontramos em Austerlitz, por outro lado, é um sujeito cujo acesso ao seu próprio passado é obtido quase exclusivamente através dos modos clássicos de transmissão pós-memorial: fotografias, objetos, narrativas de outros e “investimento e criação imaginativos”. LONG, p. 162. Sobre o conceito de pós-memória de Marianne Hirsch, cf. também WOLFF, p. 185-9.

ele mesmo e seus pais adotivos. O momento é proustiano pela conjunção fortuita de descobrir o local de sua chegada semanas antes de sua destruição, assim como pela força com que o passado irrompe no presente. Como Austerlitz nunca retornara àquele salão, sua passagem por ali não fora recoberta por lembranças posteriores, submergindo no esquecimento para então voltar à consciência graças a esse dado comum aos dois tempos, ou seja, sua presença no local.

De fato, eu tinha a sensação, disse Austerlitz, de que a sala de espera em cujo centro eu me achava como que deslumbrado continha todas as horas do meu passado, todos os meus medos e desejos sempre reprimidos e sufocados (...). Talvez por isso eu visse também na penumbra da sala duas pessoas de meia-idade vestidas à moda dos anos 30, (...). E não vi somente o pastor e a mulher, disse Austerlitz, mas também o garoto que eles tinham vindo pegar. (...) não fosse pela mochilinha que ele segurava abraçado no colo, imagino que não o teria reconhecido, disse Austerlitz. Mas assim o reconheci, por causa da mochilinha, e pela primeira vez até onde remonta a memória, lembrei-me de mim mesmo no instante em que me dei conta de que deve ter sido nessa mesma sala de espera que eu havia chegado à Inglaterra mais de cinquenta anos antes.⁹⁰

Austerlitz de fato se reapropria do tempo esquecido, internalizando a imagem do passado que lhe fora comunicada numa verdadeira visão, mas, em contraste com a memória involuntária proustiana, o reencontro com o passado não é acompanhado pela sensação de felicidade; ao contrário, Austerlitz é atingido pelo sentimento de “devastação” diante da abandono e da irrealidade de uma vida transcorrida no desconhecimento de sua origem. Austerlitz se revela o sobrevivente de um trauma que passou a vida esquivando-se de circunstâncias que poderiam levá-lo a puxar o fio de sua história.

Essa autocensura de meu pensamento, a constante recusa de toda e qualquer memória que aflorasse em mim, continuou Austerlitz, exigia no entanto esforços cada vez maiores e, por fim, conduziu inevitavelmente à paralisia quase completa das minhas faculdades verbais, à destruição de todos os meus apontamentos e das minhas notas, às infundáveis caminhadas por Londres e às alucinações que me visitavam com frequência cada vez maior, culminando com o meu colapso nervoso no verão de 1992.⁹¹

A segunda conjunção fortuita, que terminará por levá-lo a Praga, ocorre após se recuperar do colapso, ao visitar um sebo nos arredores do Museu Britânico. Ali ele é surpreendido por um programa de rádio com duas mulheres que chegaram à Inglaterra num comboio de crianças saído do Leste Europeu às vésperas da II Guerra, uma história que Sebald retomou do livro de memórias de Susi Bechhöfer. Em uma “súbita revelação” ele tem uma segunda visão do passado, reconhecendo-se na mesma travessia feita por elas da Holanda à Inglaterra pelo Mar do Norte numa barca chamada *Prague*. “Eu simplesmente me via à espera em um cais, em uma longa fila de crianças alinhadas de

⁹⁰ SEBALD, *Austerlitz*, p. 137-8.

⁹¹ SEBALD, *Austerlitz*, p. 141.

duas em duas, a maioria com mochilas ou sacos de viagem”⁹². Austerlitz recorda-se da cena nos mínimos detalhes, comunicando-a ao narrador como se descrevesse uma imagem: a cor da água e os raios de sol, a proa do navio e as gaivotas, além da menina que cuidava das crianças menores e posteriormente apareceria em seus sonhos.

