

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA ALEMÃ

Douglas Valeriano Pompeu

As sombras do real em *Austerlitz*
Investigação sobre a fotografia em W. G. Sebald

Versão corrigida

São Paulo
2012

DOUGLAS VALERIANO POMPEU

As sombras do real em *Austerlitz*
Investigação sobre a fotografia em W. G. Sebald

Versão corrigida

De acordo:

Douglas Valeriano Pompeu

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura Alemã Contemporânea

Orientador: Helmut Paul Erich Galle

São Paulo

2012

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

P784s Pompeu, Douglas Valeriano
As sombras do real em Austerlitz: investigação sobre a fotografia em W. G. Sebald / Douglas Valeriano Pompeu; orientador Helmut Paul Erich Galle. - São Paulo, 2012.
205 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Língua e Literatura Alemã.

1. CH794.7.15.1. 2. CH741.11. 3. CH764.5.2.20. I. Galle, Helmut Paul Erich, orient. II. Título.

Nome: POMPEU, Douglas Valeriano

Título: As sombras do real em *Austerlitz*: investigação sobre a fotografia em W. G. Sebald

Dissertação apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Língua e Literatura Alemã do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Esta pesquisa contou com o auxílio financeiro da FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

Agradecimentos

Além das referências explicitadas ao longo desta pesquisa, a realização deste trabalho só foi possível devido a um conjunto de referências oblíquas que me acompanharam no amadurecimento das ideias e no processo da escrita. Não poderia concluir, portanto, o que se segue sem aludir às conversações travadas durante a trajetória, que com generosidade e disponibilidade, contribuíram para que, além de tudo, eu aprendesse algo.

Destaco, em primeiro lugar, o diálogo e a amizade com Antonio Marcos Pereira, a quem devolvo esse agradecimento, e quem me apresentou o *Austerlitz*.

A atenção e todo o auxílio de Helmut Galle, Juliana Perez e Claudia Dornbusch por me fazerem acreditar na pesquisa. A leitura e a correção atenta de Lorena Vicini.

A colaboração dos funcionários do Arquivo de Literatura Alemã (DLA) em Marbach e, em especial, o diálogo amistoso, nas noites frias do Collegienhaus, com Melissa Etzler, Felix Oehmichen e Bettina Thiers.

Die Elstermännern für die Wanderung im Allgäu und für Kost und Logis im gemütlichen Keller.

E sobretudo a paciência e o companheirismo de minha família e de Anna.

Resumo

POMPEU, Douglas Valeriano. **As sombras do real em *Austerlitz*: investigação sobre a fotografia em W. G. Sebald**. 2012. 200f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

No ano de 2001, foi publicado o último livro do já então célebre escritor alemão W. G. Sebald, *Austerlitz*. Marcado pela digressão, pelo tom melancólico, pelo emprego de remissões factuais e pelo uso de fotografias, o livro se caracteriza como um gênero híbrido entre o factual e o fictional, que também pode ser denominado de autoficção. A presente dissertação se concentra na função da fotografia em *Austerlitz*, valendo-se justamente de sua relação com o texto, com os limites da representação e com a memória. Embora trate-se de uma narrativa assumidamente ficcional, procura-se na presente investigação averiguar como o caráter indicial da imagem fotográfica é manipulado pelo autor e como a manipulação da fotografia enquanto documento indicativo de evidência e testemunho atua na composição de uma narrativa que pode servir como uma saída para o impasse da representação na literatura e na memória pós-Auschwitz.

Para tanto, a análise a seguir, embora em alguns momentos procure apresentar em sua própria estrutura o caráter digressivo da narrativa sebardiana, foca sua atenção na tematização e na reprodução da fotografia no texto, assim como nos procedimentos poéticos revelados pelo espólio do autor, preservado em Marbach am Neckar, Alemanha.

Palavras-chave: Literatura alemã, Fotografia, Memória.

Abstract

POMPEU, Douglas Valeriano. **The shadow of reality in *Austerlitz*: an investigation about the photography in W. G. Sebald.** 2012. 200f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

In 2001 was published the last book of the renowned German author W.G. Sebald, *Austerlitz*. The digression, the melancholic tone, the use of factual references and photographs in the text are characteristic for the narrative, which is also marked by its hybrid genre between the factual and the fictional, that can also be called autofiction. The objective of this dissertation is to analyze the function of photographs in *Austerlitz*, especially in conjunction with the text, with the limitation of their illustrations and with memory. Even if *Austerlitz* actually is called a fictional narrative, the present investigation seeks to ascertain how the indicative nature of photographic images can be manipulated by the author and how the manipulation of the photograph as evidence and witness account acts in the composition of a narrative, which can be a solution to the representation's problem in the literature and in the memory after Auschwitz.

The analysis, which in part attempts to introduce the digressive character of the sebalidian narrative, focuses on the topicalization and reproduction of photography inside the text, and on the poetic technique which may be revealed by the author's heritage stored in Marbach am Neckar, Germany.

Key-words: German literatur, Fotography, Memory.

Zusammenfassung

POMPEU, Douglas Valeriano. **Die Schatten der Wirklichkeit in *Austerlitz*: eine Untersuchung über die Fotografie in W. G. Sebald.** 2012. 200f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

2001 wurde das letzte Buch des zu diesem Zeitpunkt bereits gefeierten deutschen Autoren W.G. Sebald, *Austerlitz*, veröffentlicht. Das Abschweifen von Erzählsträngen, der melancholische Ton, die Verwendung von faktualen Verweisen und der Gebrauch von Fotografien im Text sind Hauptmerkmale des Werks, das als ein hybrides Genre, zwischen Faktualität und Fiktionalität, oder als Autofiktion bezeichnet werden kann. Die hier vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Funktion der Fotografie in *Austerlitz*, besonders in ihrer Relation zum Text, zu ihren Darstellungsgrenzen und zur Erinnerung. Auch wenn es sich bei *Austerlitz* um eine eigentlich fiktionale Erzählung handelt, soll mit der hier durchgeführten Untersuchung festgestellt werden, inwieweit der indexikalische Charakter des fotografischen Bildes durch den Autor manipuliert wurde und in welchem Maße die Manipulation der Fotografie als Beweisdokument und Zeugnis in der Entstehungsphase einer Erzählung wirkt, die wiederum als eine Lösung für das Problem der Repräsentation in der Literatur und im Gedächtnis nach Auschwitz steht.

Die hier vorgestellte Analyse, die an manchen Stellen durch ihre Struktur versucht, den abschweifenden Charakter der Sebaldschen Erzählung aufzugreifen, konzentriert sich auf die Thematisierung und Darstellung der Fotografie innerhalb des Textes und auf die dichterische Vorgehensweise, die durch den Nachlass des Autors, der in Marbach am Neckar aufbewahrt ist, enthüllt wird.

Stichwörter: Neue deutsche Literatur, Fotografie, Gedächtnis.

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO	10
I. REVELAR O FOTOGRAMA NARRATIVO	15
1. A VIRADA IMAGÉTICA E A RESPOSTA DA LITERATURA	15
2. A NATUREZA NARRATIVA DOS OBJETOS	31
3. QUANDO O TEXTO FALHA: O DOCUMENTO E A FICÇÃO.....	37
4. O OLHAR ENTRE O CLARO E O ESCURO DO TEXTO	46
5. A CÂMARA CLARA DE <i>AUSTERLITZ</i> : HISTÓRIA DE SOMBRAS E AFINIDADES NARRATIVAS	56
II. A MEMÓRIA ARRUINADA DE <i>AUSTERLITZ</i>	72
1. A FOTOGRAFIA COMO MÍDIA DE MEMÓRIA	72
1.1 O papel temático da fotografia.....	74
1.2 A fotografia na página.....	106
2. FOTOGRAFIAS DE UMA MEMÓRIA CULTURAL	112
2.1 Um emaranhado de lembranças	112
2.2 Imagens remotas da infância.....	115
2.3 As deixas da fotografia	120
2.3 A natureza do esquecer	122
IV. NA OFICINA POÉTICA DAS LEMBRANÇAS	126
1. SEBALD, O ARQUIVISTA	126
2. O ARQUIVO AUSTERLITZ	135
2.1 O eixo temporal.....	137
2.2 Esquema de imagens.....	147
3. SEBALD, O COLECIONADOR	163
4. SEBALD, O BRICOLEUR.....	176
CONSIDERAÇÕES FINAIS	183
ANEXOS.....	190
BIBLIOGRAFIA.....	194

APRESENTAÇÃO

[...] Besonders in den Bann gezogen hat mich bei der photographischen Arbeit stets der Augenblick, in dem man auf dem belichteten Papier die Schatten der Wirklichkeit sozusagen aus dem Nichts hervorkommen sieht, genau wie Erinnerungen, sagte Austerlitz, die ja auch inmitten der Nacht in uns auftauchen und die sich dem, der sie festhalten will, so schnell wieder verdunkeln, nicht anders als ein photographischer Abzug, den man zu lang im Entwicklungsbad liegenläßt. [...] ¹ (SEBALD, 2003a:117)

O trecho acima é retirado de um dos muitos relatos feitos por Austerlitz, personagem central do último livro do escritor alemão W. G. Sebald, publicado na Alemanha no ano de 2001, alguns meses depois de sua morte. Ele diz respeito a uma das reflexões do personagem sobre as suas primeiras experiências com a fotografia, e dá mostras do interesse, tanto do personagem, quanto do narrador e, em última instância, do próprio autor, pela imagem fotográfica, na sua relação com a representação da memória, sua essência eidética, ou seja, sua aderência ao referente, e seu potencial para documentar o real. O texto trata das memórias do personagem Austerlitz, narradas por meio da tentativa incessante em descobrir as suas verdadeiras origens. A narrativa se inicia nos anos 1960, quando o narrador conhece Austerlitz na estação ferroviária da Antuérpia, Bélgica. A partir deste momento, iniciam uma conversa que parte dos detalhes arquitetônicos da estação e que os leva a discorrer, ao longo de toda a narrativa, sobre o recente passado europeu e as catástrofes do século XX. De início, os encontros entre narrador e personagem não revelam palavra alguma sobre a vida pessoal de Austerlitz. Quase um quarto da narrativa é dominado pelas andanças das duas figuras nos arredores da Bélgica e pelas digressões sobre o que mais tarde eles denominarão de conversas da Antuérpia. Somente de volta à Londres, após 20 anos sem contato, por conta de uma série de curiosas coincidências que culminam no reencontro com Austerlitz no Great Eastern Hotel, soma-se e intrinca-se às conversas de Antuérpia o relato da busca incessante do personagem pelo seu passado. O que sabemos sobre Austerlitz é o que o narrador reproduz textualmente dos anos em que esteve em contato com o personagem. Esse procedimento resulta em uma

¹ [...] No trabalho fotográfico, 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.[...] (2008a:80) (Tradução José Marcos Macedo)

narrativa digressiva, dominada pela contingência, pelo *mise-en-abyme*, e, sintomaticamente, atravessada por fatos históricos, leituras, documentos, *biografemas*² e pelas próprias memórias do narrador, envolvendo a narrativa num clima ensaístico ou mesmo de pseudodocumentário.

A passagem acima também está ligada a outra particularidade da obra de Sebald: além de seu interesse por imagens ao nível temático do texto, para dar forma a essa narrativa o autor intercala a narrativa com a reprodução de imagens na página. Em um primeiro momento, a reprodução dessas imagens parece estar relacionada com uma descrença na representação verbal, pois, já no primeiro embate com a escrita de Sebald, é possível dizer que seus narradores hesitam. Que a narrativa, digressiva e ensaística, procura e evidencia na própria forma uma saída para narrar sem deixar de manifestar um certo desconforto com sua capacidade de representação. Ela não é constituída por aquela voz precisa e pouco desconfiada, que acredita ser capaz de remontar o passado com certa precisão, como causam a impressão no leitor os narradores do século XIX. As estratégias ou saídas para esse impasse se dão precisamente no projeto estético do autor. Em nível linguístico, o uso do *inquit*, recurso discursivo que se faz por meio da reprodução do relato de uma terceira pessoa, marcada no texto com “ele disse”, “ele dizia”, funde narrador e personagem de tal maneira que, muitas vezes, fica difícil delimitar as fronteiras da voz de quem está narrando. Soma-se a isso, por exemplo, o emprego extravagante do conjuntivo³. O apagamento das fronteiras dos

² Neologismo criado por Roland Barthes, presente em suas obras *Sade, Fourier, Loyola*, 14-15 (1979); Roland Barthes, *A câmara clara*, 51 (1984), e que passou a fazer parte da teoria literária, inserindo-se na crítica como aquele significante que, tomando um fato da vida civil do biografado, *corpus* da pesquisa ou do texto literário, transforma-o em signo, fecundo em significações, e reconstitui o gênero autobiográfico através de um conceito construtor da imagem fragmentária do sujeito, impossível de ser capturado pelo estereótipo de uma totalidade. Em 1980, o semiólogo francês define, em *A câmara clara*, seu neologismo, aproximando-o da fotografia: “[...] Gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia” (p. 51). O biografema será, pois, um fragmento que ilumina detalhes, prenhes de um “infra-saber”, carregado de, barthesianamente falando, certo fetichismo, que vem a imprimir novas significações no texto, seja ele narrativo, crítico, ensaístico, biográfico, autobiográfico, no texto, enfim, que é a vida, onde se criam e se recriam, o tempo todo, “pontes metafóricas entre realidade e ficção”. (SOUZA, 2000)

³ Matthias Zucchi (2004), comenta como Sebald tira tanto os conjuntivos de sua função sintática tradicional que eles acabam se desfazendo quase completamente nos limites entre Konjunktiv I e II, há muito tempo permeáveis no uso da língua. Para Zucchi, quando a forma do Konjunktiv I é idêntica a do presente do indicativo, o procedimento envolvido na substituição do Konjunktiv I pelo II se alastra a todos os fenômenos conjuntivos, e isso ocorre especialmente no plural, por exemplo: “Er sagte, er habe...”, mas “er sagte, sie hätten...”. Cria-se então uma unidade entre o discurso indireto e as frases hipotéticas ou irrealis, na qual Sebald, ao apoiar-se nas tendências correntes da língua, favorece as formas conjuntivas que se destacam da forma indicativa equivalente

conjuntivos em alemão mantém uma relação direta com o conteúdo e a concepção narrativa da prosa sebaldiana. A mistura criada por Sebald, ou melhor, a mescla de conjuntivos, estabelece um suporte comparável ao das imagens entremeadas no texto: ele influencia de maneira decisiva todo o projeto de um texto ficcional, por conseguinte, irreal, mas que vale-se fortemente de acontecimentos reais, autênticos e biografias.

É possível ainda ler essas marcas do projeto estético do autor como um ceticismo ou até mesmo como uma desconfiança na própria possibilidade de narrar⁴. Tal desconfiança parece remeter a uma ética da representação do passado, que remonta a hipótese de Walter Benjamin apresentada em *O narrador*, segundo a qual, após os rumos catastróficos tomados durante a primeira grande guerra, não é mais possível fazer uso de uma concepção linear e totalizante de eventos e testemunhos na reconstrução do passado. Nesse sentido, o uso da técnica do *inquit*, das remissões factuais ou das fotografias em *Austerlitz* parecem abrir um novo caminho para a narrativa pós-catástrofes, recorrendo à voz do outro e à citação, colecionando fotografias antigas e objetos obsoletos e exibindo assim um conjunto de evidências materiais do que está sendo narrado. O que resulta desse procedimento, no caso de *Austerlitz*, é uma emulação ou uma escrita performática de processos mnêmicos costurados em uma montagem de texto e imagem. Esses processos são emulados por meio de relatos ricos em detalhes, lacunas, falhas ou furos de memória, e mais frequentemente, seja ao nível do texto, ou da imagem, através de associações e correspondências. Tal propriedade força o leitor e o crítico a tratar imagem e texto conjuntamente. Eles não podem ser tomados isoladamente, pois se intrincam no todo estrutural e temático da narrativa. Somente, portanto, a análise do texto junto com uma análise da visualidade, dos motivos e da procedência das imagens pode talvez lançar alguma luz sobre o papel da fotografia em *Austerlitz*.

Inicialmente, são essas as marcas ou as pistas seguidas pela presente dissertação no interior da narrativa de Sebald. O objetivo é problematizar a questão da representação em *Austerlitz* por meio da relação entre texto e imagem, passando por questões como a escrita da história e a representabilidade do passado e as fronteiras entre o factual e o ficcional. A dissertação está dividida em três capítulos que partem da análise do que julgo serem os

(presente, pretérito), por exemplo: “Auch war mir damals, als wüchse ich mit großer Geschwindigkeit und als sei dann durchaus möglich [...]”

⁴ Ao longo da dissertação, essa hesitação é valorizada como uma abertura de caminho para uma reconfiguração ou novas possibilidades dos modos narrativos.

principais problemas envolvidos no uso de fotografias na obra em questão. Toda a análise baseia-se na segunda edição alemã de *Austerlitz* publicada em 2003, pela Fischer Verlag. A tradução brasileira de 2008, feita por José Marcos Macedo, aparece nos rodapés apenas para possibilitar ao leitor brasileiro o entendimento e, eventualmente, o cotejo do texto original. Na Alemanha, *Austertlitz* foi publicado em capa dura pela primeira vez em 2001 pela Carl Hanser Verlag/München. Em comparação com essa primeira edição alemã do livro, não houve alteração alguma na reprodução das imagens ou nos momentos em que elas cortam o texto na edição de 2003 que fundamenta a análise. Entre as duas edições há somente alterações na paginação, o que não prejudica o presente estudo.

O primeiro capítulo “Revelar o fotograma narrativo” é o ponto de partida da discussão. Nele procuro abranger a estrutura temática da narrativa, assim como mapear as imagens, seus motivos e os textos que as circundam, na tentativa de revelar o conjunto de fotogramas ou essa história de imagens que se encontra na superfície do texto. Para isso, é preciso introduzir brevemente o problema da natureza da imagem fotográfica, levando em consideração sua origem, os discursos teóricos que a acompanham e a própria reflexão levantada pelo texto sobre a fotografia e o ato fotográfico. E paralelamente, percorrer a breve história da literatura ilustrada, como também o desenvolvimento do debate sobre a relação imagem-texto nas artes e na literatura, verificando como *Austerlitz* se insere neste debate e se filia a uma ou outra posição dentro dele. Analisando os temas centrais de *Austerlitz*, os motivos recorrentes nas imagens, as imagens narradas, a construção do personagem, as particularidades formais do texto e a proximidade temático-estrutural com a obra *Câmara Clara* de Roland Barthes, o objetivo é apresentar com maior detalhe o que estaria inicialmente envolvido na composição desta narrativa. O que ela provoca e o que chama para si.

Os dois capítulos seguintes dividem a análise em dois aspectos; um interno, ao nível da ficção e da trama; e outro externo, ao nível do autor. No segundo capítulo, “A memória arruinada de Austerlitz”, assumindo o problema da representação da memória, neste caso, através da literatura e da fotografia, como um dos problemas centrais da narrativa - já que se apresenta claramente como problema para narrador, personagem e autor – abordo a relação da imagem fotográfica com o resgate de uma memória feita de fragmentos e ruínas como é a de Austerlitz. Aqui valho-me da sugestão encontrada na própria narrativa de a arquitetura ser uma grande metáfora para a representação dessa memória e de o processo fotográfico ser análogo à capacidade mnêmica: fragmentado e que envolve sempre um lado diurno (a tomada

fotográfica) e outro noturno (o laboratório). Interessa-me, por fim, discutir mais de perto como se dá, a nível textual e imagético, a encenação ou a performance manipulada pelo narrador na representação de uma memória coletiva.

Já o capítulo final se ocupa com o processo poético envolvido na composição de uma narrativa como essa, atravessada por imagens, e é resultado de pesquisa realizada no *Deutsches Literaturarchiv* em Marbach, Alemanha. Através do contato com os manuscritos, anotações, biblioteca e a coleção de fotografias do autor, procuro demonstrar como o processo estético envolvido na composição de *Austerlitz* traça fortes semelhanças com o trabalho do arquivista e o do arqueólogo, qual seja, o de produzir narrativas através de objetos, imagens e fragmentos do passado, que são convencionalmente interpretados como documentos, fatos históricos. Processo, aliás, bastante benjaminiano, para quem só pode haver narrativa na modernidade por meio deste ato de colecionar e apresentar destroços do passado. Se *Austerlitz* é composto assim, não há como negar que a narrativa se vale da própria composição encenando e refletindo as limitações e problemas desse processo. Antes de apresentar os resultados, ou minha experiência no arquivo, discuto como a busca de Austerlitz pelo seu passado consiste em entender a modernidade, e se dá através de rastros, fragmentos que não se revelam, mas permanecem nas sombras, duvidosos.

O resultado da pesquisa tem pouco a ver com uma pesquisa genética. Ele se vale do arquivo onde se encontra o espólio do escritor como uma pesquisa de campo, que resulta em uma narrativa, sem deixar de pôr em questão o lugar do arquivo enquanto lugar oficial de produção de saber. O arquivo é visto aqui como fragmentário e interpretável, e o trabalho do arquivista se aproxima neste sentido ao trabalho do *bricoleur*, discutido por Lévi-Strauss em seu *O Pensamento Selvagem*. Portanto, a análise do material encontrado no espólio não é uma tentativa de perseguir o caminho de Sebald na escolha das fotografias que constroem sua narrativa, revelando assim como se dá a composição de *Austerlitz*, mas sim se aproximar do procedimento estético de Sebald, se valendo do próprio procedimento sebardiano de extrair um fio narrativo de documentos, imagens e objetos.

I. REVELAR O FOTOGRAMA NARRATIVO

[...]dass sie [die Fotografien] einen Sog auf den Beschauer ausüben und ihn sozusagen auf diese ganz ungeheure Art herauslocken aus der realen Welt in eine irrealer Welt, also in eine Welt, von der man nicht genau weiß, wie sie konstituiert ist, von der man aber ahnt, dass sie da ist.⁵ (SEBALD, em entrevista *Aber das Geschriebene ist ja kein wahres Dokument*, 1997)

1. A VIRADA IMAGÉTICA E A RESPOSTA DA LITERATURA

Foi no decorrer do século passado que a fotografia, o cinema e a televisão, pouco a pouco, passaram definitivamente a ter a importância da escrita na construção e na documentação de fatos históricos. Não por acaso, esse também foi o século de surgimento da *mass media*, fator responsável pela proliferação de imagens na comunicação, até então predominantemente não-imagética. Como se não bastasse, o início do século XXI ficou marcado, sintomaticamente, pelo testemunho coletivo de uma catástrofe com dimensão e peso capaz de alterar o curso da história e a relação entre a mídia e o espectador contemporâneo: o ataque às torres gêmeas em Nova Iorque, em setembro de 2001, um marco na história da hegemonia americana e na história do denominado terrorismo internacional, foi transmitido em tempo real a todos os televisores do mundo, chegando a confundir e surpreender os telespectadores com imagens factuais que, pelo seu caráter altamente inusitado, se aproximavam da ficção.

Na verdade, desde muito antes a imagem exerce um papel decisivo na conceituação do fato histórico. No entanto, somente com o advento da fotografia, no século XIX, e do cinema, no século XX, a imagem toma para si o estatuto de documento que a constitui hoje. Uma série de investimentos científicos realizados nos primórdios da história da fotografia ilustram esse fenômeno. Basta pensar na descoberta de Niepce, que procurava uma forma de copiar gravuras; nos *photogenic drawings* de William Henry Fox Talbot, fotografias de plantas e flores, que em 1839 foram de grande valia para a Botânica; nas fotos de Roger Fenton da Campanha da Criméia, em 1855, ou nas fotos da Guerra da Secessão e em outras que

⁵[...] que elas [as fotografias] exercem uma ressaca no observador e o atraem, por assim dizer, de uma maneira monstruosa do mundo real para um mundo irreal, um mundo, do qual não se sabe direito como ele é constituído, mas do qual se pressente que está ali. (Tradução minha)

serviram às reportagens que – fossem documentos históricos, fossem álbuns de viagens de países mais ou menos distantes e exóticos – desenvolveram-se numa velocidade e com uma amplitude prodigiosas. Surge também, neste momento, o esforço de estender ao máximo as possibilidades do olhar humano: a imagem de Nadar em seu balão, os primeiros daguerreótipos com microscópio solar de Alfred François Donné (1840), a imagem do Sol de Hippolyte Fizeau (1845), o daguerreótipo da lua de John Adams Whipple (1851), ou ainda as surpreendentes fotos fractais de Karl Blossfeldt, onde é possível, por exemplo, entrever formas arquitetônicas no broto de uma planta aumentado em até dez vezes. Essas e outras são vistas hoje como insistências cada vez mais nítidas sobre a naturalidade e objetividade da imagem fotográfica (DUBOIS, 1990) que proporcionaram aos olhos daquela época ver na fotografia reproduções tão vivas e verídicas como se fossem produzidas pela própria natureza.

De fato, com o advento da fotografia, lançam-se novas luzes sobre a questão do olhar e da representação, e à imagem acrescenta-se um valor de autenticidade que até então não se reconhecia em nenhum outro tipo de signo. Mas esse valor deriva do fato de o próprio nascimento do aparato fotográfico ter sido acompanhado de imediato por um número variado de discursos de escolta. Um dos primeiros e mais duradouro deles, - pois surge no século XIX e atravessa o século XX, chegando até os nossos dias - é, justamente, o discurso que trata a fotografia como espelho do real, devido à atribuição de uma semelhança entre a imagem fotográfica e o seu referente. Como realça Dubois, esse discurso se baseia na própria natureza técnica do aparelho fotográfico, de seu procedimento mecânico, pois “ele permite fazer aparecer uma imagem de maneira ‘automática’, ‘objetiva’, quase ‘natural’ [...] sem que a mão do artista intervenha diretamente”. (1994:27) Vale lembrar que, desde o seu advento, a técnica envolvida na produção da imagem fotográfica é motivo de grande debate e provocou não só questões como a da autenticidade e da mimese do real, como sobre a autoria, sobre a contemplação e a reprodução permitida pela chapa e pela revelação fotográfica. Com o daguerreótipo e o cinematógrafo, o debate sobre a reprodução técnica da imagem e das artes gráficas chegou a equiparar o valor da imagem inclusive ao da palavra. Em seu célebre ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin comenta que a litografia levou as artes gráficas ao nível da imprensa, e que a fotografia a ultrapassou ao introduzir um processo de reprodução das imagens tão acelerado – já que liberou a mão das responsabilidades artísticas que agora cabiam unicamente ao olho - que passou a situar-se no mesmo nível da palavra oral. (BENJAMIN, 1996: 167)

De toda essa discussão deriva o impulso que levou teóricos como W. J. T. Mitchell a ressaltar, no fim do século XX, o valor da imagem na comunicação contemporânea. Partindo da caracterização da história da filosofia feita pelo filósofo americano Richard Rorty, segundo a qual a história do pensamento pode ser dividida por viradas paradigmáticas, Mitchell arrisca a dizer que a sociedade ocidental ruma atualmente a uma nova virada, neste caso, a uma virada imagética. A divisão de Rorty é resumida pelo autor do seguinte modo: tendo a filosofia antiga e medieval se ocupado com coisas e a filosofia do século XVII até o século XIX com ideias, a filosofia iluminista e contemporânea se ocupou com a palavra. Esta última virada é o que Rorty nomeia de virada linguística. Ela é ilustrada através de ressonâncias em outras disciplinas das ciências humanas: “a linguística, a semiótica, a retórica e outros modelos de ‘textualidade’ tornam-se a língua franca para reflexões críticas nas artes, nas mídias e nos meios culturais”. A sociedade é um texto, diz Rorty: “a natureza e suas representações científicas são ‘discursos’. Até mesmo o inconsciente é estruturado como uma linguagem”. (1979:263)

A esta virada, sucederia a virada imagética proposta por Mitchell. Segundo o autor ela pode ser ilustrada por variações distintas, mas que partilham de um mesmo princípio, a saber, não assumir a linguagem natural como paradigmática para a produção de sentido, ou dito de outra forma, recusar uma espécie de logocentrismo ao se lidar com signos não-verbais. No mundo anglo-saxão, os exemplos dessa virada seriam a semiótica de Charles Peirce ou a linguagem da arte de Nelson Goodman. Na Europa, as pesquisas fenomenológicas sobre imaginação e experiência visual; a “gramatologia” de Jacques Derrida, no tocante à descentralização de um modelo de linguagem “fonocêntrico”, a favor da atenção aos traços materiais e visíveis da escrita; e as investigações sobre a modernidade, a cultura de massa e mídias visuais realizados pela escola de Frankfurt. Em resumo, a ideia de uma virada imagética proposta por Mitchell, segundo o próprio autor, não trata do que se chama de retorno a uma mimese ingênua, cópia ou correspondência de teorias da representação, ou mesmo uma metafísica renovada da presença pictórica, mais do que isso é uma espécie de pós-linguística, pós-semiótica, uma redescoberta da imagem com uma interação complexa entre visualidade, aparelho, instituições, discursos, corpos e figuratividade: trata-se de uma constatação de que o espectador, aquele que observa e contempla, (através do olho, do olhar, de práticas de observação e de um prazer visual) pode ser um problema tão profundo, quanto várias formas de leitura (decifração, decodificação, interpretação etc) e que a experiência

visual ou o “letramento visual” não pode ser totalmente explicado somente através da textualidade. (MITCHELL, 1994:16)

Muito antes de Mitchell, Vilém Flusser viu no advento da imagem técnica, isto é, da fotografia, um sinal para o que ele vai chamar de crise do texto, que poderia também ser interpretado como uma virada imagética. Em a *Filosofia da caixa preta* (1985), Flusser centra sua discussão no aparelho como mediador entre o mundo e o homem e parte de um ponto ontológico em suas reflexões sobre a imagem. Para o autor, a função das imagens técnicas é justamente a de substituir os textos, emancipar a sociedade de pensar conceitualmente e retornar ao pensamento imaginativo, mas de uma outra ordem. Flusser argumenta que os textos foram inventados, no segundo milênio a. C., a fim de *desmágicizarem* as imagens, enquanto que a finalidade da fotografia, inventada no século XIX, procura *remágicizar* o texto. (FLUSSER, 2011:33) O advento da fotografia se igualaria, neste caso, ao advento da imprensa.

Valendo-se justamente dessa questão levantada, cada qual a sua maneira, por Mitchell e Flusser, sobre textualidade e visualidade no mundo contemporâneo é que gostaria de iniciar a discussão. A saber, como a literatura, o trabalho com a palavra, parece responder a esta virada e como a presença de imagens pode alterar a produção de sentido no texto literário, neste caso, explorando uma narrativa atravessada por imagens, isto é, o último livro do escritor alemão Winfried Georg Sebald, *Austerlitz*.

A relação entre imagem e texto

Como mencionado, *Austerlitz* é um livro composto por texto e imagem. Até mesmo o leitor que ignorar as imagens reproduzidas na página, como sugeriu ter feito o crítico Marcel Reich-Ranicki, no programa televisivo alemão *Das Literarische Quartett* exibido em 14.01.1993, será obrigado a lidar com elementos visuais na leitura do texto. Através da tematização e da reprodução de imagens, o livro estabelece uma relação constante e intrincada entre imagem e texto, sem que a escolha e reprodução de imagens na página atue como mera ilustração do que está sendo dito ou que se possa ler o texto ignorando as imagens que o corta. Pelo contrário, essa montagem cria muitas vezes uma tensão ou um hiato entre o lido e o visto na narrativa, induzindo o leitor à observação da imagem, e reforçando, aparentemente, a tese de Mitchell de que a experiência visual e a textualidade não podem ser subordinadas uma a

outra. Há quem se arrisque a dizer, inclusive, que essas imagens reproduzidas na página traçam um discurso pictórico próprio, como se fosse possível, através das imagens reproduzidas na página, entrever um fio narrativo entre elas⁶. Sem ignorar por completo essa possibilidade, o que me interessa inicialmente, é verificar como Sebald faz uso de imagens na composição de sua narrativa, como o texto reflete sobre a visualidade e a percepção visual, seja através de descrições de pinturas e fotografias, através de problemas e falhas de visão, ou da tecnologia e do invisível, e como essa montagem de imagem e texto filia-se a um conjunto de obras literárias que trabalham com imagens.

Por mais que o debate sobre as relações texto-imagem, imagem-texto parece ter ganhado espaço nos últimos tempos, ele não surge na atualidade. Desde a antiguidade clássica o debate ocupa a obra de pensadores e literatos. A expressão “ut pictura poesis”⁷ (como a pintura, a poesia), retirada da *Poética* de Horácio (20 a. C.), se tornou um dos lugares-comuns - junto de textos de modelos romanos como Cícero e Quintiliano - mais frequentados nas discussões sobre as relações entre pintura e poesia durante a Idade Média, o Renascimento e o Barroco e acompanha todo debate sério a respeito das artes visuais até hoje. Pelos barrocos e maneiristas foi associado à sinestesia através da relação do poeta como pintor dos ouvidos e do pintor como poeta dos olhos, sempre acompanhada pelo lema horaciano. Nesta relação o texto, ou a literatura, era vista como menos imediata e mais obscura, enquanto que a pintura era caracterizada pela clareza e pela objetividade. Na verdade, o debate sobre a relação imagem-texto já fora mencionada por Plutarco em sua obra *De gloria Atheniensium*. É nessa obra que Plutarco atribui ao poeta Simónides de Céos o famoso dito “a pintura é a poesia calada e a poesia a pintura que fala” (346 F). Todas essas discussões tratavam das duas mídias em separado, não da composição entre imagem e texto em um mesmo suporte. Foi somente a partir do advento da imprensa que criaram-se novas possibilidades para a interação entre a imagem e o texto em uma mesma mídia, por assim dizer. A ilustração, devido a dependência que sempre manteve com o livro impresso, poderia ser entendida, segundo um crítico alemão que se ocupou mais largamente com o assunto, Thomas von Steinaecker, como a criança da

⁶ Silke Horstkotte direciona suas análises nesse sentido. Para a autora, há uma narrativa pictórica sendo contada paralelamente ao texto em *Austerlitz*. (HORSTKOTTE, 2005a:272)

⁷ Por enquanto, não é o caso da presente investigação aprofundar o problema. bons estudos sobre o tema são: A.García Berrio e M.T.Hernández: *Ut poesis pictura: Poética del arte visual* (1988); C.O.Brink: *Horace on Poetry; I: Prolegomena to the Literary Epistles*(1963); *Ars Poética* (1971); H.Ch.Buch: *Ut pictura poesis: Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker* (1972); P. Grimal: *Essay sur l’Art Poétique d’Horace* (1968); R.W.m.: “*Ut pictura poesis: The Humanistic Theory of Painting*” (the Art Bulletin, 22, 1940).

galáxia-Gutenberg, pois somente a partir da invenção de Johannes Gutenberg pode-se de fato falar sobre ilustrações em sentido restrito - já que a iluminação (*Illumination*, no sentido da arte do *Buchmalerei*), precursora da ilustração, mesmo que envolvesse a combinação de palavras e imagens, não chegou a provocar esse debate. (STEINAECKER, 2007:9) Hoje, a ilustração é geralmente entendida como uma representação visual ancorada a um texto. O sentido etimológico de ambas as palavras (*illustrare* e *illuminare*) é capaz de exprimir a função dessas imagens e a sua relação com o texto: as iluminações e as ilustrações clareiam, iluminam, esclarecem o que já foi dito textualmente, reforçando, desse modo, a prioridade do texto na sua relação com a representação visual. Neste sentido, uma ilustração não está somente subordinada ao texto, como também é redundante, pois não altera o sentido do que já foi dito, pelo contrário, reforça o que já está lá mais ou menos claro. Desse modo, ela não é impreterível ao texto e, neste caso, sendo dispensável, é possível dizer que a sua vinculação na página se dá posteriormente à criação textual.

Por outro lado, em uma relação em que a imagem predomine sobre o texto, como nos quadrinhos ou na caricatura, onde o texto é muitas vezes dispensável em relação à imagem, as duas mídias, também condicionadas por um surgimento concomitante, parecem travar uma relação dialógica, em que, segundo Klaus Dirscherl (1993), impera um jogo de alternâncias e uma referenciação permanente. Mas há também casos de combinações em que não há dominância, seja por parte do texto, seja por parte da imagem. Exemplos seriam os gêneros barrocos do *Flugschriften*⁸ - espécie de precursor dos jornais e da *mass media* - os emblemas ou as representações medievais conhecidas como *Totentanz*. O caso dos emblemas merece uma atenção especial, pois é nesse gênero que a relação imagem-texto e as respectivas predominâncias se encontram mais balanceadas, dificultando eleger uma mídia desnecessária na produção do sentido. O emblema provocou uma extensa bibliografia e grande repercussão, chegando até mesmo a ser empregado na modernidade através da cionitipia (*Blaupause*). Segundo Bernhard Scholz (1989), um emblema é composto de três partes: um mote ou um lema, isto é, um *Inscriptio*; uma imagem, *Pictura* ou ícone, ou mesmo um símbolo e um *Subscriptio*. De muitos pontos de vista, por exemplo, para Albrecht Schöne (1964), o emblema comportar-se-ia como uma representação alegórica de palavra e imagem, pois assim como o *Subscriptio* exhibe, parte a parte, os referentes representados na *Pictura*, interpreta-os e

⁸ Este gênero é interpretado aliás como fonte histórico-cultural complexa, pois sendo uma composição de texto e imagem extremamente diferenciada, fazem parte de uma memória coletiva de uma época e, no sentido da terminologia de Jan e Aleida Assmann, além de documentos, podem ser entendidos como monumentos.

com isso os liga a elementos de uma narrativa, a alegoria perfaz um texto ou um discurso inteiro.

Considerando agora o caso de *Austerlitz*, se as imagens não funcionam apenas como ilustrações do que está sendo narrado, também não significa que elas não mantenham uma forte ligação com a narrativa ou que, de fato, ilustrem sim objetos e eventos mencionados ao longo do texto. Todas as imagens reproduzidas na página são minimamente ancoradas ao texto através do narrador ou do protagonista. No entanto, a maior parte dessas imagens, ao invés de só clarear ou esclarecer o que já foi dito anteriormente, apresentam algo em sua qualidade que o texto não apanha, ou muitas vezes partem da referência no texto, mas essa ilustração não se esgota na referência textual, ela se conecta a outras referências, a outras imagens, provocando uma certa dúvida ou desconfiança no leitor à espera de uma ilustração ou de um atestado do que está sendo narrado. Um bom exemplo seria a fotografia do que se assemelha com um relógio de bolso que corta a narrativa quando narrador e personagem visitam o observatório de Greenwich e observam em uma das vitrines da exposição: [...] kunstreichen Beobachtungs- und Meßgeräte, Quadranten und Sextanten, Chronometer und Regulatoren [...] ⁹ (SEBALD, 2003a:148) Essa é a única referência textual direta dos objetos representados pela fotografia. Mas, em relação ao texto, o que se vê, de fato, na fotografia é apenas um cronógrafo, o seu miolo e uma peça de ajuste, o que faz da fotografia menos uma ilustração, do que uma demonstração ou uma exemplificação do narrado. Além disso, a composição da imagem, feita pelo contraste entre o cronógrafo (branco) e a peça interna (preta), separados por uma espécie de chave de ajuste do tempo em uma posição que sugere o símbolo do infinito, além de remeter à teoria do tempo de Austerlitz, fortemente ligada a uma estrutura da memória e à relação entre os vivos e os mortos na narrativa, pode ser relacionada com a composição da fotografia de mesa de bilhar, que segue na narrativa quando os personagens se encontram em Iver Grove. (p. 158-159) A disposição dos objetos e o contraste entre o preto e o branco nas duas imagens é realmente semelhante: uma esfera negra do lado esquerdo e uma branca do lado direito, tudo sobre um fundo cinzento conectam duas imagens relacionadas com a suspensão do tempo, à maneira de um eco visual. Portanto, não se pode pensar, neste caso, em um sentido restrito de ilustração, segundo o qual há uma prioridade do texto sobre a imagem e a imagem é somente uma redundância dispensável à narrativa, pois mesmo sendo lida através do texto, acrescenta, provoca e explora sentidos que

⁹ [...] engenhosos instrumentos de observação e aparelhos de medição, quadrantes e sextantes, cronômetros e relógios [...] (2008:101)

o texto sozinho não proporcionaria. Nesse caso, em vez de simplesmente ilustrar passagens textuais, a intereção entre imagens designa uma fatalidade iminente, atuando como imagens alegóricas de uma catástrofe anunciada. Principalmente imagens de cemitérios, esqueletos e casas em ruínas lembram motivos emblemáticos da alegoria barroca. Talvez nenhum outro tipo de mídia se aproxime mais do uso da fotografia em Sebald do que o emblema alegórico barroco, ao produzir reflexões acerca do perecível e transferir uma ideia de *Vanitas* típica da emblemática seiscentista. Não por acaso, em *Die Ringe des Saturn* (Os Anéis de Saturno), livro anterior a *Austerlitz*, o autor relaciona Thomas Browne (1605-1682) a uma foto de um crânio apoiado sobre livros. (SEBALD,1995:19) Há ali uma referência clara à iconografia barroca.

Neste sentido, talvez seja mais apropriado aproximar a relação texto-imagem em *Austerlitz* da noção de emblema, do que da de ilustração, já que texto e imagem se entrelaçam e são interdependentes ao longo da narrativa, e parece próprio do uso de imagens no livro uma produção alegórica de sentido que leva o leitor a produzir ou a encontrar sempre novos sentidos e relações no tecido narrativo. Em 1810, Friedrich Creuzer comenta que sob o aspecto do tempo, a alegoria atrai, seduz seu leitor a levantar os olhos e a seguir na imagem um caminho tomado por um pensamento obscuro. O curioso é que para ele esse sucessivo desdobramento temporal da alegoria opõe-se ao pontual e ao momentâneo da significação simbólica. Enquanto no símbolo está momentaneamente a totalidade, a alegoria é o progresso de uma série de momentos. Walter Benjamin, em suas investigações sobre o drama barroco alemão, retoma este ponto levantado por Creuzer, mas centra-se na alegoria, não no símbolo. Em sua definição de alegoria, o filósofo marca uma distinção categórica em relação ao conceito de símbolo, segundo a qual, na significação simbólica, o símbolo permanece eternamente igual a si mesmo, devido à sua vontade de totalização, enquanto que, na significação alegórica, ao contrário, a alegoria, fragmentária, precisa desenvolver-se de formas sempre novas e surpreendentes. A imagem do cronômetro em Greenwich, por exemplo, ao se relacionar com o texto e com outras imagens ao longo da narrativa, atua como uma alegoria da suspensão e da arbitrariedade do tempo que perfaz toda a composição texto-imagem. Como dito anteriormente, essa alegoria liga elementos visuais e textuais na narrativa, pois os referentes representados no que poderia ser chamado aqui de *Pictura*, não são apenas ancorados, como também podem ser interpretados no e através do texto. Neste caso, a teoria do tempo de Austerlitz poderia ser entendida como o *Inscriptio*, o mote do emblema. É ela

que dá vazão às múltiplas relações com a imagem do relógio desmontado ao lado da chave de ajustes.

Parto do princípio, portanto, de que a relação imagem-texto em *Austerlitz* se mantém por meio de uma significação alegórica, e de que o uso de imagens no texto atua mais como emblema do que como ilustração. Quando procura demonstrar que a alegoria não é “frívola técnica de ilustração por imagens, mas expressão, como a linguagem, e como a escrita” (1984: 184), Benjamin defende a alegoria como um sistema de signos, do qual Sebald, leitor minucioso do filósofo, parece fazer uso em sua composição. As semelhanças entre a teoria de Benjamin e o uso de imagens em Sebald são claras: assim como nas imagens que cortam o texto, na alegoria, os objetos são descontextualizados e surgem como naturezas mortas. Neste sentido, as peças expostas do cronógrafo são como os membros do torso de Hércules analisados por Johann Winckelmann, citado por Benjamin, e não é exagero, portanto, ver a ruína do tempo na imagem do relógio desmembrado em Greenwich. Como comenta Benjamin, “na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína”. (1984:198) É através do desmembramento, da descontextualização e também da ambiguidade que a alegoria, assim como as imagens em *Austerlitz*, recriam a possibilidade de novos e infinitos sentidos. Resta somente averiguar se, como na noção de alegoria de Benjamin, as imagens em *Austerlitz* se utilizam de fragmentos significativos, acumulando-os numa nova construção, sem unificar os elementos fragmentários em uma chapa totalizadora, pois, de outro lado, já se pode dizer que Sebald trabalha com estilhaços, com cacos de uma história arruinada, com a memória dos vencidos.

Quando a imagem é fotográfica

Mas antes disso, é preciso considerar que as imagens em *Austerlitz* são, em sua grande maioria, imagens fotográficas. A relação imagem-texto, neste caso, deve ser analisada como uma relação foto-texto, pois outros fatores presentes no signo fotográfico precisam ser devidamente observados. A fotografia permite ao leitor, por exemplo, não apenas lançar um olhar sobre os personagens, espaços e objetos descritos, como acessar o olhar do personagem sobre esses espaços e objetos. O observador das fotos não é neste caso um observador distanciado daquilo que é narrado pelo texto, senão toma o lugar de observador do personagem na narrativa, se sobrepõe a ele. Em uma das narrativas de *Os Imigrantes*, sob o

título de *Paul Breyer*, há uma fotografia de trilhos de trem. A câmera se posiciona em *contra-plongée*, “wo die Bahnlinie in einem Bogen aus dem kleinen Weidengehölz herausführt und das offene Feld gewinnt” (p. 41), justamente onde o personagem Breyer, aos 75 anos de idade, se deita diante do trem para cometer suicídio. A fotografia representa a imagem que o suicida vê ao colocar a cabeça nos trilhos, permitindo ao leitor testemunhar a mesma visão do personagem ao se deitar para a morte.

Sebald também não foi o primeiro ao produzir uma montagem entre foto e texto em seus livros. Segundo Steinaecker (2007), o conceito foto-texto foi empregado pela primeira vez nos anos 1940 pelo fotógrafo e escritor americano Wright Morris, que, na tentativa de analisar a constituição e as propriedades do elemento imagético em uma combinação de texto literário e imagem, focou sua atenção na fotografia. Mas a presença da fotografia na literatura é ainda anterior à obra de Morris. No contexto de sua invenção, uma série de caracterizações e a predominância de um número de discursos, por parte de críticos e escritores, deu forma a uma resposta imediata da literatura à fotografia, distanciando-a da pintura e da ilustração e muitas vezes negando-a como arte legítima. Alexander von Humboldt, por exemplo, após ter visto o primeiro daguerreótipo na ocasião de uma viagem a Paris, escreve em 1838 à duquesa Friederike von Anhalt-Dessau sobre objetos que pintam a si mesmos com uma fidelidade inimitável e como a imagem desses objetos têm um caráter tão natural que somente a própria natureza seria capaz de imprimir. Outra das vozes mais citadas e reconhecidas deste debate sobre a fotografia é a do poeta francês Charles Baudelaire que, ao escrever ao diretor da *Revue Française* sobre uma exposição do pintor Delacroix no *Salon* de 1859, resume motivos claros para recusar a fotografia como uma arte legítima. Da reflexão de Baudelaire vale ressaltar o papel que ele designa à imaginação, *rainha de todas as forças do espírito*, na constituição do artista. Para o poeta, a imaginação divide o trabalho artístico em dois campos. De um lado, o realista, ou positivista, segundo o qual ao artista cabe reproduzir as coisas, como elas são, ou melhor: como seriam, se ele não estivesse lá; criar para que a criação se mantenha só e independente do artista, sem qualquer marca de seu pincel, como se fizesse parte de um universo sem homens. Do outro lado, encontra-se o reino da fantasia, pois como a natureza não é bela, mas sim terrível, o artista precisa procurar um outro mundo dentro de si, algo verdadeiro e belo que lhe garanta novas percepções. (KEMP,1979:112) Como se vê, foi justamente em torno da questão da autoria que girou o debate artístico sobre a fotografia até o final do século XIX. Pois, uma máquina, não a faculdade de os objetos pintarem a si mesmos, é que reproduz estas imagens. Desse modo, o surgimento da imagem fotográfica toca aquela

concepção da arte que entende o fazer artístico como um processo orgânico que, ao invés de produzir uma imitação da exterioridade dos objetos, projeta do interior do artista a imagem não de como as coisas são, mas de como elas deveriam ser. A fotografia, portanto, como mencionado por Benjamin, dispensaria a intervenção do pincel, da mão do artista e o próprio artista, por ser ela, não outra coisa, do que a mais pura imitação.

Avaliações como essas servem de ilustração às repostas de artistas e críticos da época que viram na fotografia uma ameaça ao fazer artístico. Consequentemente, processo e ato fotográfico não eram reconhecidos enquanto obra de arte, mas sim como arte científica. Nesse mesmo sentido, o germanista Gerhard Plumpe (1990) comenta que, durante todo o século XIX, o debate nas artes estava dividido entre a arte autêntica - sob os signos da autoria, da vida, da atividade, do humano, do profundo, da totalidade, da verdade, da pureza e do ideal - e a arte fotográfica, marcada pela máquina, a cópia, a morte, a passividade, a aparência, a superficialidade, o fragmento, a contingência, a mentira, a impureza e a materialidade. (PLUMPE:48) Na verdade, foi somente a partir do advento da fototipia em 1868 (o que possibilitou a reprodução da imagem impressa e o que dará origem ao fenômeno da *mass media*) e com uma alteração na avaliação estética da imagem fotográfica no século XX que será possível conceber uma combinação literária ou artística entre a fotografia e o texto.

No campo dos estudos sobre a fotografia, o século XX foi marcado por contribuições de um número variado de avaliações que ocuparam o debate literário e artístico. Em 1931, Benjamin inaugurou em sua *Pequena história da fotografia* o conceito de *aura* na fotografia. Diferentemente do debate levantado pelos artistas e críticos no século XIX, o conceito de *aura* empregado por Benjamin implica em um estudo da fotografia não só no nível da produção, como também no nível da recepção, isto é, da contemplação. Com a queda da auréola do artista, a fotografia passa agora a ser considerada, por assim dizer, nesses dois níveis e os conceitos de autenticidade e de originalidade passam a conviver com o conceito de reprodutibilidade. Em seu breve ensaio, Benjamin também vincula a história da fotografia a processos sociohistóricos envolvidos na destruição da aura e na degeneração da burguesia, que acaba perdendo seu lugar, na representação artística da virada do século, para as massas. Quase contemporâneo do ensaio de Benjamin são os ensaios *Der Arbeiter* e *Über den Schmerz*, publicados em 1932, de Ernst Jünger, que também tratam do caráter revolucionário da fotografia para o século XX. Jünger acentua menos a qualidade mimética da imagem fotográfica do que a relação do olhar humano com o olhar frio e impassível do olho artificial

da máquina. (JÜNGER, 1981:132) Para Jünger, o olhar da câmera se ajusta perfeitamente ao modo de percepção de uma nova era, uma era de perigos, envolvida na tecnologização do cotidiano e, em última instância, na tecnologização da guerra.

Um pouco antes, em ensaio de 1927, Siegfried Kracauer parecia partilhar desse comentário de Jünger ao escrever sobre a impessoalidade emocional do fotógrafo, e, aparentemente impulsionado por um argumento do debate do século XIX, separava a fotografia como uma arte da superfície: para o autor, a fotografia aproxima o observador do objeto, mas, não através de uma camada profunda e metafísica das coisas do mundo, senão somente através da superfície física do referente. (1971:84) Além disso, o nomeado artista tradicional, seja ele pintor ou escritor, assim comenta Kracauer, vale-se de um material cru para formar, produzir de uma massa amorfa um arranjo com forma e representações próprias, enquanto que a fotografia, por outro lado, ao contrário das artes clássicas, pode-se gabar de não precisar consumir totalmente sua matéria-prima. (KRACAUER, 1971:60) A ligação física entre a imagem fotográfica e o seu referente se dá através da luz refletida e emitida pela superfície do objeto, captada pela máquina e reproduzida no papel. Portanto, se a matéria-prima da pintura é a tinta, pode-se dizer que a matéria-prima da fotografia é a luz, neste caso, infinita. Para Kracauer, portanto, é a captura da luz que constitui a força da fotografia, capaz de representar um objeto como uma evidência material. Em *Câmara Clara*, Roland Barthes também comenta essa propriedade ao se referir à fotografia como a uma emanção do referente. Para ele, a diferença entre pintura e fotografia consiste justamente na capacidade da pintura simular uma realidade sem tê-la visto (BARTHES, 1984:114), ao passo que à fotografia não se permite quimeras ou devaneios, já que não se pode negar que a coisa fotografada existe e esteve no momento do ato fotográfico no mundo prático e real. Diferentemente de Kracauer, Barthes se foca menos nas ligações espaciais entre signo fotográfico e referente do que em suas ligações temporais, e menos na produção ou no ato fotográfico do que na leitura ou recepção da fotografia. Para o crítico francês, a única evidência em uma foto é a presença material e espacial do referente no passado. O que Barthes nomeia de *isso-foi* (ça a été)¹⁰ da fotografia refere-se justamente a essa evidência: o que é atestado em uma fotografia é somente que o referente esteve ali, não se pode atestar que ele ainda está ou que ainda vive no presente.

¹⁰ Valho-me durante toda a dissertação da tradução de Julio Castañon Guimarães.

Mas o potencial de autenticidade da fotografia, acentuado ao longo dos séculos XIX e XX, passando por valorações positivas ou céticas, não ocupou apenas a teoria e a crítica. A literatura respondeu a essa presença da fotografia ao nível da composição e da forma desde o seu surgimento, seja tematizando-a, seja valendo-se de sua técnica, seja reproduzindo-a na página. Desde os experimentos de Joseph Nicéphore Niepce, Louis Daguerre e William Fox Talbot, em 1830 um amplo e diverso grupo de escritores fez da fotografia e da figura do fotógrafo importantes pontos de referência em suas narrativas. Com os méritos estéticos que a fotografia recebeu após o seu surgimento, a narrativa ficcional do século XIX tratou de integrá-la inclusive como elemento da trama. Em *House of the Seven Gables* (A Casa das Sete Torres), publicado em 1851 por Nathaniel Hawthorne, por exemplo, o daguerreótipo serve como símbolo de uma das discussões centrais do romance: a aparência *versus* a realidade. Através dos comentários do personagem Holgrave a respeito das diferenças entre pintura e fotografia, chega-se à conclusão na narrativa que a fotografia envolve menos artifício do que a pintura. Para Holgrave a câmera nunca mente, o fotógrafo preenche uma lacuna presente no pintor, pois a luz natural, enquanto parece iluminar apenas a superfície de um objeto, traz à tona um caráter perpétuo com uma exatidão que nenhum pintor poderia ter. (1983:69)

Também é conhecido o uso produtivo que Proust faz de fotografias na escrita de *La Recherche*. Mieke Bal, que em 1997 publicou estudo extenso sobre a fotografia em *La Recherche*, comenta que Proust vale-se do mecanismo fotográfico para representar no texto, por meio de recortes de detalhes descritivos, uma dialética conflituosa entre o perto e o longe, como um efeito de *zoom*. (p. 201) No mesmo ano, é publicado postumamente o estudo lapidar do fotógrafo húngaro Gyula Halász, conhecido somente por Brassai, também estimulado pela relação da narrativa proustiana e a fotografia e que foi traduzido no Brasil em 2005 como *Proust e a Fotografia*. O fotógrafo lê *La Recherche* como um grande álbum fotográfico. Para Brassai, cada personagem é descrito pelo narrador valendo-se da técnica fotográfica e a composição da narrativa se utiliza de uma variedade de metáforas fotográficas que elucidam o próprio processo de criação: “como não ressaltar [...] as numerosas metáforas fotográficas, as incessantes referências ao ‘instantâneo’, à ‘pose’, à ‘impressão’, ao ‘clichê’, à ‘câmara escura’, à ‘revelação’, à ‘fixação’?” (BRASSAI, 2005:22)

Na verdade, a fotografia como elemento da trama, o que chamarei aqui de fotografias narradas, é recorrente nos romances do século XX e acompanha a mudança paradigmática e a inserção da fotografia nas artes visuais. O número de autores que, em maior ou menor

medida, se ocuparam com ou narraram fotografias em suas obras é extenso. Em ensaio sobre fotografia e literatura, Silke Horstkotte (2005a), afirma que grande parte das “fotografias narradas” são fotos históricas ou mesmo fotos de jornais que realmente existiram fora da narrativa - como no caso do *Jahrestage* de Uwe Johnson - mas a maioria delas são retratos de família que só existem hoje por meio da narrativa, refletindo o papel que as reproduções fotográficas exerceram no seio da família do século XX. No caso da fotografia reproduzida graficamente na página, ela é encontrada, ainda no século XIX, na obra de autores como Émile Zola e Lewis Carroll, segundo uma fascinação por livros fotograficamente ilustrados, e mais genuinamente, no século passado, através de autores como Henry James, Virginia Woolf e André Breton. Nesses casos, a imagem fotográfica foi geralmente tratada pelos editores como uma imagem ilustrativa, já que foram inseridas depois da primeira edição, isto é, pensadas após a publicação. As primeiras composições que se valem, de fato, da colagem de fotos e texto, desenvolvem-se tardiamente no último século, concomitante a práticas e experimentos nas artes plásticas (neste caso a *pop art*) e sob a influência das técnicas de montagem no cinema. Tal desenvolvimento obrigou editores e leitores a reconsiderar a contribuição da fotografia para a literatura. Exemplos notáveis dessa empresa são as obras de autores do pós-guerra alemão como Alexander Kluge e Rolf Dieter Brinkmann. Mas alguns críticos como Steinaecker, por exemplo, afirmam que *Bruges-la-Morte* (1892) do autor belga Georges Rodenbach - outra influência para a obra de Sebald¹¹ - foi o primeiro texto literário, no qual fotografias não atuam como mera ilustração, e *Nadja* (1928) como o primeiro texto literário, no qual se encontra uma noção artística moderna de colagem entre fotografia e palavra. Portanto, a Rodenbach sucederia *Nadja* de Breton - romance que aliás se aproxima em certa medida da estrutura temática de *Austerlitz* - então, *Deutschland, Deutschland über alles* (1929) de Kurt Tucholsky e, por fim, as obras de Brinkmann, Kluge e Sebald¹².

Em resumo, cada uma dessas obras apresenta uma peculiaridade no uso da fotografia. *Bruges-la-Morte*, assim como *Nadja*, foi publicado primeiramente sem imagem alguma.

¹¹ A semelhança de fotografias de ruas vazias em *Die Ausgewanderten* com as fotografias reproduzidas em *Bruges-la-Morte* guia esta hipótese. Mas como comprova a recente publicação da biblioteca do autor, *Saturn's Moon: A catalogue of W. G. Sebald's Library* (2011), editado por Jo Catling, não há nenhum exemplar de Rodenbach entre seus livros.