A partir daí Austerlitz segue o rastro da intuição despertada pelo nome da barca. Viaja a Praga e com a habilidade do historiador levanta uma lista de nomes e endereços que rapidamente o levam à porta da residência de sua infância, ocupada agora por Vera, a governanta que outrora era também sua vizinha, e que prontamente o reconhece. Austerlitz menciona que “se não a reconheceu logo, embora ela tenha permanecido idêntica apesar da sua fragilidade, (...) foi por causa do meu estado de agitação, no qual eu mal acreditava nos meus olhos”⁹³. Sua relação com o apartamento e com a cidade, contudo, permanece num estado de reconhecimento difuso. O certo é que não há durante sua viagem, diante dos lugares que visita e das imagens que observa, nada semelhante à memória desencadeada pelo Estação de Liverpool ou pelo nome da balsa. Austerlitz sente que aquele é seu lugar de origem, mas não há propriamente recordação enquanto conscientização do passado esquecido. Na estação de trem, uma cena da infância ameaça vir à tona mas imediatamente desaparece sem se revelar. A memória topográfica não tem mais lugar, salvo por um recorte da paisagem na viagem em que refaz o trajeto do comboio de crianças em direção à Inglaterra.⁹⁴

V

Documentos de arquivo e fotografias podem substituir a memória pessoal, mas a partir da viagem de Austerlitz a Praga, essas fontes, até então um instrumento do historiador para esquivar-se de seu passado, tornam-se um meio imprescindível à reconstrução da história de si e de sua família. A reflexão sobre memória e fotografia, aliás, perpassa o livro. Austerlitz, que também é o fotógrafo responsável pela maioria das fotos incluídas pelo narrador em seu texto, menciona em diversos momentos uma correlação entre a fotografia e o caráter fugidio da memória, como na seguinte passagem, em que comenta seus primeiros experimentos com o meio ainda no tempo de escola:

⁹² SEBALD, *Austerlitz*, p. 142.

⁹³ SEBALD, *Austerlitz*, p. 152-3.

⁹⁴ Essa memória latente, o pressentimento passageiro e irrealizado de que um momento esquecido voltará à consciência, é recorrente na passagem de Austerlitz pelos locais de sua infância. Nesse contexto, cabe destacar a passagem por Marienbad. Vera relata que ele havia estado com os pais em Marienbad, um episódio do qual ele não se recorda. Durante o tempo de estudante em Paris, ele retorna a Marienbad na companhia de Marie de Verneuil sem saber que havia estado naquele mesmo lugar quando criança. A proximidade espacial com o episódio da infância não é suficiente para trazê-lo à consciência, mas lhe provoca um sentimento de profunda tristeza sem que ele consiga discernir a causa. Quando Austerlitz, em sua viagem pela República Tcheca, vai a Marienbad pela terceira vez, a memória da infância não retorna, mas ele compreende o motivo da angústia durante sua estadia anterior. De resto, estações termais como Marienbad são lugares privilegiados para o historiador da arquitetura expor sua história subterrânea, assim como fortalezas, prisões, campos de internamento, estações de trem e bibliotecas. A esse respeito, vale consultar o trabalho de KASPER, Judith. *Der traumatisierte Raum. Insistentz, Inschrift, Montage bei Freud, Levi, Kertesz, Sebald und Dante*. Berlin: De Gruyter, 2006. Sobre a construção da BNF no terreno do antigo campo de internamento, cf. p. 178.

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.⁹⁵

Caroline Duttlinger notou que o processo de revelação na câmara escura não é descrito como uma transição direta e irreversível entre o negativo e a fotografia revelada, mas como um

processo precário que abrange tanto a manifestação da imagem quanto seu desaparecimento subsequente. Importante, portanto, é a latência e a transitoriedade da imagem fotográfica, mais que sua permanência e estabilidade, que serve de modelo para o processo da memória, na medida em que nem as imagens da memória nem as da fotografia podem ser apreendidas e fixadas; ambas estão sujeitas ao desaparecimento. Fotografia não é aqui um modelo para a permanência da memória, mas para o fenômeno do esquecimento.⁹⁶

Ela ainda acrescenta que Sebald não foi o primeiro a comparar a revelação fotográfica ao trabalho da memória, pois Freud já recorrera à metáfora da câmara escura para explicar a transição das impressões inconscientes para o consciente, com a diferença importante de que, para ele, o processo seria direto e irreversível, das impressões negativas para a experiência consciente. Em *Além do Princípio do Prazer*, esse modelo servia à análise do efeito traumático causado por estímulos de forte intensidade. Vale lembrar que a mesma relação entre estímulo e trauma também serviu a Benjamin para caracterizar a vivência do choque na Paris de Baudelaire: o elevado grau de consciência necessário para proteger o aparelho psíquico dos choques urbanos impediria que tais estímulos se depositassem em camadas mais profundas associadas à memória, particularmente na acepção proustiana das imagens longamente conservadas no esquecimento (ou no inconsciente) e dependentes de uma conjunção fortuita para retornar à consciência. O trauma, por sua vez, resultaria do estímulo suficientemente forte para atravessar a barreira protetora do consciente e se depositar em camadas inacessíveis à consciência.⁹⁷

Seu comentário defende que a perda da memória de Austerlitz tem “características traumáticas”, sendo a separação dos pais e a emigração o choque responsável por fazer submergir no inconsciente não apenas o momento da separação, mas também sua vida inteira até aquele ponto. De acordo com sua hipótese, “a fotografia não serve para ativar ou complementar a capacidade mental ou perceptiva do observador, mas para distanciá-lo das experiências recordadas, atuando como um escudo protetor dos estímulos que ela simultaneamente armazena, inacessíveis à memória”⁹⁸. Um episódio decisivo nessa direção é mencionado no relato do período de juventude passado por Austerlitz em Paris, a saber, o acidente ocorrido durante uma

⁹⁵ SEBALD, *Austerlitz*, p. 80.

⁹⁶ DUTTLINGER, op. cit., p. 159.

⁹⁷ Cf. BENJAMIN, “Über einige Motive bei Baudelaire”, *Gesammelte Schriften* I-2, p. 612-3.

⁹⁸ DUTTLINGER, op. cit., p. 160.

visita ao museu veterinário em Maisons-Alfort, do qual Austerlitz tira diversas fotografias pouco antes de ser acometido pelo ataque histérico que causa uma amnésia temporária.

Nas semanas seguintes à minha visita ao museu de ciência veterinária, prosseguiu Austerlitz na sua história, (...) eu não conseguia me lembrar de nada do que acabei de contar, pois foi no caminho de volta de Maisons-Alfort que sofri no metrô o primeiro daqueles desmaios que se repetiriam mais tarde diversas vezes, vinculados à perda temporária de todo o traço de memória e descritos nos manuais de psiquiatria (...) como epilepsia histérica. Só quando revelei as fotografias tiradas naquele domingo de setembro em Maisons-Alfort, fui capaz, com a ajuda dessas imagens e guiado pelas pacientes perguntas feitas por Marie, de reconstruir as minhas experiências soterradas.⁹⁹

Duttlinger identifica um contraste entre esse papel auxiliar da fotografia na reconstituição da experiência e as observações anteriores a respeito da revelação fotográfica. Se estas se associavam às “noções de latência e esquecimento”, no mais recente “o ato de tirar fotos passa a significar uma profunda dicotomia entre as experiências recordadas com o auxílio da fotografia e sua assimilação à consciência (...) uma vez que as fotografias passam a ocupar o espaço daquelas memórias perdidas após o ataque sofrido pelo protagonista. Central para essa configuração é o fato de que o próprio Austerlitz registra as cenas que ele em seguida esquece, um fato que sugere uma conexão estrutural entre sua amnesia e o próprio ato de fotografar”¹⁰⁰.

O comentário é intrigante, pois Sebald sugere, de início, o contrário. Austerlitz menciona primeiro a “perda temporária de todo vestígio de memória”, o mesmo termo (*Erinnerungspur*) utilizado por Freud, como aponta Duttlinger. A revelação das fotografias toma então parte do processo de “reconstruir minhas experiências soterradas”. Duttlinger sugere que tal reconstrução ocorre pela substituição da recordação pelas imagens fotográficas, em forte contraste com a correlação anterior entre memória e fotografia. Ocorre que o período de convalescença de Austerlitz, no qual ele reconstitui sua experiência, é de fato marcado pelo retorno da memória: “Lembrei que o calor do meio-dia pairava...”; “Mais tarde me lembrei de um cigano que tocava acordeão...”; “Aos poucos também me veio a lembrança como...”; e assim por diante. A despeito dos muitos momentos de inconsciência e amnésia decorrentes do ataque, as fotografias ajudam Austerlitz a recordar os acontecimentos esquecidos. Não teria portanto lugar aqui para a seguinte observação de Barthes: “Não somente a foto jamais é, em essência, uma lembrança (...), mas também ela a bloqueia, torna-se rapidamente uma contralembrança. Certo dia, alguns amigos falaram de suas lembranças de infância; eles as tinham; mas eu, que acabava de olhar minhas fotos passadas, não as tinha mais”¹⁰¹.