¹² Um trabalho magistral sobre os autores que antecedem Sebald no uso da fotografia é o de Erwin Koppen *Literatur und Photographie: über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*, Stuttgart, Metzler, 1987. Relações específicas entre o romance de Breton e a obra de Sebald são estabelecidas por ensaios como *Hand in Glove: negative indexicality in Breton's Nadja and Sebald's Austerlitz* (2007) de Aneleen Masschelein. Estou preparando um ensaio sobre as influências surrealistas de Sebald, que sucederá esta dissertação.

Antes da segunda edição, Rodenbach insere em seu livro 35 cartões-postais feitos em estúdios parisienses com fotografias da cidade de Bruges, todos ligados por uma espécie de poética da semelhança que beira o simbólico e o metafórico. Já *Nadja* é o resultado de um trabalho de bricolagem que se vale de uma poética surrealista. Diferentemente de outros livros de Breton, em *Nadja*, a programática surrealista não é apenas descrita, como também posta em vigor ao nível do texto e da imagem. A transformação do real em surreal em *Nadja* se deve à inserção das 49 fotos em preto e branco, que podem aliás ser divididas em grupos temáticos: documentos, objetos artísticos, vistas de cidade e retratos. Já no caso da foto-montagem de Kurt Tucholsky, a fotografia é mais usada como documento ou evidência para a crítica político-social. O resultado final lembra páginas de jornal, o manifesto ou o panfleto. Para o escritor, fotografias documentais são por si só elucidativas, pois “uma imagem” não vale apenas “mais do que mil palavras”¹³, como também representa a verdade, ou melhor, uma verdade da qual não se pode discordar: “assim foi e com isso basta”. (TUCHOLSKY, 1960:21) Sem se distanciar do caráter documental da fotografia, Brinkmann e Kluge trabalham com a mídia de uma outra maneira. Brinkmann compõe colagens com poesia e fotografia e suas colagens muitas vezes se valem da linguagem publicitária, da montagem de cinema e se aproximam da *pop art*. Até mesmo em nível textual sua obra é nitidamente influenciada pela técnica fotográfica. E quando são compostos com imagens, seus poemas são impressos sobre elas: os versos recortados e colados sobre ou entre imagens de diversos tipos como fotografias, gravuras, desenhos e pinturas, resultam em um objeto inteiramente composto por imagens e palavras, um livro-colagem. Diferentemente de Alexander Kluge que, apesar de ser responsável por um trabalho próximo à montagem de cinema, trabalha com legendas nas imagens reproduzidas em seus livros, ajustando a foto a seu uso convencional em mídias como jornais, revistas e até a televisão. Os motivos das imagens presentes em *Chronik der Gefühle* (2000), por exemplo, sempre tocam no tema central de sua obra, a guerra e a história da Alemanha, e os tipos de imagens reproduzidas são variados (fotografias, desenhos, pinturas, rascunhos, gráficos, mapas). Além disso, o uso das imagens por Kluge, ao lado de entrevistas ou de relatos neutros, vale-se de estratégias da representação documental, permitindo que elementos ficcionais sempre apareçam como realistas e verossímeis.

No caso de Sebald, seus livros são atravessados por fotografias de família, documentos, anotações, cartões-postais, bilhetes de viagem, mapas e fotos do percurso que

¹³ Título de ensaio de Tucholsky publicado em 1926: *Ein Bild sagt mehr als 1000 Worte*.

faz seus personagens, dando forma a um tecido híbrido entre o fictício e o ensaístico, entre o visual e o textual, se aproximando muitas vezes de efeitos produzidos pelas obras de Rodenbach, Breton e Kluge. Esses livros trazem à luz um inventário de evidências materiais do que está sendo narrado, produzindo, assim como nos outros exemplos, uma alteração na experiência da leitura, através dessa parafernália visual que atravessa o texto. Na verdade, a reprodução de imagens no texto é empregada por Sebald, mesmo que timidamente, desde o sua obra inaugural *Nach der Natur. Ein Elementargedicht* (1988), mas vai ganhando cada vez mais espaço em seus livros até chegar em *Austerlitz*, sua última ficção. Vale dizer que o uso da fotografia e os seus motivos variam ao longo de sua obra: focam-se em determinada função em um livro e em outra, no seguinte, de acordo com o tecido narrativo e com seus temas centrais. Nos contos em *Schwindel.Gefühle* (1990) (Vertigem. Sensações), por exemplo, a fotografia se relaciona com o efeito predominante de contingência e de acaso provocado pelo texto. Na narrativa *All' estero*, elas servem como atestado das viagens e dos acontecimentos imprevistos dos quais participa o narrador. Dezesesseis das 32 imagens são fotografias de documentos escritos: a imagem do extrato do calendário do narrador marcado pela passagem nas estações de Waterloo, Viena e Veneza (p. 69), a imagem do ingresso no *Giardino Giusto* em Verona (p. 80), a conta na pizzeria, a qual o narrador encontrou por acaso (p. 90), um tíquete de trem para Desenzano (p. 97) - viagem que o narrador decide fazer espontaneamente sem saber o porquê - são exemplos de como a fotografia atua como atestado, evidência ou rastro da presença do personagem em espaços revelados pelo acaso. Em *Die Ausgewanderten* (1992) (Os Emigrantes), a reprodução de imagens centra-se no problema da representabilidade da História, principalmente da história recente alemã, inseparável, na obra, das duas grandes guerras e da perseguição aos judeus. As imagens exercem, portanto, um papel definitivo na representação de uma memória coletiva nas quatro longas narrativas em *Die Ausgewanderten*. Não por acaso, esse é o livro de Sebald no qual mais se encontra retratos fotográficos. Das 81 imagens reproduzidas na narrativa, 27 são fotografias de pessoas, sendo que, em *Paul Bereyter*, sete são retratos do protagonista. Além dos retratos, exercem um papel central fotografias de construções, fachadas e prédios. No total 29 fotografias com motivos arquitetônicos ocupam as páginas das narrativas *Ambros Adelwarth* e *Max Aurach*, nas quais não se vê qualquer fotografia dos personagens. Já no livro *Die Ringe des Saturn* (1995), o princípio da associação e da analogia, também presente em *Austerlitz*, é que exerce um papel central na poética do autor. Um fio narrativo associa e relaciona diferentes espaços e tempos ao longo de uma caminhada em Suffolk, uma estadia no hospital e através de leituras

e anotações. As fotografias estão em conexão constante com eventos catastróficos da história do progresso e da civilização, envolvendo episódios como a colonização belga no Congo, a queda do império na China no século XIX e a Segunda Guerra Mundial. A tematização das tecelagens de seda que surge no fim do primeiro capítulo, parece funcionar, aliás, como metáfora para a própria estrutura do livro, o tecer contínuo de texto e imagem. Além disso, é nesse livro que gêneros como a literatura de viagem, o ensaio e o gênero enciclopédico mais se amalgamam, dando forma ao texto, ou tecido, mais híbrido de Sebald.

No entanto, entre toda a prosa ficcional de Sebald, *Austerlitz* é o livro no qual a fotografia exerce o papel mais central na narrativa, ganhando espaço até mesmo nas reflexões do protagonista, um misto de fotógrafo amador, que não se separa de sua câmera *Ensign*, e colecionador de fotografias alheias, obcecado pela escrita, pela leitura e pela observação. Além disso, através de um texto que faz uso constante do *inquit* e recusa-se a narrar segundo uma sequência linear de eventos, como também através da reprodução de fotografias com motivos que se alternam entre espaços internos e externos, todos os temas expostos pelos livros anteriores se encontram intrincados em *Austerlitz*. Diferentemente de seus outros livros, os motivos das fotografias agora são mais constantes e amarrados. Como nas narrativas *Ambros Adelwarth* e *Max Aurach*, em *Die Ausgewanderten*, o tema da maioria das fotografias em *Austerlitz* é o dos objetos inanimados e da arquitetura, há poucos retratos ou fotos de família na narrativa. Das 88 imagens reproduzidas no livro, apenas 13 representam figuras humanas¹⁴. E toda essa configuração produz um magnetismo não encontrado antes em seus outros livros. Magnetismo que se dá pela atração cara à natureza reflexiva dos enigmas, neste caso, através de imagens que não estão apenas ancoradas no texto, mas se dirigem para outro lugar. Ou como comenta Creuzer a respeito da alegoria, magnetismo que seduz seu leitor a levantar os olhos e a seguir na imagem um caminho tomado por um pensamento obscuro.

2. A NATUREZA NARRATIVA DOS OBJETOS

Como mencionado, fotografias com motivos arquitetônicos e fotografias de objetos, já se encontram presentes em *Schwindel, Gefühle*. e em *Die Ausgewanderten*. Entretanto, não

¹⁴ As fotografias a que me refiro se encontram nas páginas da 81, 114, 128-129, 133, 172, 179, 265, 266, 334, 354-355, 358, 361, 413 da edição em análise.

exercem papel tão central como em *Austerlitz*. Nesse livro, essas fotografias estão fortemente relacionadas à formação do protagonista, ao problema da memória e à noção entre tempo e espaço na narrativa. Jacques Austerlitz é um professor de história da arquitetura. Seu interesse está voltado para construções, especialmente as carregadas de significado histórico e pessoal. Ao longo do romance, 38 fotos de construções, salas, fortalezas, estações de trem, bibliotecas, plantas baixas, cúpulas e fachadas refletem o seu interesse em arquitetura e se confundem com a busca de si mesmo. Ao contar ao narrador sobre o seu interesse inicial pela fotografia, o próprio personagem revela como nunca apontava a lente de sua câmera para pessoas, mas sim para a natureza independente das coisas discretas:

In der Hauptsache hat mich von Anfang an die Form und Verschlossenheit der Dinge beschäftigt, der Schwung eines Stiegegeländers, die Kehlung an einem steinernen Torbogen, die unbegreiflich genaue Verwirrung der Halme in einem verdorrten Büschel Gras. Hunderte solcher Aufnahmen habe ich in Stower Grange meist in quadratischen Formaten abgezogen, wohingegen es mir immer unstatthaft schien, den Sucher der Kamera auf einzelne Personen zu richten. (2003a: 115 – 116)¹⁵

Nesse trecho, a escassez de retratos na narrativa parece ser justificada pela relação que o personagem mantém com a imagem fotográfica. Apesar do retrato, uma espécie de poética fotográfica, que valoriza o abstrato, a natureza morta e o arquitetônico, o fascina e se relaciona fortemente com o seu interesse pela arquitetura e com as imagens de objetos reproduzidas no livro. A esse comentário do personagem, seguem quatro fotografias abstratas em formato quadrado que representam essa poética. Como sugere o texto, essas imagens parecem servir como modelos formais a todo o restante de imagens em *Austerlitz*. É possível identificar uma relação clara das duas primeiras fotografias (uma linha costeira escarpada e uma indeterminação entre luz e sombra como a sombra de folhas de uma árvore) com o mundo natural, enquanto que as outras duas (uma espécie de mosaico criado pelos diferentes tons de um telhado e a chaminé de uma fábrica) representam a ação e a criação do homem. Para o crítico John Sears, as duas primeiras imagens representam a natureza e a transição natural das coisas, enquanto as duas outras podem ser lidas como símbolos da criação e da destruição humana. “Todas as quatro (imagens) implicam em relações entre padrão e falta de método, luz e escuridão, o criado e o edificado, o substancial e o insubstancial, movimento e estagnação”. (2007: 204) Formalmente, essas imagens fazem referência a determinadas

¹⁵ Desde o início, meu principal interesse eram a forma e a natureza cerrada das coisas, a curva de um corrimão, a chanfradura do arco de pedra em um pórtico, o emaranhado incrivelmente preciso das lâminas da relva em um tufo de grama seca. Tirei centenas de tais fotos em Stower Grange, a maioria em formato quadrado, e sempre me pareceu inadmissível apontar a objetiva da câmera para as pessoas. (2008a: 79-80)

preocupações em *Austerlitz* com a estrutura e com a forma arquitetônica, sugerindo assim um aceno implícito ao projeto que parece caracterizar a composição do objeto em questão. De fato, esses padrões interligam tanto tematicamente, quanto formalmente as imagens reproduzidas no livro. O contraste entre sombra e luz está presente em todas as fotografias de fachadas e cúpulas, enquanto que mosaicos ou formas geométricas aproximam imagens de naturezas distintas. Mais especificamente, a fotografia de uma petroquímica (p. 270-271), que surge antes do momento narrativo mais visual de todo o texto, ressoa visualmente a chaminé do quadro de fotos, e mais adiante a fotografia das margens do Reno (p. 325) é formalmente idêntica à linha costeira: as margens negras contrastam com a água de um branco reluzente.

A predominância de imagens com motivos arquitetônicos ou fotografias de objetos, em um livro em que não se vê qualquer fotografia recente do protagonista, parece atuar até mesmo no retratar do personagem. Através de fotografias de objetos que ele coleciona ou dos espaços por onde ele passa, e na falta de retratos do personagem, o leitor completa a imagem do protagonista e se aproxima dele. No texto, Austerlitz é apresentado como um sujeito que calça botas para caminhada, com uma mochila nas costas e que empunha uma câmera fotográfica, na *Salle de pas perdus* da estação central de Antuérpia. Ele se distingue por ser o único observador que não mira apático o vazio:

[...] von den Reisenden dadurch, dass er als einziger nicht teilnahmslos vor sich hin starrte, sondern beschäftigt war mit dem Anfertigen von Aufzeichnungen und Skizzen, die offenbar in einem Bezug standen zu dem prunkvollen, meines Erachtens eher für einen Staatsakt als zum Warten auf die nächste Zugverbindung nach der Ostende gedachten Saal, in welchem wir beide saßen, denn wenn er nicht gerade etwas niederschrieb, war sein Augenmerk oft lang auf die Fensterflucht, die kannelierten Pilaster oder andere Teile und Einzelheiten der Raumkonstruktion gerichtet [...] (2003a: 14-15)¹⁶

Como o narrador, ele é o único a se destacar por observar atentamente os detalhes do espaço onde se encontra, como se fosse pego no exato momento em que coleta dados para a sua pesquisa ou em que aponta seu olhar ou a lente de sua câmera para a natureza cerrada das coisas. Nessa passagem, a apresentação do personagem está mais relacionada com o lugar, os objetos que lhe pertencem e observa ou com uma imagem alheia do que com um retrato

¹⁶ [...] ele se distinguia também dos demais viajantes por ser o único que não mirava apático o vazio, mas se ocupava em traçar apontamentos e esboços que se relacionavam obviamente à sala onde ambos estávamos sentados – um recinto magnífico, a meu ver mais apropriado a uma cerimônia oficial do que a local de espera para a conexão seguinte rumo a Paris ou a Ostende -, pois quando ele não estava efetivamente empenhado em escrever algo, seu olhar muitas vezes pousava demoradamente sobre a fileira de janelas, as pilastras caneladas ou outras partes e detalhes da construção [...] (2008a: 11)

peçoal. A descrição do personagem se vale, aliás, de duas imagens referentes a uma memória visual coletiva, ao aproximar a aparência de Austerlitz da do ator que representa Siegfried no filme *Os Nibelungos* (1924) de Fritz Lang, e, 30 anos depois do primeiro encontro com o narrador, aproximá-lo do filósofo Ludwig Wittgenstein, do qual se reproduz os olhos no início da narrativa. Com algo da aparência dessas duas figuras, que povoam a memória e o imaginário de um grupo social, é que o leitor precisa contar para compor uma imagem do personagem no presente da narrativa. Além dessas descrições, apenas dois retratos - um da infância (p.266) e outro da adolescência (p.114) - e a imagem de um vulto (p.284) representam fotograficamente Austerlitz ao longo do texto.

De resto, como se disse, as imagens dos lugares onde o personagem vive ou passa ocupam o espaço de representação e apresentação do personagem. Austerlitz está representado, por exemplo, indiretamente na foto de seu escritório e, ao fim da narrativa, na fotografia interna da Gare d'Austerlitz. Além do nome da estação, esses espaços representam particularidades constitutivas do personagem, como a obsessão pela leitura e suas perambulações por estações de trem. E seus objetos, como a câmera e a mochila, reforçam essa representação. A mochila do protagonista, da qual há uma fotografia reproduzida na página (p. 63), serve, por excelência, como exemplo da representação de personagens através de objetos no texto¹⁷. Ela simboliza o ato de colecionar e a natureza errante do personagem. A mochila de Austerlitz é como parte de seu corpo. Ela está com ele em todos os lugares por onde passa, criando uma ligação inseparável com ele, e tornando-se um sinal de reconhecimento do personagem dentro da narrativa. Além disso, vale lembrar que uma mochila é um lugar onde se guardam objetos pessoais, uma espécie de arquivo móvel, e que, ao longo do texto, as ações dos personagens resumem-se ao ato de colecionar (borboletas, sementes, mariposas, *souvenirs*, *memento mori*) ou a visitas e andanças em espaços destinados a coleção de objetos como museus, gabinetes de história natural, arquivos, *lapidarium* ou planetários. O próprio Austerlitz passa a maior parte de seu tempo observando objetos e suas disposições, no intuito de descobrir novos arranjos ou sobre qual base o nosso mundo se edifica. (2003a:263) A mochila de Austerlitz remete assim ao ato de colecionar, a um arquivo pessoal que constitui e dá vida ao personagem ao longo da ficção.

¹⁷ Também André Hilary, professor de história de Austerlitz é determinado por parte de sua coleção de *memorabilia* napoleônicas, um cartão escuro com moldura dourada, na qual estão fixadas folhas de um salgueiro da ilha de Santa Helena e um pedaço de líquen, que significa para o Austerlitz mais do que qualquer imagem do personagem. (112-113)

Mas a reprodução da imagem fotográfica de alguns desses objetos, não atua apenas na representação do ato de colecionar dos personagens na narrativa, ou ainda na ilustração dos objetos que lhe pertencem ou que com eles se relacionam; ela também representa os arranjos tecidos entre os objetos, seja pelo personagem, seja pelo narrador. Já no ato fotográfico, o apontar da câmera de Austerlitz envolve um impulso incontornável, que vê nesses objetos uma faculdade de provocar ou reconstruir narrativas. Ao retornar à abstração das primeiras fotos de Austerlitz - a linha costeira, chaminés, a abstração entre luz e sombra e um telhado (p.116) ou mais pra frente aparecem também a fotografia de uma mariposa (p. 141), um cronômetro (p. 148), bolas de bilhar (p. 158), um mosaico em forma de flor (p. 221), as figuras de porcelana em Terezin (p. 280 e 284) e o modelo de planta no St. Clement's Spital, juntos formando todos uma espécie de subtema da natureza morta - é possível considerar esses objetos como peças da narrativa, funcionando no livro como as pedrinhas de um mosaico, que, na relação com outras, desenham uma estrutura maior. Em resumo, a montagem entre texto e fotografias de objetos isolados revela a possibilidade do colecionador (benjaminiano) forçar novas costuras entre destroços, coisas obsoletas do cotidiano, que aparentemente não têm ligação alguma entre si, como se ele quisesse tirá-las do esquecimento.

Ao problema dos objetos isolados soma-se o da arquitetura. Ambos estão em constante ligação com o ato fotográfico do protagonista. Na verdade, mais do que tema para as fotografias, a arquitetura parece funcionar como metáfora ou o *Leitmotiv* da narrativa, interligando outros temas como a história e a memória. É através da arquitetura que o personagem viaja no tempo e no espaço à procura de suas memórias - claro, esbarrando, pelo caminho, em fragmentos da história europeia, *biografemas* e trechos de seu passado obscuro. Há, por exemplo, uma forte relação entre as fotografias, os detalhes observados e narrados pelo personagem e a tese de Austerlitz sobre o tempo. Para Austerlitz todos os momentos de uma vida estão juntos em um único espaço, e, portanto, o tempo não existe, há somente vários espaços que após uma alta estereometria se encaixam um no outro, entre os quais os vivos e os mortos podem ir e vir. (2003a: 269)

Considerando que a narração transita o tempo todo entre o passado e o presente, sobrepondo os tempos, assim como sobrepõe as vozes do narrador e do personagem, a estrutura da narrativa parece fazer juz à tese sobre o tempo de Austerlitz. E é, justamente, a fotografia o artifício ideal na consolidação dessa tese. Pois, além de, como dizia Roland

Barthes, ser a fotografia o regresso do morto, é ela, neste caso, que nos dá as dimensões espaciais do tempo na narrativa, ou seja, das perambulações entre o fora o dentro, tanto dos espaços que o personagem atravessa, quanto pelos espaços de tempo em que ele viaja. As viagens de Austerlitz para Praga, Terezín e Marienbad são tanto uma viagem para cenas do passado, como para dentro de si, para suas próprias lembranças, pois o que caracteriza essas três cidades é que nesse espaço o tempo não passa, mantendo uma ligação direta entre o presente e o passado. Nesse caso, são principalmente as fotos de fachadas, janelas e de vitrais que exercem o papel mais importante na relação entre o dentro e o fora. Basta pensar nas reproduções das fachadas em Terezín, onde as portas e janelas escuras lembram ao leitor olhos cegos, e nas janelas e cúpulas que realçam através da transparência dos vidros a permeabilidade dos espaços.

Ao lado da relação que a arquitetura mantém com a memória, há em *Austerlitz* um vínculo temático entre as fotos de arquitetura e a história de violência e poder que, na narrativa, se dá através da recorrência e aproximação de construções como estações, fortalezas e bibliotecas, representantes do orgulho generalizado de uma civilização que conta a história da destruição como uma história de progresso. Como é caso do diagrama em forma de estrela da fortaleza de Saarlouis, da estação central da Antuérpia, tão monumental que leva o leitor a pensar na loucura que levaram os belgas a crer que através de suas colônias poderiam se tornar uma potência econômica, ou a murada das fortalezas belgas que a cada vez destruída, era paranoicamente reforçada, levando tanto tempo de reconstrução que quando terminada não passava de algo obsoleto. (2003a:28) Esses exemplos tornam-se em *Austerlitz* “emblemas de violência absoluta.” (2003a:27) Mas essa violência não se restringiu à fortalezas e fortes, como também a espaços de preservação de memória, como as bibliotecas e arquivos visitadas pelo protagonista. A Bibliothéque Nationale de Paris, onde o personagem procura por rastros de seu pai, é vista como um monumento obsoleto e inacessível que mais se parece com uma fortaleza, ou nas palavras do próprio personagem, com um zigurate:

[...] in seiner ganzen äußeren Dimensionierung und inneren Konstitution menschenabweisenden und den Bedürfnissen jedes wahren Lesers von vornherein krompmisslos entgegengesetzten Gebäude. Wer die neue Nationalbibliothek von der Place Valhubert aus erreicht, der findet sich am Fuß einer den gesamten Komplex in einer Länge von dreihundert beziehungsweise hundertfünfzig Metern rechtwinklig an den beiden Straßenseiten umgebenden, aus unzähligen gerillten Hartholzbrettern gefügten Freitreppe, die dem Sockel eines Zikkurat gleicht. [...] ¹⁸ (2003a: 392-393)

¹⁸ [...] até o edifício que em sua monumentalidade [...] tanto nas suas dimensões externas quando na sua constituição interna, era infenso ao ser humano e contrário, por princípio, às necessidades de todo verdadeiro

A arquitetura e o sistema burocrático da biblioteca, refere-se menos à sua aparente perfeição, do que à sua futura e contínua disfunção e à sua constituição instável. É uma biblioteca contra o leitor. Austerlitz comenta como a monumentalidade e as quedas recorrentes do sistema eletrônico da biblioteca pareciam se relacionar com o plano cartesiano geral da biblioteca. (2003a:398) A comparação com o zigurate, monumento em forma de pirâmide, característico da arquitetura religiosa mesopotâmica, que é acessado através de rampas e escadarias que vão até o topo da construção, além de ser uma referência clara à fotografia de pirâmides de um cartão postal reproduzida no livro (p. 174), reforça o caráter alegórico dessa montagem de texto e imagem, aproximando-se dos motivos *Vanitas* das naturezas-mortas, também presente nas fotografias da fortaleza de Breendonk¹⁹ (p. 34 e p. 38), do Palácio da Justiça (p. 46) e das ruas e fachadas em Terezín (p. 270 – 279). Austerlitz procura mapear, nesse caso, o esforço desumano e sobredimensional da arquitetura ao longo da história europeia e da história da civilização, como propulsor de desastres e tragédias da humanidade. Essas construções funcionam como evidências de um crime, a saber, o crime bárbaro envolvido no aniquilamento da história dos vencidos e na preservação da cultura dos vencedores. Talvez por isso essas construções lançam previamente a sombra de sua própria destruição e são concebidas desde o início em vista de sua posterior existência como ruínas. Ao apontar a lente da câmera para objetos, muitas vezes obsoletos, e para construções sobredimensionais ou arruinadas, Austerlitz revela também o drama da sua própria condição, como se apontasse a câmera para dentro de si, ou melhor, como se a superfície desses objetos refletissem a condição de seu passado. Seu alheamento no mundo é o resultado da destruição de arquivos e documentos de um capítulo da História que o presente prefere esquecer.

3. QUANDO O TEXTO FALHA: O DOCUMENTO E A FICÇÃO

Além das fotografias de objetos isolados, das com motivos arquitetônicos e das fotografias de pessoas, fotografias que representam o mundo natural²⁰ e fotografias de bilhetes, selos e

leitor. Quem chega à Biblioteca Nacional pela praça Valhubert depara-se no pé de uma escadaria que, feita de incontáveis tábuas de madeira de lei caneladas e medindo trezentos por cento e cinquenta metros, circunda em ângulo reto todo o complexo nos dois lados que dão para a rua, como a base de um zigurate. [...] (2008a:267-268)

¹⁹ Vale ressaltar que a fortaleza de Breendonk exerce um papel de destaque em relação as outras fortalezas, pois ela moldura o roteiro do texto: Austerlitz visita Breendonk no início e no fim da narrativa.

²⁰ Como a nebulosa de Águia na constelação Serpente (p. 171), raízes de árvores (238) e anêmonas (239), a margem do Reno na altura da Mäuseturm (325), flores da estufa em Romford (335) e uma árvore bronquial de

documentos, também reproduzidas nos outros livros de Sebald, formam dois grupos menores de imagens em *Austerlitz*. No último caso, elas são apenas três: uma lista de tipos de trabalho em Terezín, retirada do livro de H. G. Adler (p. 340), um selo do ghetto (p. 343) e o bilhete de um museu de medicina veterinária (p. 377). Olhando com mais cuidado, no entanto, até mesmo as letras “A” que o personagem Novelli riscava em suas pinturas e se encontram reproduzidas na página são uma fotocópia ou uma fotografia de uma das páginas de *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon (44) que poderia atuar aqui, apesar do foco na visualidade, como documento. Como no caso das fotografias de documentos em *Schwindel. Gefühle*, essas imagens atuam como testemunhos ou documentos da existência de seus referentes ou da presença dos personagens em lugares mencionados no texto, mas não sem ironia. Elas não exercem um papel tão importante em questões de visualidade como as outras imagens: a fotografia do bilhete do museu, por exemplo, comprova a data de uma visita, enquanto que o selo de Terezín atesta, através das marcas do carimbo, o envio de uma carta ao gueto e, ao mesmo tempo, representa a o esforço dos nazistas alemães para maquiagem a imagem de um campo de trabalho judeu, por meio da estampa de um selo ilustrando uma imagem idílica e pacífica, que destoa completamente da realidade dos campos. No entanto, como já comentado, não somente essas três imagens, mas, ao manter uma relação física com o seu referente, qualquer imagem fotográfica no livro aproveita-se de seu caráter documental. E entre os usos que Sebald faz da fotografia, a saber, completar o texto, ilustrá-lo, servir de impulso para a narrativa e de motivo para a reflexão sobre a própria mídia, o uso da fotografia enquanto documento corresponde talvez à função mais intrincada do livro.

Tratei, em certa medida, da função ilustrativa da imagem. Já no caso do uso da imagem como complemento do texto, ele está relacionado com o ponto no qual uma imagem corta o texto. Em alguns casos, ela corta uma frase pelo meio e a completa, como é o caso da fotografia dos olhos da coruja e do mão-pelada no início da narrativa. A frase começa com as seguintes palavras: “Von den in dem Nocturama behausten Tieren ist mir sonst nur in Erinnerung geblieben, daß etliche von ihnen auffallend große Augen hatten und jenen unverwandt [...]”. Então a imagem dos olhos dos animais é reproduzida e a frase continua com “[...] forschenden Blick [...]”.²¹ (p. 11) Mais adiante, na visita em que o narrador faz ao

três pés de altura (379).

²¹ [...] De resto, dos animais mantidos no Nocturama só me ficou na lembrança que alguns deles tinham olhos admiravelmente grandes e aquele olhar fixo e inquisitivo [...] (2008a:9)

escritório de Austerlitz, a fotografia corta o texto da seguinte maneira: “Ein, zwei Stunden bin ich dann meist bei ihm gesessen in seinem engen Büro, das einem Bücher-und Papiermagazin glich und in dem zwischen den” / “am Fußboden und vor den überfrachteten Regalen [...]”(2003a:51)²². Ou ainda durante a passagem dos personagens pelo Great Eastern Hotel em Londres: “[...] Anschließend bin ich mit Pereira durch das ganze, größtenteils bereits stillgelegte Hotel gegangen, durch den mehr als dreihundert Gäste fassenden Dining-room unter der” / “hohen gläsernen Kuppel, durch die Rauch-und Billardsalons [...]”²³ (2003a:66) Apenas para dar alguns exemplos de como a imagem interage com o texto, e mostrar como a reprodução na página não segue apenas um critério que rege a relação entre ilustração e legenda. O que está em jogo na reprodução de imagens em *Austerlitz* é uma combinação consciente e calculada entre texto e imagem, que provoca, desde o nível do olhar até o da interpretação, um estranhamento durante a leitura.

No caso do uso da fotografia enquanto documento, como exemplificado com o pequeno grupo de imagens acima, em um primeiro momento ele também reforça o caráter documental do texto. Vale lembrar que, mesmo sendo a fotografia manipulada, ela não perde seu valor como material de evidência. Sebald não se alheia a isso: um ano antes de sua morte e da publicação de *Austerlitz*, o autor comenta em entrevista que enquanto a escrita não é vista como um documento autêntico, a fotografia é comumente lida como um documento por excelência²⁴. Sinais explícitos desse valor e de seu uso pelo autor podem ser encontrados na narrativa em análise. O problema da representação encontra-se no centro temático e estrutural de *Austerlitz*, pois relaciona-se intimamente com o drama e o esforço do protagonista em atestar sua própria história. Nesse sentido, a recorrência a remissões factuais, ao nível do texto, e à reprodução de imagens fotográficas na página dão forma a uma colagem que mantém uma relação com o seu referente, ou melhor, com a estrutura de referenciação da narrativa, aparentemente engajada na manipulação da imagem enquanto documento indicativo de evidência e testemunho. Para isso Sebald faz uso de um estatuto do signo fotográfico que

²² [...] Eu costumava passar uma, duas horas com ele em seu escritório atulhado, que parecia um depósito de livros e papéis e no qual mal havia espaço para ele próprio, que dirá para os alunos, em meio” / “as pilhas amontoadas no chão e nas prateleiras. [...] (2008a:36)

²³ [...] Em seguida, caminhei com Pereira por todo o hotel, em grande parte já fora de uso, pelo *dining-room* que podia acomodar mais de trezentos convidados sob” / “a cúpula elevada, pelos salões de fumo e bilhar [...] (2008a:46)

²⁴ Christian Scholz, “Aber das Geschriebene ist ja kein wahres Dokument”, Ein Gespräch mit dem Schriftsteller W.G. Sebald über Literatur und Photographie, in: Neue Zürcher Zeitung, 26./27. Februar, 2000

vê uma relação mimética entre referente e signo, aproximando-se de uma concepção barthesiana da fotografia, segundo a qual toda fotografia é literalmente uma emanção do referente. (BARTHES, 1984)

E ao dar forma ao drama de um personagem à procura de evidências materiais do seu passado, a narrativa tematiza indiretamente o problema da perda e da destruição. Na verdade, como nos outros livros de Sebald, em *Austerlitz*, encontra-se um interesse decisivo pelo inevitável desaparecimento do passado e pelo o aniquilamento da história das vítimas ou dos vencidos que parece impulsionar o engajamento do autor e seus personagens em capturar ou recuperar parte daquilo que parece esquecido para sempre, entre os objetos e os espaços banais do cotidiano. Não é à toa que os personagens em *Austerlitz* são historiadores, arquivistas, colecionadores ou fotógrafos, e que as ações da narrativa se resumem à observação, à escrita e a visitas a arquivos, bibliotecas e museus. Ao modo de Walter Benjamin, os personagens de Sebald entreveem a barbárie e a destruição em todo espaço de preservação, documentação e memória. Nesse sentido, a possibilidade da “escrita” literária ou fotográfica parece ser predicada sempre pela inevitabilidade da perda de tudo ao que essa escrita se refere, e essa representação implica sempre o desaparecimento da coisa representada ou, na melhor das hipóteses, na criação de fantasmas.

Para o crítico John Sears, o que simboliza a perda do passado antes de sua aparente recordação e retorno através da representação é o “nada” que atravessa toda a narrativa. Vale lembrar que as reflexões de Austerlitz acerca da fotografia partem do fato de sombras da realidade surgirem do nada sobre o papel em exposição. (SEBALD, 2003a:117) Neste sentido, o “nada” atua, em *Austerlitz*, como uma lacuna para narradores e personagens, que procuram preencher esse vazio com plenitudes ilusórias, ausentes de representação linguística e pictórica, usando linguagem e imagens na tentativa de reconstruir em representações o que se perdeu. (SEARS, 2007: 205) Para ele, a natureza ou existência desse “nada” e o espaço construído e ocupado, seja pela escrita, seja pela fotografia, é preocupação constante na obra de Sebald. Em certa medida, o constante retorno ao tema da perda e da destruição de documentos e o esforço da significação através da escrita e das imagens, provoca uma reflexão constante sobre esses dois meios de produção de sentido, diferenciando-os ou conectando-os, através de uma leitura que se faz na interdependência entre o textual e o pictórico. Dito de outra forma, texto e imagens juntos garantem, neste caso, um vislumbre do referente, um efeito de real ou de verossimilhança, que isoladamente não alcançariam. A

fotografia em *Austerlitz* trabalharia, portanto, para construir um espaço complementar entre texto e imagem, levantando assim questões acerca do que constitui um texto literário e literalizando a metáfora da “imagem literária”.

A respeito desse espaço complementar ou ainda da imagem literária na prosa sebaldiana, outros críticos apontam a necessidade de uma análise ecfástica da imagem na narrativa. O termo é retirado da obra de James Heffernans e se refere à representação verbal de uma representação gráfica, mas W. T. J. Mitchell o estende a uma modalidade literária usada na descrição de imagens, que pode ser aproximada aqui ao debate sobre os limites da literatura e da imagem, já levantada pelo lema “ut pictura poesis” e que é retomada engenhosamente por Lessing no século XVIII em *Laocoonte* (1766). O que se coloca em questão, nesse caso, é a possibilidade de distinguir os três momentos ou fases de realização da écfrase, formuladas por Mitchell, nas funções ou no uso da imagem na obra de Sebald: *a indiferença ecfástica*, reconhecimento da impossibilidade de representar verbalmente o visual; *a esperança ecfástica*, aspiração ao uso da linguagem para representar o visual e o *medo ecfástico*, o receio de que a diferença entre verbal e visual possa entrar em colapso, substituindo assim o visual com o verbal e reduzindo um signo ao outro. (MITCHELL, 1994:151-155)

A esses três momentos ecfásticos relaciona-se a função documental da fotografia em *Austerlitz*. A própria definição da écfrase corresponde a uma tradução de uma representação visual para o verbal, justamente na tentativa de fazer ver, e conseqüentemente, evidenciar e testemunhar através do texto. No caso de *Austerlitz*, *ver* é uma exigência que vai além da palavra, pois muitas das fotografias mencionadas pelos personagens também se encontram visíveis na página. Apesar disso, a reprodução da fotografia na página não inviabiliza a écfrase. A descrição da pintura de Lucas von Valckenborch (p. 23) serve para exemplificar momentos na narrativa em que nenhuma imagem é apresentada e nos quais há um esforço do autor em fazer o leitor ver através do texto. Um exemplo distinto seria a fotografia de Austerlitz criança fantasiado de pajem: apesar de sua reprodução, ela é descrita minuciosamente: o texto informa que trata-se de um retrato de uma criança de mais ou menos 5 ou 6 anos, que ele está fantasiado de pajem em um terreno plano e calvo, que seus cabelos são crespos, que há uma mantilha dobrada em ângulo sobre o seu braço, que ele segura um chapéu com uma pluma de garça, entre outros detalhes. (p. 267) No entanto, como a maioria das fotografias em *Austerlitz*, sua descrição parte da leitura da foto. O personagem se refere

especificadamente a cada detalhe, fazendo o leitor voltar os olhos à imagem supostamente já lida e observar os referentes com mais atenção. Há também fotografias, como a da mochila do personagem, por exemplo, que sequer são descritas. Apenas são ancoradas no texto através de uma ou duas palavras. Nesses três casos, o texto se comporta distintamente em relação à imagem. Em geral, os poucos retratos na narrativa são devidamente descritos, como é o caso de todas as supostas imagens de Agáta, enquanto que fotografias de lugares e objetos são minimamente mencionadas no texto.

Mas, se em uma primeira análise, é possível dizer que, através da inserção de fotografias a narrativa toma a aparência e as qualidades de um texto documental – pois uma referência dentro do texto, quando representada também através da fotografia, entra em uma dimensão consensual de evidência, como se elas fossem fragmentos do real e sugerissem que tanto o narrador, quanto Austerlitz fossem figuras reais e participassem do mesmo mundo que o leitor –, uma leitura atenta revela que nada garante ao leitor, de que o representado pela fotografia trata-se, de fato, do referente mencionado no texto. Nenhuma legenda, fonte ou crédito é mencionado. Isso só é justificado e esclarecido pela narrativa, pela contextualização que cerca essas imagens dentro do texto. Ainda assim é preciso acreditar que a mochila e o escritório representados na fotografia sejam de Austerlitz. Além da revelação da existência desse referente no mundo prático, nenhuma comprovação de que eles pertençam ao personagem está inscrita na fotografia. O que ela produz, na verdade, é um aspecto polivalente do signo fotográfico, que, em nenhum momento da narrativa, é reduzido a uma referência única, indubitável, determinada e objetiva. O que permanece, tanto no texto, quanto nas fotografias, é uma atribuição imanente que nunca é comprovada.

Portanto, pode-se dizer que a atribuição dessas fotografias depende de uma contextualização. Neste caso, a evidência, o *isso-foi*, é tanto o material necessário que produz um efeito de verossimilhança e impulsiona o relato, quanto só se torna legível através de um fio narrativo que lhe atribua sentido. Basta pensar no exemplo das fotografias encontradas por Věra na coleção de Balzac. Esse relato parte da crença em um núcleo real, a relação física da luz com os corpos não deixa que aquelas figuras estiveram ali no momento da captura fotográfica, mas que sentido produz essa fotografia sem a narrativa que a envolve?

Entender o uso de imagens em termos eufrásticos pode permitir levantar questões e inquietações acerca das relações e diferenças entre palavras e imagens, entre iconicidade e simbolismo, entre referência e significação, e inclusive entre o factual e o ficcional. As três

fases efrásticas poderiam ser apontadas nos diferentes usos da fotografia na narrativa, mas ao tratar do objeto como um todo a interação entre esses três momentos produz uma penetrante ambivalência: pode se dizer que em alguns momentos da narrativa há um esforço do texto em fazer ver sem a ajuda de imagens fotográficas, em outros, a imagem fotográfica simplesmente dispensa qualquer descrição. Sem considerar a reprodução de fotografias, trata-se de um texto inteiramente imagético ou, nos termos de Mitchell, tão efrástico como o livro de estréia do autor, *Nach der Natur* (1988), texto no qual um dos personagens centrais é o pintor renascentista Mathias Grünewald. Não por acaso, um dos verbos mais utilizado nas descrições de narrador e personagem em *Austerlitz* é justamente o “ver”.

Mas o que não se discute quando se aplica os termos de Mitchell na obra de Sebald é que, além de fazer ver, está em jogo também um fazer crer. E em *Austerlitz* fazer crer não é o mesmo que fazer ver. A fotografia atesta a presença de um modelo ou de um objeto em um determinado espaço ou lugar, mas é o texto que o identifica e lhe concede lugar na trama da narrativa. A fotografia da mochila e do escritório, por exemplo, não são imagens que podem ser reconhecidas pelo leitor, como se dá com a imagem dos olhos de Wittgenstein, da sala de leitura da Biblioteca Nacional de Paris ou ainda da aquarela de Turner: essas são fotografias desconhecidas. Sozinhas, nada atesta que elas pertençam a Austerlitz ou que o escritório seja mesmo seu lugar de trabalho. É o texto que as determina. Sem o texto, portanto, o leitor estaria diante de imagens com motivos mais ou menos semelhantes, mas soltas, descosturadas. Portanto, se a fotografia deixa ver, e se o texto hesita, no documentar ou no atestar do referente, fotografia e texto são indissociáveis.

Martin Swales escreveu sobre o aspecto documental e literário no nível textual da obra de Sebald. O caminho traçado por Swales tenta mostrar como a prosa de Sebald está severamente suspensa entre duas possibilidades narrativas contrastantes. O autor sugere que essas duas possibilidades são caracterizadas por estratégias retóricas incompatíveis: de um lado, o texto literário tendencialmente moderno invoca precursores literários e culturais; de outro, o texto documental, o referencial se volta para a consistência e para a autenticidade. Saers comenta que essa última característica funda no texto uma realidade material que é descrita, transcrita, quantificada, narrada, sendo inclusive certificada pela evidência fotográfica. Para Swales, dois fatores do texto sebaldiano levam essa incompatibilidade a uma maior problematização. Um deles é a ilusão de autenticidade indubitável construída retoricamente pela presença autoral, claramente e manifestadamente a presença de Sebald, e o

outro o estilo impessoal e metapessoal, a narração de eventos históricos e trans-históricos, nas palavras de Swales, “quase a soma da condição da prosa europeia ao fim do século XX”. (SWALES, 2004: 23)

Com relação às imagens, elas aparentemente reforçam a inclinação do texto ao realismo documental, mas, ao mesmo tempo em que mistificam o lado realístico e dão a impressão de restituir a clareza da prosa, na verdade, reforçam sua opacidade. Ambos, texto e imagem, são significantes repletos de latência, e dão à narrativa de Sebald o estatuto ambíguo nos limites da ficção e do documentário. Na verdade, esta tensão entre as incertezas do literário e a objetividade do documentário se dá, pois se reconhece no signo fotográfico, ou pelo menos há aqui ainda um resquício, a materialidade evidente e mimética de seus referentes. As fotografias também podem carregar incertezas, ambiguidades e inclusive mentir, envolvendo as imagens que atravessam a narrativa de Sebald nas mesmas possibilidades contrastantes. É possível, por exemplo, interpretar a fotografia em *Austerlitz* enquanto falha de uma correspondência documental esperada para o texto, no qual a imagem fotográfica reforça a sensação de perda através daquilo que não pode ser visto. Há também na ambiguidade dessas imagens uma astuta consciência, ligando-as a uma ontologia da verdade e da presença: em *Austerlitz*, toda imagem mente é capaz de mentir, e pode ser sujeitada a um cuidadoso escrutínio e interpretação. De outro ponto de vista, vale sublinhar que a organização formal dos textos de Sebald, principalmente em *Austerlitz*, também contribui para ambiguidades e “falhas” produzidas pela imagem fotográfica. Estruturalmente tecido através de uma enxurrada de relações, na sua maior parte de natureza indireta, essas relações guiam o leitor de um ponto a outro e de imagem a imagem, fazendo com que seus referentes percam mais e mais seus contornos e detalhes, dispersando-se ao fim como vapor. O constante desaparecimento do mundo criado pelas imagens descreve assim a condição climática do livro.

A discussão entre fato e ficção e sua relação com a fotografia também é tratada por Horstkotte. (2005a) O ponto central do ensaio de Horstkotte se foca, através de rápida análise de três fotos reproduzidas em *Austerlitz*, na tentativa de demonstrar tipos de relações entre foto e texto presentes no livro, a saber, a sugestão do *suturing* (outro empréstimo de W. J. T. Mitchell, relacionado com o modo como o leitor subordina ou sutura uma mídia à outra, quando lida com montagens imagem-texto) de um discurso pictórico e um verbal, que em Sebald parece convocar um novo tipo de leitura, e a mudança da distinção entre o discurso

verbal e o pictórico, assimilando aos dois uma concepção fantástica da história e da memória com o presente. A chave no texto de Horstkotte é a dimensão fantástica produzida pelas colagens foto-texto de Sebald. Para entender o ponto de vista da autora é preciso considerar que o discurso pictórico, neste caso, é caracterizado pela colaboração entre a performance da fotografia e o olhar do leitor. Para ela, ao invés de contradizer a narrativa ou quebrar a expectativa de uma correspondência documental do narrado, a fotografia abre uma lacuna através da qual, como uma janela, o leitor pode ver uma camada de realidade além ou aquém do que está descrito no texto. (HORSTKOTTE,2005a:273) Nesse sentido, a fotografia se opõe ao realismo verbal da narrativa, introduzindo uma dimensão fantástica ao texto. Para a autora, todo a composição de *Austerlitz* pode ser entendido através da dicotomia realismo/fantástico. Ao comentar como a imagem evoca no leitor não somente a questão da autenticidade da fotografia reproduzida na página, como também o faz se perguntar sobre a narrativa imaginativa que a envolve (qual a sua origem, a quem pertencia e como ela chegou ao autor), ela comenta que, enquanto a reprodução da fotografia parece autenticar a narrativa, na verdade, põe sua autenticidade em dúvida, questionando a distinção entre o valor documental e o estético. Em outras palavras, o caráter indicial da fotografia clama pela autenticidade, mas o engenhoso arranjo entre foto e texto é o que confunde esse chamado e o redireciona.

Portanto, haveria no objeto em análise uma ilusória autenticidade sugerida pela natureza indicial da fotografia. Pois, como já dito, as fotografias em *Austerlitz* estão emolduradas por uma narrativa imaginativa, sendo muitas vezes incapazes de serem consideradas como documento. O que está em jogo neste caso é uma performance retórica que produz um *efeito de real*. As fotografias sugerem, performativamente, realidade e autenticidade, mas antes de ser apenas mimética, a combinação das fotos com a narrativa constitui um esforço poético de significação. Nesse caso, a dicotomia mencionada por Horstkotte acaba sendo muito estanque e categórica. Já que não discute o que seria de fato um discurso pictórico (e se ele é possível) ou mesmo os limites entre o ficcional e o que ela chama de “fantástico”. Quando se analisa cuidadosamente não somente o contraste entre foto e texto, como também os contrastes e ambivalências dentro do texto ou dentro da imagem, as fronteiras da montagem entre imagem e texto, documento e ficção em Sebald é mais permeável e pantanosa do que se pensa.

4. O OLHAR ENTRE O CLARO E O ESCURO DO TEXTO

Não por acaso, de todas as grandes questões envolvidas na obra de Sebald, a que parece anteceder e atravessar todas as outras é, justamente, a do olhar e a da percepção visual. Essa performance retórica que joga com a autenticidade e com o testemunho está diretamente relacionada com o *fazer ver* e o *fazer crer* da narrativa. A visão liga, inclusive, todas as instâncias do texto como narrador, leitor, personagem, autor e a estrutura temática e formal, já que o primeiro e o mais recorrente papel do sentido visual nos livros de Sebald, principalmente em *Austerlitz*, é o da leitura. No caso das composições imagem-texto, recorre-se também inevitavelmente à visão e ao olhar. Antes de qualquer efeito produzido pela reprodução das fotografias, ver e observar dão forma a um aspecto vasto e virulento que atua significativamente, seja ao nível do texto, seja ao nível das imagens. Aliás, não há textos de Sebald, em que a visão, os olhos ou o olhar deixam de ser tematizados. Na obra póstuma *Unerzählt*, por exemplo, composta por 33 textos de Sebald e 33 gravuras de Jan Peter Tripp, o tema chega ao seu ápice: o motivo de todas as imagens reproduzidas na página são olhos humanos, ao redor das quais giram todos os 33 poemas do livro.

Obviamente, o ato de leitura envolve sempre um movimento de percorrer a superfície da página com os olhos. Mas em uma trama entre imagem e texto, a presença das imagens torna esse ato ainda mais dinâmico e reflexivo. Como bem descreve Flusser, “ao vaguear pela superfície, o olhar vai estabelecendo relações temporais entre os elementos da imagem: um elemento é visto após o outro.” Segundo o autor, essa dinâmica do olhar para a imagem envolve um movimento circular, pois ele sempre retorna para contemplar detalhes já vistos, tornando o tempo da observação um tempo não-linear: “[...] o ‘antes’ se torna ‘depois’, e o ‘depois’ se torna ‘antes’. O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o do eterno retorno. O olhar diacroniza a sincronidade *imaginística* por ciclos.” Ao circular pela superfície, o olhar tende a voltar sempre para elementos preferenciais, estabelecendo assim relações causais entre eventos. (FLUSSER: 2011:22-23) No caso do objeto em análise, portanto, esse olhar circular precisaria conviver com o olhar linear exigido pelo texto. Mas a maneira intrincada como o texto é composto faz com que o olhar circular se alastre para a leitura do texto. O leitor muitas vezes precisa retornar a elementos ou a detalhes do texto para dar continuidade ao fio narrativo.

Mas o olhar tem um significado especial em Sebald não apenas em razão de uma propriedade predestinada ao conhecimento ou à percepção do mundo; ele também é compreendido como uma faculdade capaz de atravessar um véu de escuridão que cobre todas as coisas, e, ao mesmo tempo, capaz de produzir um efeito complementar no discurso da memória, apresentado e discutido na narrativa. Pois, quando o poder da visão diminui ou acaba, aos personagens de Sebald ainda resta a capacidade de desenvolver imagens que passem por de trás de seus olhos, imagens mentais, mnêmicas. Fora isso, nenhum outro sentido exerce um papel de autoridade como a visão e o olhar nesses textos. Aos outros sentidos cede-se pouco ou nenhum espaço na narrativa. O foco na visão não permite nem mesmo uma interação ou uma cooperação com outros sentidos, como, por exemplo, fez Proust com o olfato. Portanto, a perda ou a falha da visão traz graves consequências aos personagens de Sebald. O olhar para Austerlitz, por exemplo, é sempre decisivo na relação que ele mantém com seus retratos, ele o sente e o reconhece nas fotografias que consulta, assim como Walter Benjamin ao comentar a fotografia de infância de Kafka. (1996:98) Além disso, a integração do texto com imagens garante a transferência da significação do olhar na narrativa para a experiência do leitor-observador. Como dito anteriormente, o material pictórico combinado com o texto permite que o olhar do narrador seja apresentado ao leitor. Muitas imagens representam o que o narrador olha e para onde seu olhar se direciona, fazendo dessas imagens uma espécie de janela para o universo dos personagens.

Em *Austerlitz*, o problema da visão e do olhar já se apresenta em suas primeiras páginas, assim que o narrador conta que, em um dia de início de verão, tomado por um mal-estar que o levou a perambular pelas ruas de Antuérpia e, finalmente, buscar refúgio num zoológico. Ao cair da noite, o narrador visita o Nocturama do zoológico e se depara com inúmeras criaturas que pouco se distinguem entre si, com exceção de um mão-pelada lavando incansavelmente uma maçã, como se buscasse remover uma camada falsa de realidade nas coisas, fugindo do mundo ilusório e estranho no qual fora parar sem qualquer vontade própria ou consentimento. (2003a:11) Nesse momento, quatro fotos de olhares interrompem a narrativa. Os olhos de uma espécie de macaco noturno e de uma coruja se emparelham com os olhos de Jan Peter Tripp e Ludwig Wittgenstein. E entre as imagens, o texto descreve o que assumidamente é retido pela memória do narrador: os olhos admiravelmente grandes e o olhar fixo e inquisitivo das criaturas noturnas, que o leva a relacioná-los com o olhar de pintores e filósofos, preocupados esses em penetrar a escuridão “que nos cerca, por meio da pura intuição e do pensamento puro”. (SEBALD, 2008a: 9) Ao longo da narrativa, percebe-se que

a passagem faz referência à própria condição do personagem: separado de sua terra natal e, portanto, pertencente a um mundo que lhe é alheio, obcecado pela comprovação de seu passado e de sua verdadeira origem, obscurecidos pelo esquecimento, pela destruição e pela opacidade da representação. A reprodução desses olhos na página estão carregadas de um magnetismo que, aliás, instaura já no início da narrativa a força de evidência da fotografia em relação aos outros sistemas de representação e estabelece uma série de conexões entre o ato do olhar, e o ato de interpretar e perceber o mundo envolvidos na produção de sentido e no ato fotográfico. Essas conexões estruturam integralmente *Austerlitz* e, de fato, toda a prosa de Sebald: pois se, por um lado, a montagem imagem-texto parece representar uma série de fracassos e frustrações de palavras e imagens na tentativa de iluminar seus referentes, por outro, ela não apenas ancora imagens no texto, como dirige essas imagens pra outro lugar, para fora da página como se exigissem algo do leitor.

Não se pode ignorar que a relação entre os olhos dos animais do nocturama e o olhar do filósofo e do pintor se encontra tanto no texto, como nas fotos. Mas antes vale atentar, por exemplo, para o fato de que esses olhos ocasionalmente encontram outros, nesse caso, os do leitor. Além disso, eles nos remetem diretamente à qualidade paradoxal do olhar fotográfico. Este olhar direciona-se para fora e aprecia-se uma mirada sem alvo, “o escândalo de um movimento produtor de uma rara qualidade do retrato fotográfico: o ar” (BARTHES:1984). Curiosamente, um comentário de Barthes feito em *Câmara Clara* pode ser relacionado a essas imagens. O episódio trata de um garoto que percorria com os olhos o interior de um café: “De vez em quando seu olhar pousava em mim; eu tinha a certeza de que ele me olhava, sem, no entanto, estar certo de que ele me via” (BARTHES,1984:164). Para o autor, é a insistência rara e efêmera (mas que perdura e atravessa o Tempo) desse olhar que o qualifica como efeito de verdade e ainda de loucura - “[...] quem olha direto nos olhos é louco”. (BARTHES,1984:167) Portanto, o que parece estar em jogo nos dois casos é a atenção conferida a esse olhar para fora, esse olhar para o infinito que, sobretudo, apreende, desloca e cala, ou, nas palavras de Barthes, fere seu observador²⁵.

²⁵ Em certo nível, a relação foto-texto aqui, permite até mesmo discutir o efeito de loucura presente na insistência do olhar que, se dirigindo para fora da página, também “retém para dentro seu amor e seu medo” (BARTHES, 1984: 167). Ora, em que medida não se está aqui diante de um belo e contundente exemplar daquelas pranchas de rostos sobre as quais, em 1881, Galton e Mohamed, esforçavam-se em ver no olhar dos enfermos um sintoma qualquer de loucura, que Kristeva, salienta Barthes, nomeia como “verdade louca”?

Esse olhar para o infinito está presente também na fotografia do pajem, encontrada por Věra e entregue a Austerlitz. De volta a essa imagem, é possível notar que, apesar da descrição minuciosa feita pelo personagem, o único detalhe que o paralisa e o detém é o olhar da criança²⁶, o olhar para a câmera. Olhar que, aliás, é predicado pelo mesmo adjetivo que qualifica o olhar dos animais no *Nocturama*, o do filósofo e o do pintor: *forschend*, traduzido por “inquisitivo”, “perscrutador” na edição brasileira. (2008a:9,181) A maneira como o protagonista interpreta esse olhar se aproxima mais uma vez do olhar melancólico de Kafka descrito por Benjamin. Para Benjamin, os olhos de Kafka na foto são “incomensuravelmente tristes”, e seu olhar é lançado no mundo como um “olhar desolado e perdido” (1996:58), enquanto que o olhar de Austerlitz é um olhar que se relaciona com a previsão de uma infelicidade que o futuro lhe reserva. (2003a: 268) Nos dois casos o olhar anuncia uma tragédia, se não uma específica, ao menos a fatalidade do passar do tempo e da morte inevitável. Benjamin comenta que esse olhar desolado de Kafka foi lançado ao mundo em uma época em que os homens ainda não o faziam diante da câmera. Kafka teria cerca de 6 anos na foto, o que corresponderia ao fim da década de 80 no século XIX, momento em que Praga ainda pertence ao Império Austro-Húngaro. Há uma sugestão na assertiva de Benjamin, portanto, de que os homens passaram a lançar olhos desolados e perdidos no mundo diante da tragédia que se desenrolaria na Europa a partir da virada do século. Essa sugestão parece ser retomada por Sebald na passagem sobre a fotografia do pajem, pois o olhar da criança está fortemente relacionado com o desenrolar e os rumos violentos e perversos da Segunda Grande Guerra.

A partir desses dois comentários é possível relacionar a imagem de Kafka e de Austerlitz através de um melancolia presente no olhar. Uma melancolia que, como o próprio autor registrou em *Die Ringe des Saturn*, apresenta-se como um medo “vor dem aussichtslosen Ende unserer Natur”²⁷ (SEBALD, 1995: 39), como “Kolloquium mit dem Toten”²⁸ (1995:238), dando forma a uma atmosfera desoladora, criada pelo “blauen Teufel der

²⁶ Quando Věra narra a Austerlitz sobre os passeios que faziam juntos nos jardins de Praga, esse olhar inquisitivo da criança é tematizado na narrativa. Věra conta que a primeira coisa que Austerlitz fazia ao voltar dos passeios era pôr-se no parapeito da janela para observar o o alfaiate que morava em frente. A observação da criança resultava em um relatório tão atento e minucioso das ações do vizinho, que muitas vezes era preciso lembrar Austerlitz de comer seu próprio pão com manteiga cortado em fatias. (2003a:228) O fato de justamente um alfaiate ser o motivo da da observação do personagem é aqui uma clara sugestão à costura entre texto, imagem, objetos e fatos no livro, como já comentado sobre o bicho de seda em *Die Ringe des Saturn*.

²⁷ [...] do irremediável fim de nossa natureza [...] (Tradução minha)

²⁸ [...] colóquio com os mortos.