A despeito dos muitos momentos de inconsciência e amnésia decorrentes do ataque, as fotografias ajudam Austerlitz a recordar os acontecimentos esquecidos, sem substituí-los. Duttlinger, contudo, coloca em dúvida essa conscientização do passado: “O

⁹⁹ SEBALD, *Austerlitz*, p. 260.

¹⁰⁰ DUTTLINGER, p. 159-160.

¹⁰¹ BARTHES, op. cit., p. 138.

que permanece ambíguo, entretanto, é se o engajamento posterior com a fotografia de fato desencadeia um processo genuíno de recordação em Austerlitz, ou se as fotos meramente fornecem um substituto que possibilite uma reconstrução ‘externa’ dos eventos perdidos”¹⁰². Se o texto de Sebald realça a recordação bem-sucedida, seria mais condizente com ele reservar a exclusão recíproca de fotografia e memória para a viagem a Praga, ressaltando-se assim o contraste entre o sucesso em Paris e o fracasso no caso das lembranças de infância, em que o “trauma” converge com a fixação precária dos eventos na memória da criança, como Duttlinger, de resto, aponta com razão:

As imagens que Austerlitz reúne em sua viagem tornam-se substitutas para experiências que foram ou reprimidas como resultado de experiências traumáticas ou nunca ficaram gravadas na consciência da criança. No entanto, enquanto as fotografias em questão desempenham um papel central em sua tentativa de reconstruir suas memórias perdidas, elas também ilustram o caráter precário de seu esforço. Na verdade, sua relação com a fotografia no contexto do holocausto questiona se a fotografia de fato pode se apresentar como um substituto para a memória e para a experiência perdidas ou se as fotos meramente enfatizam a natureza aporética do processo de recordação.¹⁰³

Um dos pontos mais tocantes do livro é a busca pela imagem da mãe. Embora não tenha recuperado a memória de si mesmo perante o retrato do pajem, Austerlitz mantém-se fiel à esperança de que uma fotografia da mãe reavive sua memória. Retornando a Londres após a visita a Theresienstadt, ele depara com duas fontes que lhe fornecem o material para aproximar-se da mãe pela imaginação. A primeira delas é o extenso estudo de H. G. Adler a respeito da vida no gueto, incorporado ao relato como uma longa exposição oral que bem poderia ser um ensaio de Sebald sobre o livro. Tão significativo quanto o conteúdo do livro é o fato de que a leitura propicia um aprendizado que redimensiona a experiência anterior da visita ao gueto – mais um sinal da assimilação por Sebald da tese de Kluge segundo a qual o “desvio pelo aprendizado”¹⁰⁴ revela dimensões do passado inacessíveis à percepção imediata. Adler comenta que os nazistas haviam realizado um filme-propaganda sobre as condições de vida no gueto por ocasião de uma visita da Cruz Vermelha. Intitulado “O Führer dá aos judeus uma cidade de presente”, o filme emprega estratégias de falseamento e manipulação típicas da propaganda nazista, algo já observado por Sebald em *Os Emigrantes* por ocasião do episódio da queima de livros em Würzburg: como não havia luz suficiente para fotografar o evento, acrescentaram uma espiral de fumaça à fotografia de outra aglomeração pública. No caso do filme, não há adulteração do produto final, mas a coerção dos prisioneiros, forçados a simular boas condições de trabalho e lazer, todas desmentidas pelo estudo de Adler, ele mesmo um sobrevivente de Theresienstadt.¹⁰⁵

Enquanto busca uma cópia do filme, disponível hoje aos visitantes do gueto, o desejo pela imagem da mãe leva Austerlitz a uma encenação imaginária de situações

¹⁰² DUTTLINGER, op. cit., p. 160.

¹⁰³ DUTTLINGER, op. cit., p. 160-1.

¹⁰⁴ Cf. SEBALD. *Guerra aérea e literatura*.