Melancholie”²⁹. (1995:244) O motivo recorrente das ruínas na fotografia, por exemplo, pode ser entendido através do olhar melancólico lançado sobre elas. O universo imagético feito de ruínas e destroços, como no caso da sequência de fotos de Terezín (2003:270-284), não trata apenas de uma realidade objetiva do declínio, mas também da expressão de uma sensação interiorizada, que – novamente ressoando Benjamin³⁰ –, cunhada pelo luto, registra no olhar melancólico catástrofes humanas. A melancolia em *Austerlitz*, portanto, parece atuar sutilmente como um valor que não serve à ficcionalização e nem deve ser ficcionalizada: está no relance dos olhos, no olhar das personagens, nas miradas contemplativas que se encontram e nas vistas imagéticas que a fotografia proporciona como proporcionam as janelas, um requisito indispensável à melancolia, como formulou Wolfgang Hildesheimer. (1971:74)

Nesse tom melancólico, texto e imagem amalgamam seus motivos e a montagem verbovisual intermedia o olhar penetrante presente em toda a narrativa. Pode-se dizer que, por meio da composição imagem-texto, principalmente pelas fotografias que representam o olhar para a câmera, cria-se um jogo de olhares na ficção. Esse jogo se dá em diversos níveis e de maneira difusa: entre os personagens narradas e os modelos nas imagens, entre esses modelos e o leitor, assim como entre o autor e o leitor. Todas essas instâncias trocam olhares ou em algum momento se encontram no olhar do outro. Depois que Austerlitz, por exemplo, consegue reconstruir parcialmente sua verdadeira origem e o paradeiro da mãe, sofre um colapso psíquico. Em seu tempo de convalescença ele passeia com Marie – uma espécie de duplo feminino de Austerlitz – regularmente por um jardim zoológico em Paris, episódio que ele só consegue reconstruir depois através de fotografias que fez durante os passeios. Em uma dessas fotografias, também reproduzida na página, reconhece-se uma família de gamos reunida sob uma manjedoura de feno. (2003a:375) Eles olham direto e como que hipnotizados para a lente da câmera. E Austerlitz constata: “Sie [Marie] sagte damals, was mir unvergeßlich geblieben ist, [...] daß die eingesperrten Tiere und wir, ihr menschliches Publikum, einander anblickten à travers une brèche d’incomprehension.”³¹ (2003a:376) Ao fim da narrativa, portanto, há um retorno ao universo do zoológico, onde, como no Nocturama, os animais são presos inocentemente e geram uma compaixão no observador, e essa passagem provoca uma

²⁹ [...] o diabo azul da melancolia [...]

³⁰ Pois como diz Benjamin, “o luto é o estado de espírito em que o sentimento reanima o mundo vazio sob a forma de uma máscara, para obter da visão desse mundo uma satisfação enigmática.” (BENJAMIN, 1987:162)

³¹ Ela me disse então uma coisa uma coisa que nunca esqueci [...] que os animais mantidos em cativeiro e nós, seu público humano, nos olhávamos à *travers une brèche d’incomprehension*. (2008a:256)

notável atração através do ato de olhar e do ser olhado que abre e fecha o livro. Vale comentar ainda que esse jogo de olhares entre personagem, retrato e observador produz uma reflexão complexa sobre o *topos* da reciprocidade problematizada por Michel Foucault, ao tratar do quadro *Las Meninas* (1656) de Velásquez, pois parece tratar justamente dessa “linha imperiosa que nós, os que olhamos, não poderíamos evitar.” (FOUCAULT, 2000:5) Uma linha traçada dos olhos do modelo na fotografia até aquilo que ele olha, os olhos do leitor. Segundo Foucault, estabelece-se assim uma troca de olhares entre o retrato e o leitor-observador, ambos estão face-a-face por meio de uma linha pontilhada que atinge o observador infalivelmente e o liga à reprodução da imagem. E esses olhos se surpreendem, se cruzam e sobrepõem.

Mas o jogo dos olhares e a importância do sentido da visão na narrativa não implicam em um encontro claro com o referente. Imagens de clareza e obscuridade atravessam os livros de Sebald e estão fortemente ligadas ao ato e aos limites do olhar humano, entretanto, o obscuro e o impreciso prevalecem sobre a clareza na narrativa. Talvez uma das razões para isso seja o fato de que a maior parte dos personagens de Sebald sofre com problemas ou doenças nos olhos que, em um momento ou outro, os levam à perda da visão. O lento extinguir-se da luz, em *Austerlitz*, efetua-se em uma relação ambivalente que pode implicar tanto na liberdade através da perda da memória como na emancipação através de novas possibilidades de abstração. Austerlitz, que perde a visão de seu olho direito quase por completo da noite para o dia (2003a:55) personifica essa ambivalência. Por consequência disso, ele mal pode distinguir a imagem de uma fotografia que ele percebe agora como “eine Reihe dunkler, nach oben und unten seltsam verzerrter Formen – die [...] bis ins einzelne vertrauten Figuren und Landschaften hatten sich aufgelöst, unterschiedlos, in eine bedrohliche schwarze Schraffur.”³² (2003a:55) Ao ter a impressão de que ainda é possível enxergar pelos cantos dos olhos, mas logo perceber que as áreas cinzentas começam a se espalhar, e que isso poderia significar a perda progressiva da visão, o personagem se lembra, de maneira excêntrica:

[...] einmal gelesen zu haben, dass man, bis weit in das 19. Jahrhundert hinein, den Opersängerinnen, vor sie sich auf der Bühne produzierten, ebenso wie den jungen Frauen, wenn man sie einem Freier vorführte, ein paar Tropfen einer aus dem Nachtschattengewächs Belladonna destillierten Flüssigkeit auf die Netzhaut gab, wodurch ihre Augen erstrahlten in

³² [...] uma fileira de formas escuras, curiosamente distorcidas para cima e para baixo – as figuras e as paisagens, familiares a mim nos mínimos detalhes, tinham se dissolvido, indistintas, em uma ameaçadora hachura negra. [...] (2008a:39)

einem hingebungsvollen, quasi übernatürlichen Glanz, sie selber aber so gut wie gar nichts mehr wahrnehmen konnten. [...]”³³ (2003a:55-56)

Essa ilusão dos olhos, que reitera uma “falsidade da bela aparência”, repete-se na apresentação do personagem Alphonso, tio-avô de Gerald. Segundo Austerlitz, ele costumava usar um tecido de seda cinza no lugar das lentes dos óculos para pintar suas aquarelas, o que supostamente proporcionava uma visão da paisagem coberta por um véu diáfano que lhe amortecia as cores e o peso do mundo. (2003a:132) Acompanha a descrição uma imagem, supostamente de Alphonso reclinado sob uma escarpa. Trata-se de uma clara referência ao estilo de pintura do personagem, pois, em razão de seu desfoque opaco e granuloso, quase não se pode distinguir se a imagem é uma fotografia ou uma pintura. Além disso, para o protagonista a possível perda de visão é feita de um misto de medo, por não poder mais continuar o trabalho, e alívio, no qual ele se vê livre da eterna obrigação de escrever e ler. O personagem se imagina livre de seus afazeres sentado em um jardim: “ [...] in der ich mich [...] in einem Korbessel in einem Garten sitzen sah, umgeben von einer konturlosen, nur an ihren schwachen Farben noch zu erkennenden Welt.”³⁴ (2003a:56) A perda da visão de Austerlitz o leva para o mesmo mundo acinzentado por trás do véu diáfano do tio-avô Alphonso, para um mundo de cores pálidas e sem contornos como as suas aquarelas: “ [...] die Bilder [...] waren eigentlich nur Andeutungen von Bildern, hier ein Felsenhang, da eine Böschung, eine Kumuluswolke – mehr nicht, nahezu farblose Fragmente, festgehalten mit einer aus ein paar Tropfen Wasser und einem Gran Berggrün oder Aschblau gemischten Lasur.”³⁵ (2003a:134) O mundo de alívio vislumbrado por Austerlitz se aproxima, neste sentido, da imagem alegórica da caverna de Platão: um mundo de sombras, uma zona de penumbra, uma área difusa entre a realidade e a imaginação onde toda imagem é furtiva e sem contornos.

³³ [...] ter lido certa vez que, durante boa parte do século XIX, era costume pingar algumas gotas de um líquido destilado da beladona, uma planta da família das solanáceas, na pupila das cantoras líricas antes de entrarem em cena, bem como das jovens mulheres quando se lhes apresentava um pretendente, de modo que seus olhos brilhavam com uma radiância fervorosa, quase sobrenatural, mas elas próprias não eram capazes de enxergar praticamente mais nada. [...] (2008a:39)

³⁴ [...] eu me via sentado numa poltrona de vime em um jardim, cercado por um mundo sem contornos, identificável apenas por suas cores pálidas. [...] (2008a:39)

³⁵ [...] as imagens [...] eram na verdade apenas esboços de quadros, aqui uma vertente rochosa, ali uma escarpa, uma nuvem em forma de cúmulo – nada mais, fragmentos quase sem cor, fixados com uma tinta feita da mistura de algumas gotas de água e um grão de malaquita verde ou azul-cinza. [...] (2008a:91)

Vale lembrar que a perda da visão torna difusa toda e qualquer imagem, seja ela uma imagem da percepção ou mesmo uma imagem mnêmica, pois essa zona gris que se espalha pelos olhos de Austerlitz ameaça diluí-las uma nas outras, enfraquecer seus contornos. Quando a visão se torna deficiente, o personagem não é mais capaz de distinguir uma identidade e uma unidade sobre toda a envergadura de possíveis aparências. As imagens reproduzidas na página e as características formais do texto parecem querer produzir esse mesmo efeito. Por meio da composição texto-imagem, uma unidade dialética é instituída. Nela, a articulação desse amálgama de impressões ao nível textual cria uma tensão com as imagens na página, por um lado quebrando a expectativa de um esclarecimento ou de uma atenuação através da imagem, mas, por outro, possibilitando novas relações à imaginação. Desse modo, o leitor tem acesso na narrativa ao que o personagem já não consegue mais organizar e relacionar ou, ainda, ao que ele, na consulta desse material imagético, um dia quis ter visto. Ao nível do texto, basta, por exemplo, considerar os parágrafos que precedem a primeira imagem reproduzida no livro para verificar como o autor dá forma a essa zona de penumbra. A narrativa se abre com uma sentença que marca a incerteza e a dúvida do narrador sobre a sua própria memória:

In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre bin ich, teilweise zu Studienzwecken, teilweise aus anderen, mir selber nicht recht erfindlichen Gründen, von England aus wiederholt nach Belgien gefahren, manchmal bloß für ein, zwei Tage, manchmal für mehrere Wochen. [...] ³⁶ (2003a:9)

Tempo e circunstâncias aqui são duvidosos, enquanto o espaço é marcado por viagens entre a Bélgica e a Inglaterra – notadamente por um espaço estrangeiro, pela transição, pelo deslocamento –, o tempo é marcado por imprecisão assumida, como se a data precisa do evento não fosse de grande importância. Nada começa fixo, o narrador não está em nenhum dos dois lugares e seus motivos de viagem se dividem entre um conhecido, os estudos, e um completamente esquecido. Considerando que a maior parte das revelações so o passado do personagem se passa em estações de trem, pode-se inclusive dizer que *Austerlitz* também é uma narrativa sobre o deslocamento. Curiosamente, o que segue a imprecisão de tempo e espaço é uma descrição quase minuciosa da chegada e das condições do personagem na cidade de Antuérpia:

³⁶ Na segunda metade dos anos 60, viajei com frequência da Inglaterra à Bélgica, em parte por motivo de estudos, em parte por outras razões que a mim mesmo não me ficaram inteiramente claras, às vezes apenas por um dia ou dois, às vezes por várias semanas. [...] (2008a:7)

[...] Auf einer dieser belgischen Exkursionen, die mich immer, wie es mir schien, sehr weit in die Fremde führten, kam ich auch, an einem strahlenden Frühsommertag, in die mir bis dahin nur dem Namen nach bekannte Stadt Antwerpen. Gleich bei der Ankunft, als der Zug über das zu beiden Seiten mit sonderbaren Spitztürmchen bestückte Viadukt langsam in die dunkle Bahnhofshalle hineinrollte, war ich ergriffen worden von einem Gefühl des Unwohlseins, das sich dann während der gesamten damals von mir in Belgien zugebrachten Zeit nicht mehr legte. [...] ³⁷ (2003a:9)

Apesar da minúcia dessa passagem, não é difícil perceber que o texto se estrutura em um movimento entre o claro e o escuro. Não parece ser por acaso que, desde o início da narrativa, há uma recorrência ao campo semântico das percepções visuais direcionando a atenção do leitor. Há aqui um deslocamento para o desconhecido, normalmente caracterizado pelo obscuro que se desfaz logo na chegada à Antuérpia, cidade marcada pela imagem clara de um dia ensolarado, mas que na sequência se torna escura devido ao hall de entrada da estação de trem da cidade e termina no mal-estar do narrador. Uma série de enumerações também caracteriza uma certa clareza presente no texto, como se a memória do narrador fosse assaltada por palavras, não somente devido ao seu peso simbólico, mas também pela sua sonoridade. A primeira caminhada do narrador pelas ruas da Antuérpia deixa em sua memória uma série de nomes de ruas que são grafadas conscientemente em holandês na página: Jeruzalemstraat, Nachtegaalstraat, Pelikanstraat, Paradijsstraat, Immerseelstraat. Esses nomes de ruas, que inicialmente fazem jus a uma mera associação de sons, normalmente feita ao acaso pela memória, na verdade estão repletas de referências a uma memória coletiva judaico-cristã, que seguem, de modo fractal, o mesmo movimento claro e escuro, por meio da contraposição de imagens evocadas pelas palavras: “Jeruzalem”, cidade obviamente clara devido às pedras brancas e ao dourado de suas sinagogas, mas capital de Israel, Estado de um povo perseguido, envolvido em conflitos e, por sinal, ligada ao passado obscuro do protagonista, palavra que é seguida pelas palavras “Nachtegaal”, o rouxinol, pássaro solitário de costumes noturnos, somente canta depois do escurecer e está ligado à esfera do romantismo; “Pelikan”, ave branca e aquática, símbolo da Paixão de Cristo e da Eucaristia, compunha os bestiários como símbolo de autoimolação além de ter sido utilizado na Heráldica (um pelicano em piedade) e de se relacionar com o sacrifício de Jesus³⁸; “Paradij”,

³⁷ [...] Em uma dessas excursões belgas, que, assim me parecia, sempre me levavam a terras muito distantes, cheguei, em um esplendoroso dia de início de verão, a Antuérpia, cidade que até então eu só conhecia de nome. Já na chegada, enquanto o trem avançava lentamente sobre o viaduto com seus curiosos torreões pontiagudos de ambos os lados e entrava no pátio escuro da estação, fui tomado por uma sensação de mal-estar que não me abandonou mais durante todo o tempo daquela minha visita à Bélgica. [...] (2008a:7)

³⁸ Na Europa medieval, considerava-se o pelicano um animal especialmente zeloso com seu filhote, ao ponto de, não havendo com o que alimentar, dar-lhe de seu próprio sangue. Lenda, que talvez, surgiu porque o pelicano

paraíso em holandês e finalmente “Immerseel”, músico belga conhecido pelo seu engajamento na música barroca e renascentista e pelo seu repertório clássico e romântico, por outro lado, dividindo a palavra em duas, temos o advérbio “immer” acompanhando o verbo “seel”, que se lido desta maneira, se refere a um costume medieval que consistia em costurar os olhos de um falcão com o fim de, facilmente, adestrá-lo. Essa lente de aumento sobre um trecho pequeno dentro de um livro de quase 400 páginas, que normalmente passa despercebido ao leitor não é exagero. Vale lembrar que Sebald é conhecido pelo trabalho minucioso com o estilo e a frase, e que sua prosa não se desvencilha completamente de sua obra inaugural: *Nach der Natur*, um livro de poemas.

Ao nível das imagens, o claro e escuro se apresentam de maneira ainda mais evidente. Além de cada uma trabalhar com distância focal, exposição e resolução distintamente, as fotografias, sempre em preto e branco³⁹, evocam visualmente esse zona cinzenta que se espalha nos olhos do personagem. São feitas do contraste entre o luz e sombra, muitas vezes próximo de imagens que retornam da memória ou do conceito renascentista de *chiaroscuro*, segundo o qual figuras surgem no quadro sem que seja preciso delinear-lhes um contorno. Esse é o caso da fotografia encontrada no arquivo de Praga, representando o suposto rosto da mãe de Austerlitz (2003a:361): o rosto iluminado de Agáta surge de um fundo negro, é o contraste entre luz e sombra que dá o volume real do objeto, assim como nas pinturas de Leonardo da Vinci, Caravaggio e Rembrandt – este último já presente nas primeiras páginas de *Die Ringe des Saturn*. (1995:21-25) Um outro princípio, na verdade, como um negativo desse, encontra-se em toda fotografia de vitrais, cúpulas, árvores ou estações. São fotografias em contraluz, nas quais as sombras são o que nos permitem ver. Considere também as fotografias da mariposa na parede (p. 141), dos cronômetros (p. 148), das bolas de bilhar (p. 158-159) e a da estação de trem na *Liverpool Street Station* (p. 189), por exemplo. Esse

costumava sofrer de uma doença que deixava uma marca vermelha em seu peito, em uma outra versão, explica-se que o pelicano costumava matar seus filhotes e, depois, ressuscitá-los com seu sangue, o que seria análogo ao sacrifício de Jesus.

³⁹ Em entrevista em 1999, Sebald justifica o uso de imagens antigas, em preto e branco em seus livros e, ao fazer isso, sugere seu interesse em trabalhar com a imagem no limite entre o documental e o fantástico: “Je weiter die Bilder zurückliegen, desto magischer wirken sie. [...] Das sehe ich in den eigenen Familienalben. Die Seiten, wo die ersten Buntphotos aus den sechziger Jahren zu sehen sind, sind nur absolut scheußlich.” (Christian Scholz: “Der Schriftsteller und die Fotografie”, Manuscrito da Radio-Feature, primeira exibição em 16/02/1999 na WDR, Colônia) “Quanto mais antigas são as imagens, mais mágicas elas são. [...] Isso eu vejo nos próprios álbuns de família. As páginas, onde são vistas as primeiras fotos coloridas dos anos sessenta, são absolutamente hediondas.” (Tradução minha)

conjunto de imagens é regido pelo mesmo tipo de composição em contraluz. Além disso, esse contraste entre claro e escuro também se encontra presente na passagem mais imagética do livro, isto é, a passagem correspondente à série de fotografias de Terezín. Ao longo de quatro páginas, fachadas de construções abandonadas exibem um forte contraste entre suas paredes acinzentadas em ruínas e um interior de sombras, visto através de portas e janelas vazadas, como se fossem acessos ao desconhecido, a um lugar onde o tempo não se atreve a passar ou mesmo ao passado obscuro do personagem. Ao olhar do leitor, o efeito visual produzido pela reprodução desses contrastes não permite apenas a sugestão de uma poética visual de lembranças, como também é um acesso óptico ao universo pantanoso, cinzento e furtivo do passado, sob o véu diáfano da percepção, como ilustram os efeitos da aquarela de Turner.

5. A CÂMARA CLARA DE *AUSTERLITZ*: HISTÓRIA DE SOMBRAS E AFINIDADES NARRATIVAS

Como procurei demonstrar ao longo do capítulo, funções e efeitos distintos estão envolvidos no uso e na tematização da fotografia em *Austerlitz*. Elas não são facilmente dissociáveis, pois geralmente trabalham juntas. Até o momento, a discussão se focou mais no papel da fotografia enquanto ilustração, complemento do texto e enquanto atestado ou documento do narrado. À sua maneira, todas essas funções passam por uma reflexão constante na narrativa a respeito da própria imagem fotográfica e de seus limites de representação. Também a composição visual, os motivos e as escolhas das fotografias sugerem uma reflexão sobre a mídia, através de remissões às primeiras experiências com o aparelho fotográfico, aos primórdios do retrato ou mesmo ao efeito de *chiaroscuro*.

Philippe Dubois, em *O ato fotográfico* (1994), relata como a origem obscura da pintura está relacionada com os princípios da invenção da fotografia. Dubois transcreve uma anedota, presente no livro 35 da *Naturalis Historiae* (7-9 d.C) de Plínio, que, além de ilustrar o nascimento do retrato, envolve elementos presentes no dispositivo fotográfico, como a fonte de luz, a projeção da sombra, a tela e a fixação da imagem. A anedota remonta à história de dois amantes em um quarto escuro somente iluminado pela luz do fogo que projeta na parede a sombra de ambos. Trata-se das vésperas de uma longa viagem a ser feita pelo amante. A fim de diminuir ausência futura de seu namorado e conservar um traço físico de sua presença, a moça então desenha na parede do quarto a silhueta projetada pela sombra de seu amado. Como mostra o autor, o procedimento envolvido na produção da pintura através de sombras,

parte de dois princípios da fotografia: a indiciabilidade pelo preto e pelo branco, e a instantaneidade, que dispensa a intervenção humana e dá-se literalmente como escrita pela luz. (1994:118) Nessa anedota, o que me interessa no momento é o problema da fixação da sombra. A sombra, como se sabe, é fugaz, e o seu tempo é o tempo de presença do referente: ela afirma temporalmente um “isso está ali” e espacialmente uma copresença. O desenho que permanece mesmo na ausência do referente, por outro lado, atesta um “isso esteve ali”, pois essa inscrição altera a temporalidade envolvida na produção do signo: a sombra inscrita na tela perde sua indiciabilidade temporal e remete sua indiciabilidade espacial para o passado. (DUBOIS,1994:120) Do prolongamento dessa história de sombras surge então a fotografia. O quarto escuro onde se encontram os amantes envolve o princípio do dispositivo óptico conhecido como a câmera escura. O princípio é o mesmo: uma fonte de luz externa projeta a imagem no quarto escuro, e o dispositivo oferece assim um recorte do real sobre a tela. Entretanto, como se sabe, a constituição da fotografia como a se reconhece hoje, se deve a uma descoberta a mais, desta vez, não ótica, mas química: a sensibilização à luz de certas substâncias à base de sais de prata, o dispositivo da inscrição automática. É através dessa descoberta que se abandona de vez a tarefa da mão do artista no decalque da imagem projetada. Esse dispositivo está relacionado com os famosos retratos de sombra fabricados a partir do século XVIII. Todo esse processo envolvia uma longa pose diante da tela, como a pose diante das primeiras máquinas fotográficas, até que sua imagem fosse fixada. Como esses perfis de silhueta fizeram muito sucesso, a demanda foi aumentada a ponto de ser preciso inventar um meio de reprodução mais rápido e facilitado. Dessa contingência, surge então a descoberta da exposição fotográfica: um papel, um suporte coberto de uma camada de nitrato de prata revela-se sensível à luz e às suas variações; registra-as ele mesmo em sua própria matéria por gradações, contrastes de preto e branco, luz e sombra.

Ao nível plástico e visual, as imagens reproduzidas em *Austerlitz* parecem contar justamente essa história de sombras relacionada ao nascimento da pintura e da fotografia. Dois momentos na narrativa se aproximam desse mito fundador apresentado por Dubois: durante as suas primeiras experiências na câmera escura, o protagonista define a imagem que surge no papel no momento da revelação fotográfica como uma sombra da realidade. (2003a:117) Um pouco antes ele descreve Gerald, seu melhor amigo e companheiro na câmera escura, através do que seria um daqueles retratos de perfil narrado, essa é aliás a única descrição física de Gerald na ficção: “[...] In dem grauen Gegenlicht sah ich seine kleine Gestalt und die Flämmchen, die an den Rändern der Zeitungen züngelten, ohne daß es recht

brennen wollte.[...]”⁴⁰(SEBALD, 2003a:115) No atual contexto, o termo “sombras da realidade” pode ser lido como uma remissão aos primeiros dispositivos óticos, que de fato trabalhavam somente com a fixação da sombra, enquanto que o retrato narrado de Gerald é composta quase que pelos mesmos elementos envolvidos na anedota descrita por Plínio: o fogo e a contraluz. A recorrência à contraluz e ao contraste entre luz e sombra nas imagens também estão ligadas a essa remissão. A série de imagens que atravessa o livro compõe uma sequência de luz, sombra e de áreas acinzentadas que não só estão ligadas às sombras da realidade a que se refere Austerlitz, mas remetem também às gradações e ao contraste com os quais, através da luz, a exposição fotográfica revela uma imagem. Há uma imagem de uma mariposa (p. 141), por exemplo, na qual o suposto *flash* da câmera contra a parede, produz um contraluz, marcando os contornos do inseto, como se o que tivesse sido fotografado naquele instante fosse somente a sua sombra, exatamente como procedia o artista no decalque de um rosto de perfil. Em fotografias como essa cria-se um relação ambígua com o referente: ao fotografá-lo, o que se fixa não é mais, como esperado, a luz que ele reflete ao revelar uma aparência, mas somente a sua silhueta através da sombra. O que se fixa é a escuridão de uma sombra. E, nesse caso, a fotografia que mantém uma relação indicial com o seu referente, parece refletir sua própria natureza de uma maneira metalinguística: devido à contraluz, o referente se transforma em rastro. Sem mencionar, por fim, que mariposas e borboletas, em *Austerlitz*, atuam, assim como a sombra, como metáforas da própria fugacidade da imagem envolvida no ato fotográfico, representando o desejo de fixar a imagem viva, em movimento. Relaciona-se contudo ao mesmo desejo da amante por um signo emanante do seu amado, aos olhos do desejo, aos quais a representação não vale tanto como semelhança quanto como traço, indicando uma “congruência evidente entre desejo e índice.” (DUBOIS,1994:121)

A concepção da fotografia enquanto traço de real, sugerida pela reflexão sobre a imagem fotográfica por meio de seu próprio uso e função na narrativa, aproxima a obra de Sebald de uma grande corrente dos estudos fotográficos bem representado por nomes como Charles Sanders Peirce, nos Estados Unidos, ou Roland Barthes, na Europa. No caso da reflexão em *Austerlitz*, as afinidades com Barthes são inequívocas. No ano de 2000, em uma das entrevistas dadas pelo escritor acerca do uso de fotografias em sua obra, há uma referência aparentemente contingencial ao último livro de Roland Barthes, *Câmera Clara*. Respondendo a uma pergunta sobre a possibilidade de a fotografia ser um fragmento da

⁴⁰ [...] Vi sua pequena silhueta agachada na contraluz cinza e as chamas diminutas lambendo as bordas dos jornais, sem que o fogo pegasse de fato. [...] (2008a:78)

narrativa em seus romances, Sebald comenta a fotografia do jovem Ernest, tirada em 1931 pelo húngaro André Kertész, reproduzida na segunda parte do texto de Barthes. Para Sebald esse “maravilhoso” texto de Barthes discute o mesmo efeito que ele mesmo parece querer provocar em sua ficção seja o de exercer sobre o leitor um impulso que o desloque de um mundo real para outro irreal, onde não se sabe exatamente como ele é constituído, somente que ele existe e está ali. É justamente na fronteira entre esses dois mundos que surge o comentário do escritor sobre a fotografia de Ernest, pois, salienta Sebald, essa fotografia que questiona o leitor sobre o que pode ter acontecido com esse garoto, o leva, logo em seguida, a pensar em um Ernest 14 anos mais velho, já com cerca de vinte anos, sacrificando sua vida em Somme ou em Passchendaele ou em qualquer outro lugar horrível. Aquele que conheça a obra de Sebald e tenha passado, pelo menos, por este texto de Barthes, dificilmente vê acaso nesta citação, já que ambos, Barthes e Sebald, veem no signo fotográfico a mesma potencialidade de interrogar, se dirigir, falar ao leitor, levando-o a construir, a partir desses traços de real, referências pessoais e imaginárias, um fio narrativo.