¹⁰⁵ Para uma análise do filme associada à construção da memória por meio de documentos, cf. HIRSCH, Marianne, op cit., p. 44ss.

idílicas ali vividas, a qual, como observou Duttlinger, é marcada por uma “estranha cumplicidade com a própria estratégia dissimuladora do filme, ilustrando assim uma relação com as imagens que mais encobre que revela a realidade traumática subjacente ao véu de normalidade reconfortante”¹⁰⁶. Austerlitz afirma: “E me imaginava também, disse Austerlitz, vendo-a andar pela rua com um vestido de verão e um casaco leve de gabardine: em meio a um grupo de moradores do gueto que saía para dar uma volta, ela é a única que se dirigia a mim e se aproximava passo a passo, até que afinal, como eu supunha sentir, ela saía do filme e se dissolvia em mim”¹⁰⁷. O filme, por sua vez, destoa dessas imagens. A longa frase em que Austerlitz enumera o que viu nos quatorze minutos de filme evidencia que não havia uma narrativa, mas apenas uma sequência de cenas da circulação dos moradores pelo gueto, do trabalho na indústria e na agricultura, das atividades de limpeza e lazer como um concerto sinfônico e o empréstimo de livros na biblioteca, além de cenas que simulavam um tranquilo fim de dia numa cidade pequena: “pessoas aparentemente alegres sentadas na frente de suas casas, deixando que as crianças brincassem até um pouco mais tarde (...)”¹⁰⁸.

Por não encontrar uma imagem da mãe, Austerlitz inicia um processo de transformação do filme em fotografia, que substituirá a aparência de vida em movimento pelos retratos dos mortos. Ele encomenda uma versão em câmara lenta que estende sua duração para uma hora: “

nesse documento (...) era possível ver coisas e pessoas que até ali haviam me passado despercebidas. Agora parecia que os homens e as mulheres nas oficinas trabalhavam dormindo, tão longo era o tempo de que precisavam para erguer a linha com a agulha enquanto costuravam, tão pesadas baixavam suas pálpebras, tão lentos se moviam seus lábios e eles fitavam a câmara”¹⁰⁹.

A câmara lenta confere (ou explicita) um caráter irreal àquelas imagens do gueto: os internos perdem contorno e nitidez, dissolvendo-se no celuloide danificado; a alegre polca da trilha sonora se reverte em marcha fúnebre; a narrativa em *off* sobre as qualidades do processo de trabalho ali instalado revelam-se um “rosnado ameaçador”. As colocações de Austerlitz ecoam a formulação de Benjamin de que a natureza que se mostra ao olho não é a mesma que se mostra à câmara. No caso do filme de propaganda, os recursos de cinema são empregados como instrumentos ilusionistas e falseadores que buscam simular a realidade da percepção natural. A câmara lenta, ao evidenciar a materialidade do filme, revela-se o recurso técnico que dissolve essa aparência de movimento, continuidade e harmonia, expondo a falsa autenticidade do documentário nazista. Long comenta que a “autenticidade implicada na noção de documentário é ilusória uma vez que o filme era uma versão cinicamente encenada da vida no gueto, cuja verdade é revelada somente quando Austerlitz obtém uma cópia em câmara lenta que expõe a natureza mortífera da vida no gueto”¹¹⁰.

¹⁰⁶ DUTTLINGER, op. cit., p. 167.

¹⁰⁷ SEBALD, *Austerlitz*, p. 238-9.

¹⁰⁸ SEBALD, *Austerlitz*, p. 239.

¹⁰⁹ SEBALD, *Austerlitz*, p. 242.

¹¹⁰ LONG, op. cit., p. 161.

Graças a esse recurso, Austerlitz divisa por trás de outra pessoa o rosto de uma mulher compatível com uma imagem interna de sua mãe, um amálgama de lembranças difusas e imaginação:

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.¹¹¹

Tal como ocorrera no retrato do pajem, essa imagem também não desperta sua memória. Ela permanece uma imagem externa que apenas sustenta minimamente a ideia que ele fazia da mãe, confortando-o momentaneamente ao mesmo tempo que o frustra. Ela, contudo, poderia substituir a memória da mãe caso Austerlitz não tivesse acesso à memória viva de Vera, única testemunha capaz de confirmar ou não a correspondência entre o *still* reproduzido no livro e sua referência real. Diante de sua negativa, na segunda visita à Praga, Austerlitz refaz a tentativa com a foto de uma atriz desconhecida, encontrada no arquivo teatral:

Passei também vários dias examinando os documentos dos anos de 1938 e 1939 no arquivo teatral de Praga na Celetná, e ali, entre cartas, pastas pessoais, programas e recortes de jornal amarelados, dei com uma fotografia de uma atriz anônima que parecia coincidir com a opaca lembrança que eu tinha da minha mãe, e em que Vera, que antes já havia observado longamente o rosto da espectadora que eu copiara do filme de Theresienstadt e então a pusera de lado balançando a cabeça, de pronto e sem sombra de dúvida, como ela disse, reconheceu Ágata tal como ela fora na época.¹¹²

A ausência de memória determina que a reconstrução do passado de Austerlitz converta-se em uma pesquisa de fontes que contem a história do passado esquecido. Vale aqui novamente a tese de Barthes de que a fotografia não se relaciona com a memória do passado, limitando-se a atestar que algo existiu. Mais ainda: na concorrência com lembranças difusas ou apagadas, a fotografia se impõe como um substituto para a memória, que, conforme sustenta Duttlinger, pode inclusive dificultar a conscientização do passado traumático. – É muito difícil contudo traçar uma linha nítida, válida para todos os casos, entre a função da fotografia como um instrumento auxiliar para recordação, tal como no episódio em Paris, e como sua substituta. O hábito de Austerlitz de dispor sua coleção de fotografias sobre a mesa como se organizasse uma partida de paciência é um sinal de que as fotografias também contam sua história, podendo tanto substituir como complementar a memória, conforme a ocasião.¹¹³ Nos

¹¹¹ SEBALD, *Austerlitz*, p. 244-5.

¹¹² SEBALD, *Austerlitz*, p. 246.

¹¹³ Cf. SEBALD, *Austerlitz*, p. 120-1: “Fora uma otomana que me pareceu curiosamente longa e antiquada, a ante-sala na qual Austerlitz me introduziu tinha apenas uma mesa grande, também

episódios de infância, contudo, a substituição impõe-se com uma função predominante, senão exclusiva. Daí o acesso privilegiado pelas fontes documentais, tal como ressalta Long a respeito de sua “memória de arquivo”:

A história e a subjetividade de Austerlitz estão espacialmente sedimentadas no mundo material de objetos, escrita, imagens e lugares que estão, por sua vez, arquivados no interior do texto de Sebald onde aguardam para serem interpretados e transformados em narrativa. Assim, a natureza arquivista do sujeito é dramatizada não só na história de *Austerlitz*, mas também na própria produção do discurso narrativo.¹¹⁴

No percurso de Austerlitz, a única garantia de que as fontes correspondam à sua história é o testemunho de Vera. É ela que lhe confirma que o apartamento que ele visita é o antigo apartamento de sua família, para então lhe relatar a viagem de seu pai a Nuremberg e sua fuga para Paris, o confisco dos bens da família, a decisão de sua mãe de enviá-lo para a Inglaterra num comboio de crianças e sua posterior transferência para o gueto de Theresin. É ela também que lhe mostra o retrato de criança e atesta se as fotografias reunidas em suas pesquisas correspondem ou não à figura de sua mãe. Mais que uma mediadora entre Austerlitz e seu passado, Vera desempenha o papel de narradora confiável de sua história. O fato de Austerlitz tê-la encontrado, mais que o artifício de um romancista para concatenar sua narrativa, pode ser lido como a forma encontrada por Sebald para evidenciar que a correspondência entre documento e realidade é altamente problemática e dependente de inúmeros acasos.

É o testemunho de Vera, por fim, que permite reconhecer a dupla face de *Austerlitz*, diferenciando o texto do narrador do livro de Sebald. Como o narrador mimetiza a confiança de Austerlitz no relato de Vera para afirmar a correspondência entre a imagem e seu referente real, sua montagem literária reforça a função comprobatória das fotografias e a continuidade entre o que é mostrado e o que é relatado. As fotografias do pajem e da mãe, assim como a coleção de fotografias produzida por um personagem de ficção, evidenciam que a dúvida a respeito da referencialidade da fotografia não é eliminável do livro de Sebald, de modo que a inserção de imagens reforça a descontinuidade entre imagem e texto. Os livros do narrador e de Sebald, em princípio idênticos, diferem essencialmente pela referencialidade. Enquanto o narrador de fato documenta o relato de Austerlitz com fotografias que, em sua maioria, foram tiradas pelo próprio Austerlitz e transmitidas a