A começar pela referência no título do livro de Barthes. “Câmara clara” se refere a um outro tipo de dispositivo óptico, inventado em 1807 por W. H. Wallaston, e o seu resgate nesse contexto não só parece sugerir o princípio que rege as reflexões do autor, mas também um dos princípios envolvidos no uso da fotografia em *Austerlitz*. A câmara clara, *camera lucida*, não se assemelha em quase nada com a câmara escura, mas não deixa de funcionar de acordo com a mesma lógica do índice. Trata-se também de um meio óptico de obter imagens por cópia direta. Dubois descreve bem o dispositivo: não passa de um olhinho de telescópio munido de um prisma, de um jogo de espelho e de lente, fixado à extremidade de uma haste imóvel, ela própria presa a uma mesa de desenho. Portanto, basta ao “pintor” ajustar seu olho no visor, “enquadrar” seu objeto e deixar sua mão correr pelo papel, traçando simultaneamente na folha o que o olho vislumbra. (DUBOIS, 1994:131) Nesse processo não há qualquer intermediário entre o pintor e a imagem: sem tela, projeção ou decalque. O que é visto pelo olho passa diretamente pela mão, sugerindo que agora é o cérebro do pintor que funciona como câmara escura. Há nesse jogo uma sobreposição do referente e de sua representação, que Barthes resgata por meio da menção ao dispositivo antigo. Para entender melhor essa sobreposição é preciso antes compreender o que o autor nomeia de *punctum* da fotografia, uma qualidade central em sua interpretação do signo fotográfico. Em resumo, o *punctum* seria um detalhe na imagem que permitisse a ela perder seu caráter de mediação, ao se reconhecer nela uma parte da própria “realidade” que a gerou. Nada tem a ver com uma

interpretação aprofundada da fotografia, através de um repertório técnico ou de uma bagagem cultural, o *punctum* atinge o leitor e lhe mobiliza involuntariamente. Nesse sentido, para Barthes, devido a sua força de evidência, a fotografia não pode ser aprofundada, não se pode penetra-la, “apenas varre-la com o olhar, como uma superfície móvel”. (1984: 156) No intuito de esclarecer essa superficialidade da imagem fotográfica, Barthes vale-se de Maurice Blanchot:

“[...] do ponto de vista do olhar, a essência da imagem é estar toda fora, sem intimidade, e no entanto mais inacessível e misteriosa do que o pensamento do foro íntimo; sem significação, mas invocando a profundidade de todo sentido possível; irrelatada e todavia manifesta, tendo essa presença-absença que faz a atração e o fascínio das Sereias.” (1984:157)

À medida que as fotografias em *Austerlitz* representam objetos, detalhes ou mesmo pessoas retiradas de seu contexto, ou melhor, recontextualizadas, pode-se dizer que algumas fotografias na ficção pedem para ser lidas por meio de um *punctum*. Essas imagens valem pelos detalhes que exibem, não pelo interesse geral e pelo que podem provocar no saber e na cultura do leitor, deslocando-o através da sobreposição de referente e significante. Portanto, parte das fotografias no livro em questão não convocam uma leitura com critérios e objetivos definidos ou uma metodologia; elas procuram provocar algo que direcionem o olhar do leitor sem que ele o premedite. Por outro lado, fotografias de documentos, bilhetes de trem e comprovantes, parecem se relacionar com o que Barthes chamou de *studium*. O *studium* estaria do lado oposto do *punctum*. O *studium* de uma fotografia representa a bagagem cultural da qual o leitor faz uso voluntariamente na leitura de uma foto, de seu conhecimento do mundo. Ele está comumente presente em, como diz Barthes, fotografias unárias, por exemplo, fotos de reportagem, que buscam a unidade, transformam enfaticamente a realidade sem duplicá-la. (BARTHES,1984:66)

As semelhanças entre as reflexões de Barthes e Sebald, no âmbito da fotografia e da literatura, não param por aí. É possível, inclusive, entrever um *link* temático e estrutural entre *Austerlitz* e *Câmara Clara*, duas obras coincidentemente derradeiras, já que beiram a morte acidental⁴¹ de seus autores, e que, na sua busca fotográfica, resultam num retrato de criança. Um ponto de encontro central entre os dois textos se dá através do papel da imagem da mãe para Barthes e para Austerlitz, pois tanto Barthes quanto Jacques Austerlitz estão à procura do

⁴¹ Sabe-se que, em 1980, ano de publicação de *Câmara Clara*, Roland Barthes morreu depois de ser atropelado por um carro em Paris e que, em 2001, ano da publicação de *Austerlitz*, Sebald morreu ao volante em um acidente de carro em Norwich.

rosto materno. No caso de Barthes, a procura o conduz a uma foto de sua mãe criança, e somente nesta foto ele encontra a verdade da face que ele havia amado. (1980:96) Já em *Austerlitz*, depois das frustrações na procura do rosto materno, o personagem é conduzido a sua própria imagem de criança. Há, portanto, uma procura simétrica que atravessa e motiva os dois textos. Mas essa conexão não se dá apenas através da óbvia ligação entre laço filial e maternal, mas sim através dos pontos conectivos entre texto e imagem que surgem da ligação dessas duas obras.

Na segunda parte de *Câmara Clara*, quando o autor revela que logo após a morte da mãe começa a organizar uma caixa de suas fotografias, comenta como a História o separava de todas estas fotos que encontrava da mãe. “É a única vez que a vejo assim, apanhada em uma História (dos gostos, das modas, dos tecidos): minha atenção desvia então dela para o acessório que pereceu”. (p. 97) Em seguida, Barthes assegura que para reencontrar sua mãe, seria preciso que “reencontre em algumas fotos os objetos que ela tinha sobre a cômoda, uma caixa de pó de arroz de marfim (eu gostava do ruído da tampa), um frasco de cristal bisotado, ou ainda uma cadeira baixa que hoje tenho perto de minha cama...” (idem). Isto é, que ao menos os objetos que sempre estavam relacionados a ela e acompanhavam a vida coeva de sua mãe, pudessem, testemunhando, contar nas fotos a história de sua vida. Ora, em que medida Sebald não parece se valer deste artifício na construção de *Austerlitz*? A foto de *Austerlitz* criança também está separada pela História dos gostos, da moda e dos tecidos, quando se considera a fantasia de pajem, o chapéu, os babados e as longas meias até os joelhos. Por isso, esta imagem paira em uma atmosfera distante, onírica e fantástica, não pertencente a mesma esfera familiar e coeva que envolve o escritório e a mochila de *Austerlitz*. Não coincidentemente há o comentário de Barthes sobre a relação entre as outras fotos da caixa, nas quais ele via somente fragmentos do rosto da mãe, e as imagens que tinha dela nos sonhos; o que também faz *Austerlitz* ao reconhecer, a partir de uma memória remota, em imagens alheias, detalhes do rosto esquecido da mãe: “E diante da foto, como no sonho, trata-se do mesmo esforço, do mesmo trabalho sísifo: remontar, aplicado, para a essência, descer novamente sem tê-la contemplado, e recomeçar”. (BARTHES:100)

Finalmente, a descoberta de Barthes se dá em uma fotografia antiga, cartonada, de cantos machucados e de um sépia empalidecido, onde se vê a imagem de duas crianças de pé sobre uma ponte em um jardim de inverno. (1984:101-102) Uma das crianças é reconhecidamente sua mãe: “Observei a menina e enfim encontrei minha mãe. A claridade de

sua face, a pose ingênua de suas mãos, o lugar que docilmente ela havia ocupado, sem se mostrar nem se esconder, sua expressão enfim, que a distinguiu, como o Bem do Mal...”. (p. 102) Esta imagem, que não se pode ver, pois não está reproduzida na página, de uma criança que Barthes nunca conheceu, mas que é reconhecidamente sua mãe, parece inclusive sublinhar e conduzir a investigação do autor sobre o signo fotogrático e constituir seu saber sobre a fotografia.

Visto isso, vale confrontar o que constitui o “saber” fotogrático de Barthes com o posicionamento do personagem Austerlitz em relação à fotografia. Inicialmente, Barthes identifica três práticas que envolvem uma foto (fazer, suportar e olhar) e, a partir disso, designa cada uma dessas práticas respectivamente pelo nome de *Operator*, *Spectator* e *Spectrum*. É curioso notar como ele define o conceito de *Spectator*, pois, a meu ver, parece prever um mesmo tipo de leitor exigido pelas narrativas sebaldianas e esboçar também a compulsão do narrador, de Austerlitz e do próprio Sebald em colecionar fotografias alheias: “somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos”. (1984:20) Ainda mais curioso é a escassez de retratos em *Austerlitz*, um texto no qual a fotografia tem peso nuclear. O fato de o protagonista aparecer pela primeira vez no romance empunhando uma máquina Ensign⁴² com fole telescópico, tirando várias fotos dos “espelhos agora bastante escurecidos” e já neste primeiro encontro o narrador comentar sobre “as várias centenas de fotos, a maioria delas sem classificação” que Austerlitz lhe confiou depois que se encontraram 30 anos depois, são indícios do papel central que a fotografia exerce na narrativa. Em contraste com *Austerlitz*, o texto de Barthes é atravessado por um grande número de retratos, somente três fotos não são de pessoas. Neste sentido, a anedota sobre Kafka comentada por Barthes parece lançar alguma luz nesta escolha de Austerlitz em apontar a sua objetiva somente para o abstrato e inanimado. ““A condição prévia para a imagem é a visão’ ”, disse Janouch certa vez a Kafka, que sorrindo respondeu: ‘fotografam-se coisas para expulsá-las do espírito. Minhas histórias são uma maneira de fechar os olhos’”. (1984:84) Austerlitz parece partilhar desta mesma intenção, pois essas “várias centenas de fotos”, sem classificação e entregues ao narrador (SEBALD,2003a:15),

⁴² Como comentado acima o crítico John Sears (2007) atenta que o uso de uma câmera Ensign é significativa no contexto de um romance que expressa ceticismo em relação às tecnologias da modernidade. O nome da câmera verbalizado enfatiza também o modo no qual a fotografia parece funcionar enquanto signos dentro do texto. Mas pode sugerir também que a própria noção convencional (mimética) entre signo e coisa é algo ultrapassado, fadada à falência.

denunciam uma espécie de repressão ou deslocamento visual, talvez aquele mesmo envolvido no recuo diante do doloroso “isso-foi” presente em toda fotografia. Em certa medida, as fotos de Terezín objetivam expulsar do espírito de Austerlitz imagens dos lugares diretamente associados com a morte da mãe. Mas se por um lado essas imagens parecem evitar o confronto doloroso com o *Spectrum*, encerrado no retrato de um rosto humano e revelador dessa “coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto”(BARTHES,1984:20), por outro é na revelação dessas imagens “vazias” que o personagem parece insistentemente buscar as suas origens, a imagem do rosto da mãe. Como se das portas cerradas desta cidade deserta, da escuridão atrás dessas portas e de janelas, a imagem da mãe pudesse retornar, de fato, como um espectro, como, aliás, para usar mais uma vez a metáfora, na revelação de uma fotografia.

É evidente que essas fotografias de objetos inanimados e de lugares desertos põem em foco o tema da ausência no romance. A ausência está em todas as imagens feitas por Austerlitz e constitui, inclusive, fim e causa da busca pela mãe. Basta pensar em como a narrativa da vida pessoal de Austerlitz se inicia com a sensação de viver uma vida vazia e, por fim, como a sua história, depois de revelada através de sua busca um tanto frustrada, na verdade, é a história de muitas outras crianças judias levadas à Inglaterra por um *Kindertransport*, se fundindo assim com a história coletiva de uma geração que possivelmente pouco soube de suas origens. A vida de Austerlitz é como esse papel em branco em exposição e, ao longo da narrativa, fragmentos e imagens de suas memórias surgem da escuridão, para logo depois, se esvaírem de volta nas sombras do desconhecido. O que interessa nesse contexto, portanto, é o contraste entre essa qualidade inabalável da ausência, que quase nunca cede lugar completamente à representação, e a qualidade da fotografia para tornar presente (neste caso, espacial e temporalmente) o objeto fotografado, o seu referente. Refiro-me aqui ao que Barthes chamou de *noema* da fotografia. Essa presença que nos estimula a acreditar que “isso que vejo encontrou-se lá, nesse lugar que se estende entre o infinito e o sujeito (*operator* ou *spectator*); ele esteve lá, e, todavia, de súbito foi separado; ele esteve absolutamente, irrecusavelmente presente, e no entanto já diferido”. (1984:115) Para Barthes, a fotografia nos coloca diante da impossibilidade de negar a presença da coisa fotografada, jamais pode-se negar que a coisa esteve lá, no entanto, este *noema*, o “isso-foi”, sugere que o objeto fotografado, separado de sua imagem, ficou no passado, e por isso já está morto. Ou seja, se em *Austerlitz* a busca pela representação através da escrita é problematizada pela constante hesitação da narrativa e pelo apelo à técnica benjaminiana de colecionar e

apresentar fragmentos do passado – como se narrar não fosse mais possível – a fotografia, lembrando que a ordem fundadora desse signo é o índice, seria a única possibilidade de atestar e tornar presente as origens de Austerlitz. Mas feito isso, tudo o que temos é o deporto desse real para o passado, para o mundo dos mortos. Concomitantemente, a fotografia do rosto da mãe atestaria sua presença, mas revelando a sua morte, ou ainda, essa fotografia iminente ao longo da narrativa, seria ao mesmo tempo sempre distante, já que a fotografia “é a única aparição de uma ausência”. (DUBOIS, 1994:248)

No entanto, ao contrário de *Câmara Clara*, em *Austerlitz* o personagem acaba encontrando três supostas imagens da mãe, e o narrador as reproduz na página. O problema é que essas imagens, ao invés de atestar, causam dúvida, pois são imagens em torno das quais não há reconhecimento seguro por parte do personagem, e conduz a narrativa para um universo irreal e fantástico. Věra é a única testemunha viva da existência da mãe de Austerlitz, e ela é quem conta tudo sobre o desaparecimento da mãe para o personagem e quem descobre a sua foto de infância junto de uma foto curiosa, que possivelmente representa Agáta e Maximilian, os pais de Austerlitz. (p. 265) A fotografia exibe um palco, onde o cenário é pintado de maneira incrivelmente realista, fazendo com que as figuras humanas estejam ilusoriamente encerradas nessa paisagem. Só quando se vê a incoerente continuidade da paisagem que acaba no tablado é possível perceber que se trata de um misto entre fotografia e pintura: as duas figuras não fazem parte da pintura. Em certa medida, essa imagem ilustra o jogo entre o documental e o ficcional forjado por Sebald. Vale ressaltar também nesse contexto o esforço de Barthes em diferenciar a pintura e a fotografia, ao dizer que nenhum retrato pintado, supondo que ele parecesse “verdadeiro”, poderia impor a existência indubitável de seu referente como o retrato fotográfico. Nesse caso, as duas figuras que sugerem essa existência indubitável estão cercadas pelo simulacro próprio da pintura e, entre elas, uma outra instância sugere o jogo, a encenação entre documento e ficção: o teatro, ou melhor, pensando no intertexto com Benjamin, o *Trauerspiel*.

Antes de discorrer sobre os possíveis retratos de Agáta, mãe de Austerlitz, talvez valha a pena comentar o primeiro retrato presente no romance, aproximando-o da reflexão de Barthes sobre os retratos reproduzidos em *Câmara Clara*. Como já comentado, os poucos retratos em *Austerlitz* são marcados pelo que Barthes chama de “pose frontal”, aquele arcaico ato de olhar direto nos olhos, uma mirada sem alvo. O primeiro deles é o de uma garotinha sentada em uma cadeira de balanço com o seu cachorrinho no colo. Essa imagem provém de

um álbum que pertenceu a Elias, pai adotivo de Austerlitz. No retorno de uma de suas viagens, Elias pára a carroça à beira da represa de Vyrnwy, no País de Gales, e conta sobre a sua casa paterna submersa trinta metros sob a água escura, pois no outono de 1888, a construção da barragem deixou toda a comuna de Llanwddyn, composta de mais ou menos quarenta casas, embaixo d'água. Esse é o primeiro comentário sobre a vida pessoal de Elias dirigido a Austerlitz e, nessa mesma noite, ele mostra ao personagem esse álbum contendo fotografias do seu lugarejo natal tragado pela escuridão do mundo subaquático. O encanto de Austerlitz é tamanho que ele não se cansa de olhar para essas fotos até que as pessoas que o “fitavam de dentro delas, o ferreiro com seu avental de couro, o agente do correio que era pai de Elias, o pastor que toca as suas ovelhas pela rua da aldeia e, sobretudo, a garota sentada em uma cadeira no jardim com o seu cachorrinho no colo, tornaram-se tão familiares como se ele estivesse com elas no fundo do lago”. (SEBALD,2003a:82) Significativamente, Austerlitz é comovido pela imagem não somente pelo seu valor familiar e histórico, mas porque essa imagem representa o seu primeiro encontro com um retrato fotográfico. Há aqui uma referência teórica e temática a Barthes, pois essa imagem da garotinha reproduzida na página ecoa a última imagem em *Câmara Clara: O Cãozinho* de Kertész, em que um menino pobre tem nas mãos um cachorrinho recém-nascido e olha a objetiva com olhos tristes, ciumentos, medrosos, sem, de fato, olhar nada, provocando as reflexões de Barthes sobre o *olhar fotográfico*. (BARTHES,1984:167)

Esse retrato da garotinha escoo vida. Ele emerge das profundezas de um lago, ressuscitando-a para a vida eternizada na imagem. Mas a interpretação dessa foto e, inclusive, sua relação com a fotografia de Barthes não teriam grande valor se não fosse o contexto, a narrativa que a envolve. A narrativa extraída dessa imagem reforça ainda mais o seu magnetismo, ao lidar com uma região brumosa, qual seja, o limiar entre o mundo dos vivos e dos mortos. Além disso, a descoberta desse álbum também pode ser lida como alegoria da memória emergindo das profundezas desconhecidas de um lago, ou como o processo químico, aquático envolvido na revelação fotográfica. O que ainda é digno de nota é a relação entre a descrição feita por Austerlitz sobre os habitantes da cidade submersa e as qualidades dessa fotografia. Austerlitz os imagina ainda lá embaixo nas profundezas, onde continuavam a levar a vida sentados em casa ou andando pelas ruas, mas sem poder falar e de olhos esbugalhados e depois comenta que “de noite, antes de ir para a cama do seu quarto gelado, sentia muitas vezes com se também tivesse afundado na água escura, como se precisasse, tal como as pobres almas de Vyrnwy, manter os olhos esbugalhados para avistar lá no alto um débil

lampejo [...]”. (2003a:82) Desse modo, a fotografia da garotinha, ou nas palavras de Barthes, o *Spectrum*, onde uma boneca segura outra boneca menor, aos pés de uma garota com o seu cachorrinho, está envolto em uma aura evocada não só pela pose fotográfica - sempre comparável ao momento de uma execução - ou devido à natureza do retrato mortuário citada nesta imagem, mas também pela associação com a profundidade obscura e aquática onde ela ainda vive, o que, por fim, parece ser responsável pela qualidade fantasmática dessa imagem.

O mesmo devir-fantasma parece seguir as reproduções do possível rosto de Agáta. Todos eles são assinalados pelo desaparecimento da distância e pela aparição de uma ausência. Note como Austerlitz dorme no fundo do lago junto dessas imagens e procura, também com os olhos esbugalhados, pela luz que possa revelar, como sobre um papel em exposição, suas memórias. Austerlitz os vê definitivamente distantes no fundo do lago e depois se junta a eles no seu quarto gelado, como num culto semelhante àquele concedido ao retrato fotográfico comentado por Walter Benjamin:

No culto da lembrança dedicada aos seres queridos, afastados ou desaparecidos, o valor cultural da imagem encontra seu último refúgio. Na expressão fugidia de um rosto de homem, as antigas fotografias cedem lugar à aura, uma última vez. É o que lhes proporciona essa beleza melancólica que não é possível comparar com mais nada. (BENJAMIN, 1996:174)

Envolvido nesse mesmo culto da lembrança e valendo-se da leitura do célebre texto do historiador H. G. Adler, Austerlitz viaja até Praga e começa a procurar pelos rastros da mãe no gueto de Terezín. Terezín foi uma fortaleza construída no final do século XVIII pelo império austríaco. De início fazia parte do sistema de fortalezas da monarquia, mas a partir do século XIX passa a ser usado como prisão, tendo no início do século XX seu prisioneiro mais célebre, Gavrilo Princip, responsável pela morte do arquiduque austríaco Franz Ferdinand. A partir dos anos 1940 a Gestapo toma conta da construção, usando-a ainda como prisão, mas no ano seguinte a cidade é transformada em um gueto murado para servir de modelo de assentamento de judeus. Mas a cidade-modelo maquiava na verdade um campo de concentração. Em 1944, os nazistas recebem a visita da Cruz Vermelha, na tentativa de dissipar os rumores sobre campos de extermínio. Para minimizar a aparência de superlotação do gueto, muitos judeus foram mandados para Auschwitz e também foram erguidos cafés e lojas falsas no intuito de convencer a instituição de que havia ali um mínimo de conforto. No dia da visita, os nazistas organizaram um evento e obrigaram os judeus a assistir a uma ópera infantil, *Brundibar*, escrita, aliás, por um dos prisioneiros. Tudo correu tão bem que o governo nazista decidiu fazer um documentário sobre Terezín, dirigido por Kurt Gerron, naquele

momento, também prisioneiro no gueto. O filme vem a reboque da mesma propaganda política que motivou a visita da Cruz Vermelha: mostrar quão bem os judeus viviam sob a proteção benevolente do Terceiro Reich. Após as filmagens, elenco e direção do filme são enviados para Auschwitz. O filme não foi lançado a tempo, mas foi cortado em pequenas partes para servirem à propaganda.

Tudo isso é descoberto por Austerlitz ao ler compulsivamente o livro de Adler, aliás, também um dos sobreviventes de Terezín. No enalço da imagem da mãe, o personagem acredita que esse documentário possa oferecer alguma ajuda, mas, incapaz de decifrar as imagens, que “se dissolviam no instante mesmo que apareciam” (p. 352), encomenda uma cópia em câmera lenta, com a duração quadruplicada, dessas imagens, onde finalmente encontra um possível rosto de sua mãe. É interessante acompanhar a descrição do narrador no momento em que vê as imagens lentas do documentário, pois tudo agora tem uma outra dimensão, até mesmo a polca se transforma em uma marcha fúnebre e os trabalhadores parecem dormir enquanto trabalham. O processo realizado por Austerlitz é justamente o de imobilizar cada quadro do filme, transformando-os em fotos, e mantém um forte parentesco com o mesmo processo investigativo, também comentado por Barthes, presente no *Blow-up* do cineasta Michelangelo Antonioni. É como se ele buscasse fixar, enquadrar o personagem que sai da tela e continua a viver em um *campo cego*. (BARTHES,1984:86) Nas palavras de Barthes, esta é justamente a diferença entre o cinema e a fotografia: tudo que se passa no interior de um enquadramento morre de maneira absoluta, como se dissolvem as figuras em Terezín depois de passado esse enquadramento, enquanto que na fotografia nada sai, os personagens estão anestesiados e fincados, como as borboletas expostas nos armários de Andromeda Lodge, por onde Charles Darwin havia passado, na época em que trabalhava em seu estudo sobre a origem do homem. (SEBALD,2003a:126)

No entanto, comenta Barthes, a partir do momento em que há um *punctum* na imagem fotográfica, ele “faz o personagem sair da fotografia, ele provê essa foto de um campo cego”. (1984: 88) Essa fixação da imagem envolve uma outra questão levantada por Barthes e que parece se relacionar com o próprio fato de Austerlitz rever repetidamente essa imagem congelada do suposto rosto materno: o esmagamento do tempo. Esse “segundo” *punctum*, não mais de forma, mas de intensidade, “isso está morto e isso vai morrer” (BARTHES,1984:142), é de alguma maneira completamente revelado justamente no indicador do tempo na imagem congelada do vídeo de Terezín: esses minutos, segundos e

centésimos de segundo que giram tão rápido sobre a possível frente de sua mãe. Está em jogo aqui o mesmo *punctum*, na foto do belo jovem americano Lewis Payne em sua cela, que exhibe ao observador a proximidade de sua morte. (BARTHES:142) Portanto, esses números que “giram tão rápido que não se pode decifrá-los nem captá-los” (SEBALD,2003a:359) podem ser lidos, em *Austerlitz*, como Barthes lê a foto do prisioneiro - ao mesmo tempo isso será e isso foi – suspendendo o tempo de acordo com a tese do próprio Austerlitz, segundo a qual “o tempo não existe em absoluto, somente diversos espaços que se imbricam segundo uma estereometria superior, entre os quais os vivos e os mortos podem ir de lá pra cá como bem quiserem”. (2003a:269) Mais uma vez, não por acaso, a imagem do jovem prisioneiro leva Barthes a refletir sobre a imagem de sua mãe, enquanto a descrição sobre o rosto da mulher em Terezín parece mencionar aquela primeira definição de *punctum* relacionado a um detalhe que paradoxalmente preenche a fotografia:

[...] Sie trägt, sagte Austerlitz, eine in drei feinen Bogenlinien von ihrem dunklen, hochgeschlossenen Kleid kaum sich abhebende Kette um den Hals und eine weiße Blumenblüte seitlich in ihrem Haar. Gerade so wie ich nach meinen schwachen Erinnerungen und den wenigen übrigen Anhaltspunkten, die ich heute habe, die Schauspielerin Agáta mir vorstellte, gerade so, denke ich, sieht sie aus, und ich schaue wieder und wieder in dieses mir gleichermaßen fremde und vertraute Gesicht [...] ⁴³ (SEBALD,2003a:358-359)

O intertexto é evidente: a certa altura de *Câmara Clara*, Barthes comenta sobre essa imaginação que se dá longe da foto, mas ainda sobre ela:

Às vezes acontece de eu poder conhecer melhor uma foto de que me lembro do que uma foto que vejo, como se a visão direta orientasse equivocadamente a linguagem, envolvendo-a em um esforço de descrição que sempre deixará de atingir o ponto de efeito, o *punctum*. (BARTHES,1984:83)

A esse respeito, Barthes comenta novamente o retrato da família negra feito por James van der Zee, deslocando o *punctum* da foto, antes incidente sobre o sapato com presilhas: “Essa foto trabalhou em mim, e mais tarde compreendi que o verdadeiro *punctum* era o colar que ele trazia ao pescoço”. (p. 83) O rosto estranho e familiar da jovem judia em Terezín e a imaginação de Austerlitz acerca de Agáta, resgatando esses detalhes – o colar e flor branca no cabelo – estão na verdade muito próximos desse colar que Barthes sempre vira usado por

⁴³ [...] 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 branco no cabelo. Exatamente como eu imaginava a atriz Agáta com base nas minhas vagas lembranças e nos outros poucos indícios que tenho hoje, exatamente assim, acho, ela se parece, e olho e torno a olhar esse rosto em certa medida estranho e familiar [...] (SEBALD, 2008a:244-245)

alguém de sua família. (1984:84) Há, portanto, na investigação desse rosto um jogo entre o familiar e o estranho que atravessa toda a narrativa e, que, neste caso, provoca as memórias de Austerlitz sobre a mãe, mas não resultará na autenticidade do rosto materno. Věra, como já dito, a única testemunha da existência de Agáta, ao observar longamente a cópia do rosto da jovem mulher que Austerlitz fizera do filme, a põe de lado balançando a cabeça. (2003a:360)

De volta a Praga, Austerlitz resolve passar alguns dias examinando documentos no arquivo teatral de Praga na Celetná e ali, ele diz, “entre cartas, programas e recortes de jornal amarelados, dei com uma fotografia de uma atriz anônima que parecia coincidir com a opaca lembrança que eu tinha de minha mãe”. (SEBALD, 2003a:246) Novamente, a imagem distanciada de Austerlitz dialoga com essa última imagem que ele encontra de sua mãe, e neste caso, ela é reconhecida por Věra. Porém, apesar do assentimento de Věra, paira ainda algo de duvidoso nessa foto como realização da imagem materna. Assim como o filme sobre Terezín, o retrato da atriz anônima evidencia o sinal temporal que Barthes considerou necessário para a identificação visual e para a especulação da imagem fotográfica, no entanto, o personagem entrega a fotografia ao narrador como lembrança, sugerindo que há nela somente uma semelhança, não a imagem materna que ele tanto procurou. Às vésperas de encontrar a imagem materna, Barthes se pergunta se reconhece mesmo o rosto da mãe. Da caixa de fotografias, ele reúne somente fragmentos do seu rosto e se debate “em meio a imagens parcialmente verdadeiras e, portanto, totalmente falsas”. (BARTHES,1984:99) Em *Austerlitz*, a descoberta dessas possíveis imagens da mãe parece não ultrapassar a angústia dolorosa descrita por Barthes, as imagens reproduzidas no romance não vão além do nível da semelhança; em nenhum momento, essas imagens dão a Austerlitz “um sentimento tão seguro quanto a lembrança, tal como a experimentou Proust, quando, ao abaixar-se certo dia para descalçar-se, percebeu bruscamente em sua memória a face de sua avó verdadeira, ‘cuja realidade viva pela primeira vez eu encontrava em uma lembrança involuntária e verdadeira’”. (BARTHES,1984:104)

Em *Family Frames* (1997), ao analisar álbuns de família, Marianne Hirsch defende que na obra de Barthes a mãe é o objeto do olhar fotográfico, não seu tema. Considerando as fotografias reproduzidas em *Austerlitz*, em nenhum outro momento tal formulação é mais aplicável e aparente do que na fotografia de Austerlitz criança. Além disso, essa fotografia é a única ao redor da qual não paira qualquer dúvida sobre a sua autenticidade: Věra data a fotografia precisamente em fevereiro de 1939, cerca de seis meses antes da sua partida de

Praga (SEBALD,2003a:266), contextualiza o motivo da fantasia “talhada especialmente para a ocasião”, um baile de máscara, e ainda chama a atenção para a anotação em tcheco do avô de Austerlitz no verso da fotografia. Estudando a imagem com sua data precisa e sua inscrição, Austerlitz descobre que, enquanto se é incapaz de manter a distância do inevitável “*isso-foi*” da Fotografia, é-se ao mesmo tempo, como já comentei neste capítulo, intimado a reconhecer este seu olhar prolongado e inevitável. O que parece estar dito aqui é que o que vemos na fotografia de Austerlitz, não é somente a imagem (*Spectrum*) de uma criança, mas também a imagem de um olhar (de criança) direcionado para o *Spectator*, para os leitores. Em comparação com a imagem da mãe de Barthes, esse olhar revela que, a despeito da frustrante procura de Austerlitz pelo rosto materno, há sim um “Jardim de Inverno” na ficção. A recusa de Barthes em reproduzir a fotografia de sua mãe com cinco anos de idade cede lugar, em *Austerlitz*, à reprodução na página de uma criança de mais ou menos cinco anos de idade, que, se não atesta fotograficamente a essência de Agáta, mostra através dos olhos dessa criança, assim como os olhos do último irmão de Napoleão (BARTHES,1984:11), a essência do olhar que a viu.

Como se vê, mais do que ser tributária a Barthes, a obra de Sebald joga com a referência temática de *Câmara Clara*, problematiza os dispositivos narrativos apresentados pelo crítico, dialoga com a sua reflexão acerca da imagem fotográfica e, em última instância, parece pôr em vigor, através da estrutura formal de sua obra, parte do projeto do romance barthesiano que não saiu dos esboços. O jogo, por exemplo, entre o ficcional e o documental – que atua, aliás, no campo da representação –, está fortemente ligado pela construção de uma narrativa que se produz no leitor, e aproxima pontos centrais do projeto estético de Sebald e de Barthes:

Nenhum escrito pode me dar essa certeza. O infortúnio (mas também, talvez, a volúpia) da linguagem é não poder autenticar-se a si mesma. O noema da linguagem talvez seja essa impotência, ou, para falar positivamente: a linguagem é, por natureza, ficcional; para tentar tornar a linguagem inficcional é preciso um enorme dispositivo de medidas: convoca-se a lógica ou, na sua falta, o juramento; mas a Fotografia, por sua vez, é indiferente a qualquer revezamento: ela não inventa; é a própria autenticação; os raros artifícios por ela permitidos não são probatórios; são, ao contrário, trucagens: a fotografia só é laboriosa quando trapaceia. (BARTHES,1984:128-129)

Nesse caso, no entanto, é interessante observar como Sebald atualiza o comentário acima, aproximando o noema da fotografia e o da linguagem através do caráter inventivo e performático das fotografias reproduzidas em *Austerlitz*, assim como já o fez o precursor da arte contemporânea Yves Klein (1928-1962) em sua célebre fotografia *Saut dans le vide*

(Salto no vazio)⁴⁴. Resta perguntar: na medida em que Barthes parece pôr em vigor na escrita suas preocupações estéticas, erigindo ao mesmo tempo um texto crítico, íntimo e literário, em que medida Sebald não parece responder à Barthes com um texto que hesita, em nível textual e pictórico, entre o ensaio, a ficção e a autobiografia? Uma tentativa de resposta pode se esboçar através da qualidade performativa de ambos os autores. Pois, em *Austerlitz* e em *Câmara Clara*, parecem delinear-se duas grandes performances que têm mais ou menos seus centros definidos: no primeiro a que diz respeito a encenação de uma memória e no segundo, a pura performance da escrita em busca de narrativas. A citação que abre o presente capítulo, também parece seguir nessa direção. Como já mencionado, o número de relações e associações possíveis ao leitor, de tão excessivas, envolve-o em um labirinto de signos, onde ele pouco pode definir os contornos dos referentes, devido (e apesar) da insistência do narrador e de Austerlitz em juntar provas materiais através de um inventário de imagens e fotografias. Em *Austerlitz*, o esforço para tirar o passado, a memória e seus referentes da escuridão tem seu ponto de confluência em um protagonista compulsivo pela leitura e pela escrita que lembra, pela insistência, aqueles homens eufóricos que se depararam com o primeiro daguerreótipo. Mas no caso de Sebald, a tentativa não é a de extrapolar os limites do olhar humano, mas de explorar os limites da explicitação e da referência ao quais se está habituado, em plena virada imagética, provocando assim uma perturbação na rotina de leitura.

⁴⁴ Tendo em vista as experiências da arte contemporânea com a fotografia, evidentemente não se pode mais falar hoje em uma distinção "noemática" entre fotografia e linguagem baseada em critérios como invenção e autenticação.

II. A MEMÓRIA ARRUINADA DE *AUSTERLITZ*

1. A FOTOGRAFIA COMO MÍDIA DE MEMÓRIA

“[...]Je mehr Bilder aus der Vergangenheit ich versammle, sagte ich, desto unwahrscheinlicher wird es mir, dass die Vergangenheit auf diese Weise sich abgespielt haben soll, denn nichts an ihr sei normal zu nennen, sondern es sei das allermeiste lächerlich, und wenn es nicht lächerlich sei, dann sei es zum Entsetzen. [...]”(SEBALD,1994:231-232)⁴⁵

A passagem acima faz parte do texto *Il ritorno in patria*, publicado em *Schwindel.Gefühle*, onde se encontram os primeiros textos em prosa escritos por Sebald. O trecho pode ser lido como uma referência ao uso de imagens e fotografias e sua relação com o narrar do passado e a representação da memória. Ademais, onze anos antes do surgimento de *Austerlitz*, ele anuncia questões presentes e aprofundadas em sua última obra, como os limites da capacidade mnêmica, a precariedade/opacidade do signo na representação do passado, a crença na fotografia enquanto mídia de memória e, por fim, o ato de colecionar imagens e objetos do passado, característica fundante dos narradores de Sebald, como também do personagem Austerlitz.

Grande parte da crítica que se ocupou até o presente com o problema da reprodução de imagens na obra de Sebald, em especial em *Austerlitz*, tratou, em maior ou menor medida, de analisar, dar continuidade e algumas vezes de aprofundar a relação entre memória e fotografia posta em evidência pela obra do autor. Segundo o levantamento feito por Jonathan Long na introdução de *W. G. Sebald and the Writing of History*, a fotografia é quase sempre discutida e analisada pela crítica em relação à sua função mnêmica e boa parte dessa discussão é enviesada pelos estudos da memória traumática ou da pós-memória, acentuando a tematização do Holocausto na obra de Sebald. (2007a:16)

⁴⁵ “[...] Quanto mais imagens eu coleciono do passado, eu disse, mais improvável me parece que o passado tenha de fato ocorrido dessa maneira, pois nada nele podia ser chamado normal: a maior parte dele era ridícula e, quando não ridícula, aterradora [...]” (SEBALD, 2008b:162) Tradução José Marcos Macedo

Como procurei mostrar na discussão do capítulo anterior, não resta dúvida de que o uso da fotografia em *Austerlitz* está fortemente ligado à tentativa de representar e testemunhar o passado e que atua muitas vezes como meio de representação de memórias. A própria narrativa provoca esta ligação ao tematizar e pôr no centro da ficção o esforço de um personagem, historiador e fotógrafo, que através da leitura, da observação e da fotografia procura recuperar suas memórias perdidas: esse é, na verdade, o drama da história da vida de Jacques Austerlitz. Mas como a imagem fotográfica atua na representação da memória, que tipo de memória tenta-se representar através destas imagens, e qual o efeito, a produção de sentido desta poética de lembranças, são questões ainda incontornáveis na análise de uma narrativa na qual todo o esforço na reconstrução do passado do protagonista é quase sempre entremeadado e conjugado por imagens.

Além do foco constante sobre uma memória pessoal e individual, a fotografia em *Austerlitz* é discutida unanimemente pela crítica como uma mídia de memória, uma mídia que, como o próprio Sebald comenta em sua última entrevista, a Maya Jaggi (2001), é, por excelência, portadora de lembranças. Porém, pouco se discute sobre a possibilidade de o autor também colocar em questão, justamente através da tematização e da reprodução de fotografias, a capacidade mnêmica da imagem fotográfica. Na verdade, a maioria dos trabalhos que se ocupam com a fotografia e a memória em Sebald centra-se mais na tematização da fotografia do que na reprodução dessas imagens na página. Pouco divergem em relação aos conceitos de fotografia e memória, em relação aos autores discutidos e teorias aventadas, e causam muitas vezes a impressão de que o uso da fotografia em Sebald não passa de uma mera transposição de teorias da memória para um texto literário.

Long reconhece que há momentos na obra de Sebald em que a crença investida na fotografia, enquanto testemunho, documento ou representação mais exata de uma reminiscência passada, é subvertida e colocada em questão pelo autor. (2007a:61) É possível encontrar exemplos desse procedimento em toda a obra de Sebald, mas é em *Austerlitz*, a obra onde a fotografia é mais sistematicamente tematizada, que eles aparecem centralizados. É sintomático que a foto da criança vestida de pajem, por exemplo, uma das únicas possíveis evidências diretas ao passado do personagem, não seja capaz de provocar ou estimular as lembranças de Austerlitz e mesmo assim é reproduzida na página. Além disso, como interpretar o fato de o personagem, após longa procura, legar ao narrador toda a sua coleção

de fotografias, inclusive, “como lembrança”, o rosto de Agáta, encontrado na fotografia do arquivo teatral de Praga e identificado por Věra como o rosto de sua mãe? (p. 361)

Em primeiro lugar, é preciso distinguir aqui a reprodução na página, da tematização da fotografia na narrativa. As reflexões do personagem sobre fotografia não são apenas explicações ou justificativas para a reprodução das fotografias no texto, assim como as fotografias reproduzidas não são ilustrações dos pensamentos e teorias do personagem Austerlitz. Portanto, antes de analisar a capacidade mnêmica da fotografia no livro é preciso entender que a fotografia em *Austerlitz* opera em dois níveis distintos. Alexandra Tischel, em *Aus der Dunkelkammer der Geschichte* (2006), ao ver no uso da fotografia e na relação foto-texto em Sebald um efeito paradoxal e muitas vezes imprevisível, distingue a tematização da fotografia no texto do efeito produzido pela reprodução das imagens na narrativa, asseverando que, em relação ao personagem, a fotografia funciona tanto como sintoma de seu esquecimento do que como mídia de memória (TISCHEL, 2006:33), mas o sentido produzido pela reprodução de fotografias na página cria uma tensão entre o conceito (interno) de memória levantado pelo protagonista e a relação entre memória e fotografia levantada pelo modo e pela qualidade (externa) das imagens reproduzidas na narrativa.

Em segundo lugar, no intuito de verificar as diferenças ou implicações entre tematização e reprodução da fotografia em *Austerlitz*, seria interessante valer-se de uma divisão do livro em cinco momentos narrativos, como sugerido no texto pelas quebras de parágrafo marcadas com o sinal “*”, mas neste caso, relacionando a tematização da fotografia na narrativa com o trabalho mnêmico do personagem, através das fotografias que ele consulta, para depois analisar a reprodução das fotografias na página.

1.1 O papel temático da fotografia

O primeiro momento narrativo (p. 9-50) trata das assim chamadas conversas de Antuérpia. Todas as imagens reproduzidas na página estão relacionadas com a experiência do narrador na Bélgica e representam, na sua grande maioria, motivos arquitetônicos. Após quase cinquenta páginas, o que se sabe sobre o protagonista pode ser resumido por traços gerais como: seu amplo conhecimento técnico em história da arquitetura, sua pesquisa sobre a arquitetura de

estações de trem, sua obstinação por anotações e fotografias e sua semelhança com o herói Siegfried dos *Nibelungos*: nada remete à vida de Austerlitz ou às suas memórias pessoais.

Já o segundo momento narrativo (p. 51-172) inicia-se com o reencontro ocasional, após quase vinte anos, entre o narrador e Austerlitz. Agora a semelhança com Ludwig Wittgenstein, de quem os olhos são reproduzidos no início da narrativa, toma o lugar de Siegfried na descrição do personagem. É interessante salientar a maneira como a fotografia aparece, pela primeira vez no texto, para ressaltar as semelhanças entre as duas figuras:

[...] Mehr und mehr dünkt es mich darum jetzt, sobald ich irgendwo auf eine Photographie von Wittgenstein stoße, als blicke mir Austerlitz aus ihr entgegen, oder, wenn ich Austerlitz anschau, als sehe ich in ihm den unglücklichen, in der Klarheit seiner logischen Überlegungen ebenso wie in der Verwirrung seine Gefühle eingesperrten Denker [...] ⁴⁶ (SEBALD, 2003a:64)

Além de ser uma referência à função indicial e mnêmica da imagem fotográfica, já que através de retratos de Wittgenstein o narrador tem acesso à imagem de Austerlitz, a passagem corresponde a um dos poucos momentos na narrativa nos quais o próprio narrador exhibe sua perspectiva epistemológica em relação ao signo fotográfico, à representação e à memória. Ela sugere a presença de Austerlitz já nas primeiras páginas do livro – onde estão reproduzidos os olhos do filósofo – antecipa o comentário que o próprio protagonista fará sobre a fotografia que Věra lhe entrega durante sua passagem por Praga e marca uma delimitação entre as possíveis procedências das fotografias reproduzidas no livro ⁴⁷.

O que também marca esse segundo momento narrativo é que, após o reencontro entre personagem e narrador, são as memórias da juventude de Austerlitz, narradas quase cronologicamente, que tomam o centro da narrativa ⁴⁸. Ao contrário do primeiro momento narrativo, as memórias pessoais de Austerlitz são agora sobrepostas ao relato do narrador, que passa a atuar como uma instância intermediadora da biografia de Austerlitz entre o

⁴⁶ [...] Por isso agora, sempre que dou de cara com uma fotografia de Wittgenstein em algum lugar, sinto cada vez mais como se Austerlitz me fitasse de dentro dela, ao passo que, quando olho para Austerlitz, é como se visse nele o pensador desconsolado, prisioneiro da clareza de suas reflexões lógicas e da confusão de seus sentimentos [...] (2008a:45)

⁴⁷ Pois, ao que tudo indica, até este ponto, as fotografias reproduzidas na página, na sua maioria relacionada com os passeios por Antuérpia, foram tiradas pelo próprio narrador, mas a partir do momento em que o narrador comenta a semelhança do personagem com o filósofo, as fotografias que se seguem parecem dizer respeito justamente à coleção de fotografias de Austerlitz.

⁴⁸ Em comemoração ao septagésimo aniversário de suas edições de bolso, a editora americana Penguin publicou em 2005 toda essa passagem sob o título *Young Austerlitz*, reforçando a linearidade e coesão do trecho da narrativa.

personagem e o leitor. É justamente entre os episódios relatados neste segundo momento que se encontram as reflexões de Austerlitz sobre as semelhanças entre a memória e a imagem fotográfica, caras à presente análise.

1.1.1 A metáfora fotográfica

A primeira referência de Austerlitz à fotografia é feita quando, ao narrar como foi sua infância na casa do pastor Emyr Elias, o personagem comenta um episódio no qual entra em contato com um álbum de fotografias da família do pastor. É o próprio Elias que, num gesto inesperado, como o de Austerlitz em relação ao narrador, abre parte da sua vida pessoal ao personagem, ao mostrar-lhe as fotografias antigas. Segundo o texto, as diversas imagens tematizam o vilarejo natal do pastor, a comuna de Llanwddyn, submersa pela represa de Vyrnwy, no outono de 1888. (2003a:79) A descoberta do álbum de fotografias, a despeito da inexistência de imagens na casa do pregador, é para Austerlitz como um mergulho no passado de Llanwddyn, submerso a trinta metros nas águas escuras da represa. Como já comentado no capítulo anterior, ao consultar as fotografias, Austerlitz comenta que de tanto olhar aqueles retratos, “as pessoas que me fitavam de dentro deles [...] tornaram-se tão familiares como se eu vivesse com elas no fundo do lago”, e que toda noite antes de ir para a cama em seu quarto gelado, sentia como se também tivesse afundado na profundezas escuras onde ainda viviam as pobres almas de Vyrnwy. (2003a:81-82)

O texto é cortado neste momento por duas fotografias antigas, ao que tudo indica, oriundas do álbum da família Elias: uma imagem de um vilarejo vazio e um retrato da garotinha com seu cachorrinho. (2003a:81) O interessante é que relacionado com o texto e com a qualidade dessas imagens, a reprodução dessas duas fotografias parece sugerir o próprio emergir do passado na superfície da página. Como já comentei, a descoberta desse álbum pode ser lida também como alegoria da memória emergindo das profundezas escuras de um lago, fazendo ainda referência ao processo químico e aquático envolvido na revelação fotográfica que servirá de metáfora nas reflexões de Austerlitz. Mas a relação do personagem com essas fotografias, ou melhor, o estimular da memória permitido por essas fotografias, se dá mais através da submersão de Austerlitz, ou da sua permanente condição de submerso, do que através do emergir passivo e progressivo das lembranças. Ao ter imaginado que durante a noite todo seu quarto esteve submerso na água escura da represa de Vyrnwy (2003a:82),

Austerlitz assume a posição dos mortos submersos, tanto no lago, como no álbum de fotografias. Como no caso dos animais do Nocturama e da fotografia do cavaleiro mirim, a relação entre observador e observado aqui é invertida ou relativizada: são os olhos das corujas e dos mãos-peladas (2003a:11), é o olhar do pajem (p. 268) que são perscrutadores ou inquisitivos (*forschenden*), são eles que observam e cobram uma lembrança do observador. Com a descoberta ou aparição do álbum, Austerlitz não só tem acesso, mas também é transportado a este mundo subaquático, onde os mortos, com seus olhos esbugalhados, novamente como os animais noturnos, pouco podem acessar o mundo dos vivos, do mesmo modo que os vivos têm dificuldade em acessar o mundo dos mortos.

O que segue em relevância a esse episódio são as memórias da juventude de Austerlitz. Boa parte dela se passa em Stower Grange, colégio privado para onde o personagem é enviado aos 12 anos de idade, devido às condições de saúde de Gwendolyn, sua madrastra. O relato sobre Stower Grange é dividido pela relação do protagonista com dois personagens de grande importância na narrativa: André Hilary, seu professor de história, e Gerald Fitzpatrick, talvez o único amigo de Austerlitz.

Deixando Hilary momentaneamente de lado, vale ressaltar que é Gerald quem acompanha Austerlitz em suas primeiras experiências com a fotografia, e que devido a ele a narrativa se desloca em seguida para Andromeda Lodge, casa dos Fitzpatricks. No início do relato sobre a amizade com Gerald, a fotografia de um jovem time de rúgbi, apresenta a única imagem fotográfica de Austerlitz confirmada no texto pelo personagem. Austerlitz comenta que desde o primeiro dia, quando Gerald lhe pediu uma das novas fotografias do time de rúgbi na qual ele figurava na extremidade direita da fileira da frente, percebe que a solidão era algo comum entre eles. (SEBALD,2003a:114) A solidão e a melancolia, nessa passagem, parece unir a vida dos dois personagens, assim como a fotografia do time de rúgbi reproduzida na página complementa as descrições do narrador sobre a aparência de Austerlitz e a foto do cavaleiro mirim, atestando, por fim, a existência fotográfica do protagonista na narrativa. A verossimilhança da imagem pode passar despercebida pelo leitor desatento, mas quando comparadas com a descrição do personagem já adulto e a fotografia de Austerlitz criança, as feições do jovem na extremidade direita da fotografia corresponde à imagem de Austerlitz na juventude. No entanto, o fato de Austerlitz estar representado nessa fotografia, parece ser aqui de pouca importância. A solidão de Gerald está tão presente no relato do protagonista que Austerlitz fica em segundo plano. Na verdade, o comentário centra-se no gesto de Gerald

pedir a fotografia do time de rúgbi, do qual ele possivelmente não podia participar. O que está em jogo aqui é a possibilidade de a imagem diminuir a solidão de Gerald, ou seja, pode-se deduzir que a leitura que Gerald faz desta imagem reforça o caráter vicário do signo fotográfico, instaurando uma presença, uma compensação para a sua condição de solitário.

Inicialmente, Gerald surge como um ajudante secreto de Austerlitz. Suas duas primeiras aparições são uma silhueta e depois uma sombra na câmara escura em Stower Grange, e sua presença no romance está ligada à saída da casa fria e escura do padrasto de Austerlitz e ao recolhimento cada vez mais mórbido do protagonista. As semelhanças e talvez o que mantém a amizade entre Gerald e Austerlitz também estão bastante ligados à melancolia e a um sentimento de desarraigamento que caracterizam ambos como criaturas soturnas. Assim como no caso das pobres almas de Vyrnwy, a noite e a escuridão exercem um papel central na representação narrativa de Gerald. É durante a noite que costumam ocorrer os encontros entre os dois na narrativa e é à noite que ele costuma ajudar Austerlitz na câmara escura.

Muito se comentou a respeito das reflexões de Austerlitz sobre a câmara escura em Stower Grange, nas quais o protagonista relata suas primeiras experiências com o trabalho fotográfico e da quais me valho no início da dissertação. De fato, todo texto que se ocupa com a relação entre memória e fotografia ou que interpreta a fotografia em *Austerlitz* como uma mídia de memória, tratou de recortar esta passagem em suas análises, pois é justamente neste momento em que imagem fotográfica e memória mais se aproximam tematicamente no livro. Após descrever a câmara escura em Stower Grange, onde começou a se interessar pela fotografia, Austerlitz esclarece:

[...] Besonders in den Bann gezogen hat mich bei der photographischen Arbeit stets der Augenblick, in dem man auf dem belichteten Papier die Schatten der Wirklichkeit sozusagen aus dem Nichts hervorkommen sieht, genau wie Erinnerungen, sagte Austerlitz, die ja auch inmitten der Nacht in uns auftauchen und die sich dem, der sie festhalten will, so schnell wieder verdunkeln, nicht anders als ein photographischer Abzug, den man zu lang im Entwicklungsbad liegenläßt. [...] ⁴⁹ (SEBALD,2003a:117)

⁴⁹ [...] No trabalho fotográfico, sempre me encantou o instante em que as sombras da realidade parecem surgir do nada sobre o papel em exposição, tal como recordações, disse Austerlitz, que nos ocorrem no meio da noite e que tornam a escurecer rapidamente caso se tente agarrá-las, à maneira de uma prova fotográfica deixada muito tempo no banho de revelação.[...] (SEBALD, 2008a:80)

Maya Barzilai, ao destacar no trecho acima a semelhança quiasmática que leva o leitor a relacionar cada termo sintagmático entre si (as memórias noturnas, as sombras da fotografia que surgem repentinamente na superfície do papel e, ao mesmo tempo, a revelação fotográfica e o escurecimento da memória, no momento em que se tenta agarrá-las), acredita que essa passagem comparativa entre memória e fotografia, indica a possibilidade de o processo de recuperação de memórias ilustrar o trabalho fotográfico, mas, para isso, na analogia entre memória e fotografia, é preciso levar em conta todo o processo da produção fotográfica, não somente a fotografia como produto final. (2006:210-211) Carolin Duttlinger interpreta o trecho na mesma direção, mas enquanto Barzilai vê uma qualidade espectral no retorno de imagens e recordações, Duttlinger destaca, neste caso, o caráter precário e transitório tanto do conceito de memória como do conceito de fotografia apresentados nas reflexões de Austerlitz. Por outro lado, Richard Crownshaw lê na passagem uma compreensão de Austerlitz sobre uma propriedade única da fotografia, leia-se, a de capturar a temporalidade da memória sem, como no caso da escrita, correr o risco de alterá-la ou perdê-la. (2004:228)

De fato, essa analogia entre o trabalho fotográfico e a memória apresenta uma economia do ato de recordar e de esquecer presente no comentário dos três autores, e levanta uma questão sobre a sua própria relação com as estratégias empregadas por Austerlitz na tentativa de recuperar o seu passado. Antes de qualquer analogia, é a propriedade dessas sombras ou fragmentos da realidade surgirem do nada que é posta em ênfase pelo personagem. É o fato de um rastro de representação surgir, assim como no cérebro, através de um processo químico, sobre o vazio do papel fotográfico o que estabelece um ponto de relação com o processo envolvido na recordação. Por outro lado, estabelecida a analogia, vale lembrar também que se esses fragmentos são como sombras, as lembranças referidas aqui são lembranças que surgem no meio da noite, portanto, estão igualmente envolvidas por sombras, pela fugacidade, e poderiam inclusive encontrar-se na fronteira tênue entre a vigília e o sono, a consciência e a inconsciência, o real e o onírico. Até esse ponto, o que se sabe é que tanto os rastros que surgem sobre o papel fotográfico, como os que ocorrem durante a noite são igualmente fugazes, sem contornos, pouco nítidos, precários e, por surgirem do nada, envolvem algo de involuntário e indeterminado. Mas essas propriedades só se apresentam através da determinação, de um ato voluntário, isto é, através da tentativa de fixar rastros que em algum momento estiveram armazenados no papel fotográfico ou na memória, mas que sumiram devido ao tempo demasiado no banho da revelação.

Na verdade, a tentativa de fixação de imagens fugidias e transitórias que assaltam a consciência, parece estar sugerida metaforicamente na passagem de Austerlitz por Andromeda Lodge, através dos gabinetes de história natural, onde coleções de borboletas, mariposas e diversos outros insetos, aves, como também minerais e crustáceos ocupam armários cheios de gavetas. A reprodução da fotografia de um gabinete, na qual se vê uma coleção de borboletas, que inicialmente parece ilustrar os tipos de gabinetes em Andromeda Lodge, sugere a fixação, a captura da imagem frágil e esquiva do bater de asas da borboleta, que desafia o olhar. A coleção de borboletas atua neste caso como uma metáfora da própria fotografia, que captura e mortifica a imagem de um instante. O próprio texto deriva esta leitura através das experiências de Austerlitz e Gerald junto de Alphonso e suas mariposas. No episódio em que Austerlitz e Gerald observam mariposas, por exemplo, a relação entre a fotografia, a fixação de imagens transitórias ou esquivas, e a memória se reforça:

[...]wie die Falter, vielleicht zehntausend an der Zahl, schätzte Alphonso, bei uns eingeflogen sind. Die vor allem von Gerald bewunderten Leuchtstreifen, die sie dabei in verschiedenen Kringeln, Fahrem und Spiralen hinter sich herziehen schienen, existierten in Wirklichkeit gar nicht, erklärte Alphonso, sondern seien nur Phantomspuren, die verursacht würden von der Trägheit unseres Auges, das einen gewissen Nachglanz an der Stelle noch zu sehen glaube, von welcher das im Widerschein der Lampe nur einen Sekundenbruchteil aufstrahlende Insekt selber schon wieder verschwunden sei. [...] ⁵⁰ (2003a:139)

Nesse trecho, as sombras que surgem na revelação fotográfica poderiam ser contrastadas aos rastros-fantasmas das mariposas que, como se ainda não tivessem desaparecido, reluzem por um segundo no reflexo da lâmpada, dando forma, nas palavras de Alphonso, a uma espécie de fenômeno irreal, ou ainda o vislumbre do irreal no mundo real, do mesmo modo como a imagem fotográfica possibilita uma conexão com o mundo irreal ou o mundo dos mortos. Qualquer tentativa de fixação destes rastros, sejam eles sombras, lembranças ou luzes, os reforça ainda mais como esquivos. Até mesmo o gabinete de história natural não seria capaz, em última instância, de preservar a imagem das mariposas, pois o que ele preserva, justamente como a fotografia, é o corpo mortificado dessa imagem. O que está

⁵⁰ [...] as mariposas voarem ao nosso redor, talvez umas dez mil, segundo a estimativa de Alphonso. Os rastros de luz que elas pareciam deixar atrás de si em diversos floreios, serpentinas e espirais, e que Gerald em particular admirava, na realidade não existiam, explicou Alphonso, não passavam de rastros-fantasmas criados pela indolência dos nossos olhos, que julgavam enxergar um certo brilho residual no lugar de onde o próprio inseto, reluzindo por apenas uma fração de segundo no reflexo da lâmpada, já havia desaparecido. [...] (2008a:95)

presente, mas sem vida, é uma inscrição, um traço, uma ideia do bater de asas, que, nessas condições, precisa ser narrado para retornar à vida⁵¹.

Vale ressaltar ainda que as mariposas reaparecem novamente na narrativa, em uma rápida passagem, após o primeiro encontro do protagonista com Věra. Durante a noite em que o narrador passa na casa de Austerlitz na Alderney Street, ali, sobre o console da lareira, ele descobre uma pequena coleção de sete frascos de baquelita que continham os restos mortais de algumas mariposas de Andromeda Lodge. (2003a:241) Agora elas apresentam um aspecto tênue, frágil e translúcido, no limite da visibilidade, na fronteira entre a vida e a morte, através de suas estruturas filigranadas. A baquelita usada na conservação desses insetos pode ser aproximada assim à fotografia, pois exprime a mesma tentativa de fixação da imagem em movimento e conserva a imagem ou o corpo de algo já morto, através de um artifício que o protege dos sinais da decomposição.

Mas, se por um lado a fotografia se assemelha à baquelita por conservar e trazer ao presente a fidelidade de um passado intacto, ao comparar o processo mnêmico ao trabalho fotográfico, a analogia entre a maneira como índices da realidade surgem na superfície do papel fotográfico durante a revelação e como lembranças retornam inesperada e involuntariamente ao nível da consciência sugere que a superfície, através da qual estas sombras ou rastros retornam, seja na consciência ou no papel, é igualada pela precariedade e pela transitoriedade da representação. Talvez, seja por isso que os lampejos escassos da memória remota do protagonista retornam por meio de processos mnêmicos involuntários e contingentes – como os que atingem Marcel em *La Recherche* de Proust – por sinal, indiretamente envolvidos com a leitura voluntária que o personagem faz das fotografias que tira e coleciona.

O relato da história da vida de Austerlitz, apesar de partir de sua infância em Bala, País de Gales, só revela o que o motiva no terceiro momento da narrativa. (p. 173-362) É nesse momento que as reflexões de Austerlitz sobre a memória e a fotografia podem ser contrapostas às consultas que o personagem faz a sua coleção de fotografias, na tentativa de entrever nelas rastros de seu passado. Quando o narrador visita Austerlitz em sua casa em Londres, por exemplo, avista sobre uma grande mesa dezenas de fotografias antigas

⁵¹ Ora, essa seria justamente uma das propriedades da fotografia que a distingue, por exemplo, do cinema: a fixação no enquadramento. Não parece ser por acaso que ao tratar da diferença entre cinema e fotografia, Roland Barthes compara a imobilidade da imagem fotográfica com borboletas alfinetadas. (1984:86)

organizadas em fileiras regulares. Essas fotografias fazem parte da coleção de fotografias de Austerlitz mencionada já no início da narrativa (2003a:15) – parcialmente reconhecida pelo narrador e da qual muitas imagens estão reproduzidas no livro. O protagonista confessa que muitas vezes passa horas sentado diante dessas imagens, reorganizando-as até que um ar familiar surja de um novo arranjo, como se se ocupasse com alguma espécie de jogo da memória. Ao comentar esse trecho, Carolin Duttlinger destaca as semelhanças entre as formulações *Denk- und Erinnerungsarbeit* empregadas por Sebald e o termo *Durcharbeiten* empregado por Freud, ao referir-se ao trabalho terapêutico de seus pacientes na recuperação de memórias recalçadas. Porém, depois de tanto pensar e se esforçar para recordar-se, o que resta a Austerlitz é deitar-se exausto sobre a otomana. (2003a:175) A passagem parece tornar ainda mais claro que mesmo a fotografia, enquanto possível evidência do passado, além de não ser capaz de estimular a memória do personagem, reforça e tematiza o esquecimento, a distância e o seu alheamento. Pois, não é por meio desses esforços, mas nas caminhadas noturnas feitas pelo protagonista que a sua memória passa a ser paulatinamente estimulada até conduzi-lo a uma série intrincada de imagens e alucinações na Ladies' Waiting Room da Estação Liverpool Street. É ali que o protagonista tem as primeiras visões do seu passado longínquo, que descobre, à força de um impulso interior obscuro (2003a:197), como durante toda a sua vida negligenciou tudo que estivesse relacionado com a sua memória pessoal e onde se origina toda a sua procura pelo seu passado e a motivação para o seu relato.