laqueada de cinza-fosco, na qual estavam dispostas algumas dúzias de fotografias em fileiras retas e a espaços regulares umas das outras, a maioria de épocas passadas e um pouco gastas nas bordas. Entre elas, havia fotos que eu por assim dizer já conhecia, fotos de paisagens vazias na Bélgica, de estações de trem e viadutos de metrô em Paris, da estufa das palmeiras no Jardin de Plantes, de diversas mariposas e bruxas, de pombais de construção engenhosa, de Gerald Fitzpatrick no aeródromo próximo de Quay e de uma quantidade de portas e portões pesados. Austerlitz me disse que às vezes ficava sentado ali durante horas, dispondo aquelas fotografias ou outras de sua coleção com a parte de trás voltada para cima, como se fosse uma partida de paciência, e que então, sempre admirado com o que via, ele as virava uma a uma, empurrava-as de lá para cá e uma sobre as outras, arrumava-as em uma ordem que resultava de um certo ar de família, ou ainda as retirava do jogo até que nada mais restasse senão o tampo cinza da mesa, ou até que ele, exausto de tanto pensar e recordar, era obrigado a deitar-se na otomana”.

¹¹⁴ LONG, op. cit., p. 166.

ele em razão da confiança firmada entre ambos, Sebald se apropria de fotografias de terceiros e produz material fotográfico para o livro, integrando-as a uma prosa de ficção que desloca referencialidade e autoria originárias. Como lhe falta a autenticação de Vera, sua montagem literária simultaneamente afirma e abala o caráter indexical da fotografia. A distinção entre os dois livros não redundaria, porém, no retorno àquele velho dilema dos escritores que criam a ficção de um relato autêntico com o intuito de legitimar a ficção romanesca. A montagem de narrativa ficcional e material fotográfico proposta por Sebald vai além disso, precavendo-se contra a cesura rígida entre documento e ficção. Em outras palavras, o abalo da função comprobatória do documento também pode ser reconhecido no núcleo do texto do narrador, pois o relato de Vera também não é, em última instância, comprovável. Ele se funda antes em sua memória viva que em documentos comprobatórios. E se ela assume a função de atestar a correspondência entre retratos e pessoas, entre circunstâncias passadas e a biografia de Austerlitz, esse poder se deve sobretudo à confiança atribuída ao testemunho de uma sobrevivente, com respeito por todas as lacunas possíveis na memória e na documentação. Neste ponto, por vias muito distintas, o livro de Sebald converge com o do narrador por defender a confiança como condição inalienável do testemunho. Sem ela, não teria se instaurado o encadeamento de narradores que possibilitou o relato da história de Austerlitz. Na ausência de memória própria, a experiência que ainda lhe é possível com o passado depende da confiança na única fonte capaz de fornecer o itinerário de sua busca. Seria assim que Sebald buscaria honrar o compromisso de sua literatura com a memória das gerações passadas: “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 que procurar lugares e pessoas que, quase além do tempo, guardam uma relação conosco?”¹¹⁵.

¹¹⁵ SEBALD, *Austerlitz*, p. 250.

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- BANKI, Luisa. *Post-Katastrophische Poetik. Zu W. G. Sebald und Walter Benjamin*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2016.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara. Nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castanon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- _____. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BERNHARD, Thomas. *Mestres Antigos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- CHAVES, Ernani, “Retrato, imagem e fisionomia. Walter Benjamin e a fotografia”, in DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia (org.). *Mimesis e Expressão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001,
- DUTTLINGER, Caroline. “Traumatic photographs: remembrance and technical media in W. G. Sebald’s *Austerlitz*”, in long, J. J.; WHITEHEAD, Anne (ed.). *W. G. Sebald. A critical companion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.
- FELMAN, Shoshana; LAUB, Dori. *Testimony. Crisis of witnessing in literature, psychoanalysis and history*. Nova York: Routledge, 1992.
- FRIEDLANDER, Saul (ed.). *Wenn Erinnerung kommt*. München: C. H. Beck, 2016.
- GATTI, Luciano. “Os duplos de Sebald”, in *Serrote* 10, 2011.
- GEIMER, Peter, *Theorien der Fotografie zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag, 2009.
- HIRSCH, Marianne. *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012.
- JOSEPHS, Jeremy; BECHHÖFER, Susi. *Rosa’s Child*. London/New York: I.B.Tauris, 1996.
- KASPAR, Judith, *Der traumatisierte Raum. Insistenz, Inschrift, Montage bei Freud, Levi, Kertész, Sebald und Dante*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2016.
- KRAUSS, Rosalind. “Notes on the index: Seventies Art in America. Part 1”. *October* 1976, vol. 3.
- LEVI, Primo. *É isso um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988, p. 60.
- LONG, J. J. *W. G. Sebald. Image, archive, modernity*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.
- LOTHE, Jakob; SULEIMAN, Susan Rubin; PHELAN, James (ed.). *After Testimony. The Ethics and Aesthetics of Holocaust Narrative for the Future*. Columbus: The Ohio State University Press, 2012.
- MOSBACH, Bettina. *Figurationen der Katastrophe. Ästhetische Verfahren in W. G. Sebalds Die Ringe des Saturn und Austerlitz*. Bielefeld: Aisthesis Verlag. 2008.

MILLER, Nikolaus. *Prolegomena zu einer Poetik der Dokumentarliteratur*. München: Fink, 1982.

_____. “Dokumentarliteratur”, in *Literaturlexikon. Begriffe, Realien, Methoden*.

MORETTI, Franco, “O século sério”, in *O romance*. São Paulo: Cosac Naifi, 2009.

NIEHAUS, Michael; ÖHLSCHLÄGER, Claudia (Hg.). *W. G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2006.

ÖHLSCHLÄGER, Claudia; NIEHAUS, Michael (Hg.). *W. G. Sebald-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 2017.

PIC, Muriel; RITTE, Jürgen (ed.). *W. G. Sebald: Littérature et étique documentaire*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2017.

PREUSCHOFF, Nikolai Jan . *Mit Walter Benjamin. Melancholie, Geschichte und Erzählen bei W. G. Sebald*. Heidelberg: Universitätsverlag WINTER, 2015.

RIEDL, Eva. *Raumbegehren. Zum Flaneur bei W. G. Sebald und Walter Benjamin*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2017.

SEBALD, W. G. *Schwindel. Gefühle*. Frankfurt am Main: Fischer, 2009. [*Vertigem. Sensações*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008].

_____. *Die Ausgewanderten*. Frankfurt am Main: Fischer, 2008. [*Os emigrantes*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009].

_____. *Die Ringe des Saturn*. Frankfurt am Main: Fischer, 2007. [*Os anéis de Saturno*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010].

_____. *Austerlitz*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001. [*Austerlitz*. Tradução de José Marcos Macedo: São Paulo, Companhia das Letras, 2008].

_____. *Campo Santo*. Frankfurt am Main: Fischer, 2006. [*Campo Santo*. Tradução de Kristina Michahelles São Paulo: Companhia das Letras, 2021].

_____. *Luftkrieg und Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2018. [*Guerra aérea e literatura*. Tradução de Carlos Abbenseth e Frederico Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011].

_____. *“Auf ungeheuer dünnen Eis”. Gespräche 1971 bis 2001*. Frankfurt am Main, Fischer, 2012.

_____. *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*. Frankfurt am Main, Fischer, 2006.

_____. *The Emergence of Memory. Conversations with W. G. Sebald*. Editado por Lynne Sharon Schwartz. New York: Seven Stories Press, 2007.

SCHÜTTE, Uwe. *W. G. Sebald. Leben und literarisches Werk*. Berlin: De Gruyter, 2020.

_____. “Ein Lehrer. Über W. G. Sebald und Thomas Bernhard”, in LUGHOFER, Johan Georg. *Thomas Bernhard. Gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur*. Wien/Köln/Weimar: Gohlau Verlag, 2012.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.

SZONDI, Peter. “Hoffnung im Vergangenen: über Walter Benjamin”, *Schriften II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.

WEIDNER, Daniel. “Bildnis machen”. Autofiktionale Strategien bei Walter Kempowski, Uwe Johnson und W. G. Sebald”, in WAGNER-EGELHAAF, Martina (Hg.). *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2013.

WINKELVOSS, Karine. W. G. Sebald: *Formen des Pathos*. Paderborn: Brill Fink, 2022.

WOHLHARTH, Irving. “Anachronie. Interferenzen zwischen Walter Benjamin und W.G. Sebald”. De Gruyter, vol. 33, no. 2, 2009, pp. 184-242. <https://doi.org/10.1515/iasl.2008.020>.

WOLFF, Lynn L. *W. G. Sebald's Hybrid Poetics. Literature as historiography*. Berlin/London: De Gruyter, 2014.