Mas o que se pode tirar do retorno involuntário das lembranças do personagem, estimuladas pela sua presença na Ladies' Waiting Room, é que, se a memória em *Austerlitz* não é estimulada diretamente pela fotografia, seu retorno ou o acesso a ela envolve uma relação frequente entre o verbal e o visual, neste caso, posta materialmente em vigor em um tecido de imagens e texto. Mesmo não relacionada com uma fotografia que o personagem consulta, a visão que Austerlitz tem na sala de espera da estação é, na verdade, a composição de um conjunto de referências a imagens que mantém uma correlação, a notar pelos detalhes do texto, com fotografias antigas. Através de um estímulo externo e contingente, os rastros ou inscrições das imagens que ele costumava analisar por horas, antes de se deitar exausto na otomana, sobem à superfície do relato como as sombras à superfície do papel em revelação, mas agora tomam finalmente sentido, um arranjo familiar, narrativo, portanto textual, como se a sala de espera na Liverpool Street Station atuasse como um espaço de memória inalterado pelo tempo, semelhante a uma câmara escura usada na revelação de fotografias:

[...]Vielleicht sah ich darum auch in dem Halbdämmer des Saals zwei im Stil der dreißiger Jahre gekleidete Personen mittleren Alters, eine Frau in einem leichten Gabardinemantel mit einem schief auf ihrer Haarfrisur sitzenden Hut und neben ihr einen hageren Herrn, der einen dunklen Anzug und einen Priesterkragen um den Hals trug. [...] ⁵² (2003a:201)

A composição se assemelha à descrição dos poucos retratos reproduzidos na narrativa. O que se procura salientar é a aparência das duas figuras através de detalhes como as roupas, o corte de cabelo, os acessórios e a pose. Comparado à descrição da fotografia do cavaleiro-mirim, por exemplo, o que é salientado é seu olhar, a fantasia, o braço dobrado e a mantilha, seus cabelos claros e crespos, os botões, o chapéu e as dobras das meias. (p. 267) O texto parece criar, nessa passagem, uma mesma espécie de história dos gostos, das modas e dos costumes que geralmente se observa em fotografias antigas, uma história, aliás, que, segundo Barthes, nos separa ainda mais destas figuras (1984: 96), desviando a atenção do observador para o acessório. Como já comentado no capítulo anterior, a mesma atenção é dada ao colar de Agáta ou mesmo à mochila de Austerlitz, o único detalhe responsável pelo seu reconhecimento na visão da Ladies' Waiting Room. É, aliás, a mochila do garoto que possibilita Austerlitz lembrar-se de si mesmo cinquenta anos depois: [...] und wäre das Rucksäckchen, das er auf seinem Schoß umfangen hielt, nicht gewesen, ich glaube, sagte Austerlitz, ich hätte ihn nicht erkannt. [...] ⁵³ (2003a:201)

Vale lembrar que não é a primeira vez que a mochila de Austerlitz é mencionada na narrativa. A fotografia da mochila do personagem é reproduzida na página (p. 63) quando o narrador comenta as semelhanças do personagem com o filósofo Wittgenstein. A mochila enquanto sinal, assim como a cicatriz de Ulisses, enquanto rastro e, em última instância, enquanto *souvenir*, lembrança ou recordação, é empregada na identificação do personagem, ora por parte do narrador, ora por parte do próprio Austerlitz. Ao correlacionar a importância da mochila na vida de Austerlitz, que a definia como a única coisa verdadeiramente confiável em sua vida (2003a:63), com a passagem da carta da irmã de Wittgenstein sobre a mochila que ele sempre carregava, tão cara quanto ele próprio (2003a:64), o texto valoriza a qualidade mnêmica da mochila mais do que a de qualquer retrato do personagem. Também não se deve esquecer que a mochila é em si um objeto portador de pertences pessoais e, no caso da

⁵² [...] Talvez por isso eu visse também na penumbra da sala duas pessoas de meia-idade vestidas à moda dos anos 30, uma mulher com um casaco leve de gabardine e um chapéu assentado de viés sobre o penteado e ao seu lado um senhor magro com um terno escuro e um colarinho de pastor. [...] (2008a:137-138)

⁵³ [...] e não fosse pela mochilinha que ele segurava abraçado no colo, imagino que não o teria reconhecido [...] (2008a:138)

ausência, de memórias. Mais adiante no texto, a lembrança de Věra sobre a partida do menino Austerlitz é acentuada novamente pela imagem da mochila: *un petit sac à dos avec quelques viatiques*. (2003a:253)

Mas além de ilustrar o retorno involuntário das lembranças do personagem a passagem da estação da Liverpool Street diminui, por um momento, a distância entre a tematização e a reprodução da fotografia na narrativa. Estruturada labiríntica e digressivamente, a passagem é composta por descrições minuciosas da estação, reflexões, eventos históricos relacionados à construção, alucinações e a reprodução de três fotografias. Ao comentar como sempre sentia uma espécie de amargura na estação da Liverpool Street, Austerlitz relata alguns antecedentes históricos da construção que poderiam ser o motivo de seu mal-estar. Segundo o relato, a área onde a estação está construída era originalmente formada por terrenos pantanosos que, depois de drenados, possibilitaram a construção, no século XVII, exatamente no lugar do pátio central da estação, de um mosteiro da ordem de santa Maria de Belém, da qual também fazia parte um hospital para alienados e pessoas indigentes. Austerlitz confessa se perguntar obsessivamente se as inscrições do passado acumulam-se ao longo dos séculos e se ainda estariam presentes no espaço da estação. Em uma sequência de fatos históricos descreve como os restos mortais ali enterrados foram revolvidos com a terra pantanosa ao decorrer de séculos até que, durante obras de demolição em 1984, centenas de esqueletos foram encontrados sob um ponto de táxi na Broad Street Station, mesmo lugar onde antes ficavam os antigos campos santos e os campos de branqueamento, a oeste do hospital. (2003a:192) A descoberta dos esqueletos leva o personagem, “em parte pelo seu interesse em história da arquitetura, em parte por outras razões que não lhe eram claras”, a fotografar os restos mortais encontrados. Em seguida uma fotografia é reproduzida na página. (p. 193)

O motivo da imagem, quatro crânios revolvidos em uma vala de terra lamacenta - referência direta aos antigos pântanos e à região pantanosa entre o mundo dos vivos e dos mortos que atravessa, formal e tematicamente, toda a narrativa⁵⁴ - é justamente o que une as duas dimensões (interna e externa) da fotografia em *Austerlitz*, podendo ser interpretada como uma espécie de metarreflexão sobre o valor mnêmico e indicial da fotografia na narrativa.

⁵⁴ Ao se aproximar de Theresienstadt, Austerlitz comenta como a cidade fora construída nas depressões úmidas na confluência dos rios Eger e o Elba, o que lhe oferece a visão, menos de uma cidade fortificada do que de uma cidade afundada no solo pantanoso e alagadiço. (SEBALD, 2003a: 272-273) Vale lembrar também que há uma correspondência visual entre essa imagem do terreno em Theresienstadt e o terreno calvo onde se encontra a criança vestida de pajem, sugerindo a presença latente do pajem na foto.

Pois, é possível dizer que se para Sebald a fotografia é uma arte da memória, ela o é por intermediar o mundo dos mortos e o dos vivos. Em *Die Ausgewanderten*, o narrador assume folhear repetidamente o álbum de fotografias do professor Paul Bereyter, pois na observação daquelas fotos parece-lhe que os mortos retornam ao mundo dos vivos (p. 68), e em *Austerlitz*, esse caráter da imagem fotográfica reaparece junto do primeiro retrato reproduzido na narrativa, quando o personagem toma conhecimento do álbum de fotografias de seu pai adotivo Elias. Como se viu até este momento da discussão, a aparição dos mortos no mundo dos vivos é um dos temas centrais que atravessam toda a narrativa e está sempre, direta ou indiretamente, presente nas reflexões do personagem sobre a memória, o seu passado e sobre a imagem fotográfica. Com a reprodução de uma fotografia de uma exumação, essa temática presente no texto tem lugar agora no motivo da fotografia reproduzida. Nesse contexto, através da imagem de restos mortais, não se reproduz um instante vivo dos referentes, mortificado pelo aparelho fotográfico, mas sim o instante da reaparição, da emersão dos mortos, tornando ainda mais estreita e visível a ligação da imagem fotográfica com o retorno da morte, tanto para Austerlitz, quanto, através da página, para o leitor.

No ensaio *Return of the Dead* (2001), Stephanie Harris centra sua discussão na especificidade da fotografia em *Die Ausgewanderten* e sua particular relação com a memória e o mundo dos mortos. Para o autor a primeira fotografia reproduzida na narrativa, um cemitério, já traz em si o problema fundamental do livro, a saber, o imperativo da memória e do esquecimento, a relação entre a morte e o passado que o texto, por si só, não é capaz de restituir. (2001:380) Seguindo o raciocínio de Harris, em *Austerlitz*, além da reprodução de quatro fotografias de cemitérios (p. 328, 329, 368 e 415), a fotografia das caveiras exumadas na Broad Street Station e sua reprodução na página, justamente no momento em que o protagonista tem acesso às primeiras imagens de seu passado remoto, reforça a relação particular da imagem fotográfica com a morte, apresentando o corpo, os restos mortais como sugestão para a evidência do passado.

Em todo caso, tanto o álbum de fotografias devolvido pelas águas de Vyrnwy, as reflexões de Austerlitz na câmara escura, as borboletas e o gabinete de história natural em Andromeda Lodge, quanto o episódio na Ladies' Waiting Room são exemplos de como o texto procede ao tematizar fotografia e memória. Esse procedimento poderia ser descrito como uma sequência de metáforas fotográficas, que, aliás, dialogam, em certo nível, com discursos expressados por autores como Sigmund Freud ou mesmo por Marcel Proust. Freud,

por exemplo, faz uma analogia entre aparelho psíquico e o processo fotográfico que parece ser explorado por Sebald no texto: a tomada fotográfica remeteria ao funcionamento “diurno” da psique, à percepção-consciência, enquanto que o laboratório e a revelação remeteriam ao funcionamento “noturno” e inconsciente da psique. Cada atividade psíquica surge inconscientemente e deixa atrás de si um rastro de memória como um “negativo”. Esses negativos só tornam-se “positivos”, após um processo de admissão, que resultará, como na fotografia, na imagem revelada no consciente. (FREUD,1969:163)

No caso de Proust, as semelhanças com a poética de *Austerlitz* são mais intrincadas e mais abrangentes. Como afirma Irene Albers em seu ensaio sobre a memória fotográfica proustiana, a fotografia, de uma forma metafórica e difusa, atravessa a *Recherche* quase onipresentemente, representando uma referência central tanto na trama complexa de metáforas da memória da narrativa como também no nível de formulação de uma poética de lembranças na obra. (ALBERS,2001:22) Para a autora, essa referência se dá através da caracterização da latência e atua, portanto, na concepção da memória involuntária na obra de Proust. Além disso, o uso metafórico da fotografia em Proust se distancia da metáfora empregada por Freud: enquanto o peso da analogia entre aparelho psíquico e aparelho fotográfico em Freud recai na questão da censura, isto é, na defesa, bloqueio que impede ou não que imagens sejam reveladas na consciência, no caso de Proust, é a propriedade de uma imagem latente do passado ser revelada a *posteriori* que é apresentada como decisiva. Por isso, a metáfora fotográfica de Proust se estabelece justamente através da câmara escura, na qual imagens captadas são trabalhadas e reveladas retroativamente. Assim como em *Austerlitz*, a analogia é feita entre o processo mnêmico que ocorre no interior do sujeito e o processo fotográfico envolvido na revelação da imagem. Mas em *Austerlitz*, como procurei demonstrar, a metáfora da câmara escura apresentada na *Recherche* é reformulada. Na narrativa sealdiana, é a questão da fixação da imagem que passa para o primeiro plano: as lembranças de Austerlitz não estão nem armazenadas em um espaço de memória, nem mesmo é possível revelá-las ou recuperá-las através de uma mnemotécnica. Essas lembranças, estabelecidas no limite entre o mundo dos vivos e dos mortos, e precárias em sua representação, rondam as fotografias como a imagem difusa e transitória dos fantasmas.

1.1.2 A memória das fotografias

No entanto, o fato de as lembranças de Austerlitz não retornarem através de sua mnemotécnica fotográfica levanta ainda uma outra questão. Se há uma sugestão tanto na narrativa e na reprodução de imagens, quanto na interrelação entre ambos de que fotografia e memória estão ligados através do retorno do morto, por que as fotografias consultadas por Austerlitz não lhe servem como acesso ao passado? Roland Barthes assume, na primeira parte de *Câmara Clara*, que em toda imagem fotográfica há algo terrível como o retorno do morto (1984:20), mas ao comentar a descoberta do álbum de fotografias de sua mãe, afirma como, citando Proust, não esperava nada “dessas fotografias de um ser, diante das quais nos lembramos menos bem deles do que nos contentamos em pensar nele”. (1984:95) Como já se sabe, em uma de suas visitas a sua antiga governanta em Praga, Austerlitz se depara com duas fotografias: a fotografia de si mesmo com cerca de cinco anos (p. 266) e a fotografia do casal no canto inferior esquerdo de um palco de teatro. (p. 265) Essas duas imagens são encontradas por Věra ocasionalmente em um dos 55 volumes carmesins de Balzac pertencentes aos pais do personagem, e, à maneira do álbum do pastor Elias, seu surgimento está relacionado tanto com um mundo imaginário – como o da literatura e da ficção –, como com uma citação emblemática ao retorno do morto, justamente pelo fato de as duas imagens terem reaparecido entre as páginas da *Comédia Humana*, da qual o personagem no fim da narrativa começa a ler a famosa história do coronel Chabert⁵⁵.

O fato é que as duas fotografias, antes de atuar na memória e no reconhecimento do passado dos personagens, testemunham a aparição de um mundo irreal e fantástico ou, como menciona Věra, de uma natureza insondável, própria dessas imagens que emergem do esquecimento. (2003: 266) Assim como no caso das fotografias encontradas por Barthes, essas duas imagens evocam mais uma reflexão afetiva sobre o universo que encerram do que uma lembrança propriamente dita. A fotografia do casal sobre o palco conduz Věra a um amálgama de imagens como o garoto com a maçã sobre a cabeça em *Guilherme Tell*, a caminhada da sonâmbula na última cena da ópera *A Sonâmbula* e a última peça de Henrik Ibsen, traduzida como *Quando nós, os mortos, despertarmos* (1985). Antes de tudo o que ela

⁵⁵ A história de coronel Chabert pode ser resumida assim: considerado morto na batalha de Eylau, ao ser atingido por um golpe de sabre, anos mais tarde, ele retorna como um fantasma para reivindicar seus direitos e bens. Sebald recorta trechos da narrativa e as reproduz na fala de Austerlitz quando o personagem parece desistir da procura pelo passado.

provoca, não está diretamente relacionado com a memória pessoal dos personagens, mas trata-se de uma fusão de citações e de imagens na iminência de uma catástrofe, representada pela ameaça de uma avalanche imaginária que desce pelos rochedos, visível na foto, através da pintura cenográfica⁵⁶. A cena de *Guilherme Tell*, na qual ele deveria disparar uma flecha contra uma maçã posta na cabeça do próprio filho, a caminhada da sonâmbula representada na cena final da ópera de Vincenzo Bellini, na qual a protagonista, que sofre de sonambulismo, faz sua última aparição caminhando perigosamente sobre os telhados até o pontilhão do moinho da aldeia que a tinha até então por um fantasma, e ainda a peça de Ibsen, que conta a história do retorno de uma mulher misteriosa, que posava como modelo para um famoso escultor, e que devido a isso considera-se morta⁵⁷, todas essas imagens e citações, que encerram problemas semelhantes aos tematizados pela narrativa e funcionam como prenúncios da catástrofe relacionada às origens de Austerlitz, são evocadas emblematicamente na leitura afetiva e intertextual de Věra.

Já a fotografia do cavaleiro-mirim é lida por Austerlitz com o mesmo cuidado empregado pelo personagem na sua coleção de fotografias. Ele descreve a fotografia em detalhes, mas, a despeito de todos os seus esforços, em vez de recuperar parte de suas lembranças, o que ele sente é o olhar inquisitivo do pajem, que o desloca no tempo e no espaço para além da relação dessa fotografia com sua memória pessoal:

[...] Und immer fühlte ich mich dabei durchdrungen von dem forschenden Blick des Pagen, der gekommen war, sein Teil zurückzufordern und der nun im Morgengrauen auf dem leeren Feld darauf wartete, daß ich den Handschuh aufheben und das ihm bevorstehende Unglück abwenden würde. [...] ⁵⁸ (2003a:268)

A confabulação sobre os olhos da criança, além de ser um intertexto com o comentário de Barthes sobre a fotografia de Ernest, revela o que de fato o personagem encontra nesse

⁵⁶ Em entrevista concedida a Christian Scholz, em 14 de novembro de 1997, Sebald comenta como essa fotografia o incomodava: “[...] this is one of the images I frequently think about and which haunts me all the time. I would like to do something with this photograph. Such a picture is like something lying on the floor and accumulating dust, you know, where these clumps of dust get caught, (and) it steadily becomes a bigger ball. Eventually you can pull out strings. That’s roughly how it is.” [...] (2007:109)

⁵⁷ Ao dar forma à sua obra, *Ressurreição*, uma espécie de eliminação progressiva provocada pelo trabalho do escultor, ao mesmo tempo, retira a alma de sua modelo. A peça termina quando repentinamente uma avalanche desce de uma montanha tirando, ao que parece, a vida de ambos.

⁵⁸ [...] E ao fazê-lo 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. [...] (2008a:181)

retrato. É através do olhar inquisitivo do modelo que Austerlitz entrevê a latente fatalidade do gesto do pajem ao lançar um desafio ao destino. Uma fatalidade que Austerlitz não pode evitar, pois a infelicidade desse futuro, “anterior e cuja aposta é a morte” (BARTHES, 1984: 142), já aconteceu.

Nesse ponto, tanto a fotografia do pajem, quanto a fotografia do casal sobre o palco, através de uma fatalidade que, nas duas fotos, além de ser prevista é reforçada pelo comentário dos personagens, parecem se relacionar com um outro tipo de memória, sobre a qual os personagens somente podem confabular. Não é errado dizer que essas fotografias são reconhecidas pelos personagens como portadoras de lembranças, mas, no sentido de uma memória individual, essas lembranças, não pertencem aos observadores, e sim às próprias fotos. Quando Věra comenta que as fotos parecem possuir uma memória própria (2003a:266), ela parece querer dizer que as inscrições do passado nunca se perdem, entretanto não há certeza, mesmo através da presença imediata dessas imagens e de uma apurada observação, de que essas inscrições possam atuar na recuperação do passado do personagem. O “próprio” dessa memória referida por Věra é justamente um espaço delimitado, muitas vezes inacessível, que se distancia da memória pessoal de seus observadores ou que só a permite através da sugestão, da metáfora, do emblema. No sentido estrito de uma memória individual, o que resta, portanto, a Austerlitz é a constatação de um *isso será*, a fatalidade ou o duelo com a morte da qual o pajem não pode fugir, de um *isso foi*, o fato de esse sujeito da foto não pertencer mais ao seu mundo, e tão pouco o protagonista do dele e, finalmente, de um *isso teria sido*, ou seja a própria ficcionalização da fotografia.

O rosto de Agáta

Mas diferentemente da leitura da imagem do casal no teatro e da imagem do pajem, sobre as quais o personagem não tem qualquer ideia ou guarda qualquer lembrança, a consulta das imagens que representariam o rosto de Agáta é precedida pela intenção de encontrar na fotografia evidências do rosto da mãe, reforçando, neste caso, não só a crença na capacidade da imagem fotográfica atuar na rememoração do passado do personagem, como também a de que algum resquício da imagem de Agáta resta na memória pessoal do protagonista. De acordo com os supostos traços que guarda do rosto materno, Austerlitz insiste e acredita poder encontrar uma fotografia, não só que o recorde do rosto de Agáta, mas que comprove a

existência da mãe. Através da pesquisa em arquivos como o Imperial War Museum e o Arquivo Teatral de Praga, a primeira suposta imagem de Agáta surge da descoberta de fragmentos do filme *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*, feito entre 1944-45 em Theresienstadt como espécie de propaganda aos países neutros durante a guerra, com o objetivo de dissimular a natureza das deportações na Alemanha e abafar os rumores sobre a perseguição nazista aos judeus. Como já comentado, o filme surge de uma referência encontrada na obra volumosa de H. G. Adler sobre Theresienstadt. Por meio da leitura de Adler, Austerlitz relaciona a imagem que faz da figura de sua mãe com as descrições minuciosas do sobrevivente sobre o gueto, mas, apesar de supor que poderá reconhecê-la nas imagens do vídeo, assume previamente não conseguir imaginá-la vivendo naquele lugar. (2003a:250) Exatamente nesse contexto, há uma particularidade na tentativa do personagem de recuperar as lembranças do rosto materno que também está presente na leitura das imagens anteriores: a esperança na imagem fotográfica como mídia de memória é contrastada novamente pela sua qualidade manipulada, pois o filme feito pelos nazistas utiliza as mesmas estratégias de encenação, teatralidade e disfarce apresentados na imagem do pajem e na imagem do casal no teatro. É interessante notar que a imaginação, não a memória pessoal do personagem, além de direcionar a leitura do filme e da fotografia, também joga com essa teatralidade de imagens ao descrever idilicamente as cenas em que reconheceria a figura materna:

[...] etwa unter den Gästen vor dem falschen Kaffeehaus, als Verkäuferin in einem Galanteriewarengeschäft, wo sie gerade ein schönes Paar Handschuhe behutsam aus einem der Schubfächer nahm, oder als Olympia in dem Bühnenspiel Hoffmanns Erzählungen [...] Auch bildete ich mir ein, sagte Austerlitz, sie auf der Gasse zu sehen in einem Sommerkleid und einem leichten Gabardinemantel: allein in einer Gruppe von flanierenden Ghettabewohnern hielt sie genau auf mich zu [...] ⁵⁹ (2003a:350)

Note como a imaginação ou o vislumbre de Austerlitz parece ser cúmplice da própria estratégia de dissimulação das imagens de um filme que procura mais ocultar do que revelar, e como novamente o teatro aparece no texto, reforçando a figura materna mais como um personagem imaginado, ficcional do que como um indivíduo da vida prática e real.

⁵⁹ [...] talvez entre os clientes diante do falso café, como vendedora em uma loja de fazendas e miudezas, acabando de tirar cuidadosamente um belo par de luvas de uma das gavetas, ou como a Olímpia dos *Contos de Hoffmann* [...] E me imaginava também, disse Austerlitz, vendo-a andar pela rua com um vestido de verão e um casaco leve de gabinete: em meio a um grupo de moradores do gueto que saía para uma volta, ela é a única que se dirigia a mim [...] (2008a:238-239)

Mas a cópia do filme não poderia contrariar mais a imaginação de Austerlitz. Como comentei no capítulo anterior a descontinuidade e o caráter fragmentário do filme impossibilitam o exame atento das imagens e a frustração gerada a partir do momento em que o personagem não é capaz de reconhecer nesse material a imagem materna, leva-o a encomendar uma cópia em câmera lenta do filme. Esse gesto, além de sugerir, mais uma vez, a tentativa de fixação dos fragmentos transitórios da memória, abre espaço ao universo fúnebre e irreal de fantasmas, próprio das fotografias reproduzidas na narrativa: a descrição das cenas em câmera lenta é marcada pelos detalhes de um mundo subterrâneo e irreal do qual as figuras do álbum de fotografias de Vyrnwy também fazem parte.

Diante dessa região aduaneira, do desenlace entre as fronteiras entre o mundo dos vivos e dos mortos, é que Austerlitz encontra uma imagem correspondente ao rosto que habitava suas vagas lembranças. (2003a:358) No entanto, a correspondência desse rosto, na mesma medida, estranho (*fremd*) e familiar (*vertraut*), que surge das sombras que o cercam – assim como as que cercam os animais no Nocturama – além de não estimular uma lembrança específica do rosto materno não é reconhecida por Věra, estabelecendo uma espécie de limite entre a imaginação e a memória.

A procura pelo rosto materno termina com a última visita de Austerlitz a Praga e coincide com o fim do terceiro momento narrativo. O personagem passa alguns dias no arquivo teatral na Celetná, examinando documentos dos anos de 1938 e 1939, e ali encontra uma fotografia de uma atriz que, novamente, coincide com as “vagas lembranças” do rosto de sua mãe. Věra, que não havia reconhecido a figura na imagem do filme sobre Theresienstadt, assevera que a imagem encontrada no arquivo representa sem dúvida o rosto jovem de Agáta e a fotografia é entregue, por fim, ao narrador como recordação. O destino dado ao retrato não poderia ser mais sintomático para a relação entre memória e fotografia em *Austerlitz*, pois o gesto de entregá-la ao narrador como lembrança, se por um lado denuncia o fracasso da imagem na rememoração de Austerlitz, por outro, ilustra o resultado da procura do personagem pelo rosto materno. Como analisado no primeiro capítulo, trata-se de uma imagem sem cortornos, uma imagem cercada pelas sombras que, pela sua composição e qualidade visual, se assemelha a imagem fugaz de um fantasma. Nesse sentido, se ela atua como um *souvenir*, como no caso da mochila de Austerlitz, trata-se de um *souvenir* que, nas palavras de Susan Stewart, tem a dupla função de autenticar o passado e de desacreditar o presente. (2007:139) Pois a fotografia exhibe uma atmosfera fantasmática e aurática do passado

que não se encontra no mundo físico do agora. Essa condição ambígua da fotografia, entre a possibilidade de testemunho do passado e possibilidade do acesso ao mundo irreal da imaginação ou da ficção, é que coloca em questão na narrativa os limites entre o imaginado e o recordado na consciência do personagem.

1.1.3 Erinnerung ou Gedächtnis?

A última menção à fotografia dentro do texto surge no quarto momento narrativo (p. 362-409), e refere-se à visita do narrador à Austerlitz em Paris, onde ele relata a sua passagem pela capital francesa nos anos 1950 à procura de rastros do pai, Maximilian Aychenwald. Sabe-se, por meio do relato, que o personagem passa boa parte do tempo na Biblioteca Nacional de Paris, onde conhece Marie de Verneuil, com quem faz inúmeros passeios por jardins, zoológicos e museus da capital. Após a sua visita ao Museu de Ciência Veterinária, o protagonista é acometido por um colapso que o faz perder toda a memória de curto prazo, fazendo-o esquecer o que se passou nos seus últimos dias. Austerlitz diagnostica seus desmaios agora como uma epilepsia histórica e esclarece como a fotografia o ajudou na recuperação de lembranças referentes aos dias com Marie:

[...] Erst als ich die an jenem Septembersonntag in Maisons-Alfort aufgenommenen Photographien entwickelte, gelang es mir, anhand dieser Bilder und geleitet von den geduldigen Fragen, die Marie mir stellte, meine verschütteten Erlebnisse zu rekonstruieren. [...] ⁶⁰ (2003a:381)

Esse poderia ser reconhecido como o único momento em que a mnemotécnica de Austerlitz, através de fotografias, auxiliam de fato o personagem na recuperação de suas lembranças. No entanto, essas lembranças não tratam do retorno da memória mais remota do personagem, elas só dizem respeito aos dias que Austerlitz passou acompanhado de Marie. Nesse caso isolado, a fotografia atua, portanto, no processamento do passado “recente” de Austerlitz. Além disso, comparado aos outros momentos da narrativa em que a fotografia é tematizada, essa atuação da fotografia na recordação do passado, mesmo que recente, de Austerlitz ajuda a delinear um limite entre o que pode ser acessado pelo personagem e o que lhe é inacessível. A infância e juventude do protagonista no País de Gales e os episódios que

⁶⁰ [...] Só quando revelei as fotografias tiradas naquele domingo de setembro em Maison-Alfort, fui capaz, com a ajuda dessas imagens e guiado pelas pacientes perguntas feitas por Marie, de reconstruir as minhas experiências soterradas. [...] (2008a:260)

as sucedem cronologicamente corresponderiam ao acessível. É possível dizer que essa memória é acessada por Austerlitz de maneira voluntária, ou seja, através de um relato que não é mera evocação de eventos ou fatos passados, pois envolve uma consciência de que o que está sendo narrado faz parte de sua história pessoal. No entanto, ela é atravessada e sofre interferências de uma memória mais remota, referente ao que antecede a chegada do menino Austerlitz ao País de Gales, que surge involuntária e fragmentariamente na superfície do relatado, mas à qual o personagem não pode acessar ou fixar através da palavra e, como procuro apontar na presente dissertação, nem mesmo através da imagem fotográfica.

Na verdade, a relação da memória remota e inacessível de Austerlitz – da qual o leitor só avista destroços e ruínas – com a fotografia, além de colocar a imagem fotográfica, enquanto mídia de memória, à prova, tematiza os limites da faculdade mnêmica do indivíduo. Em *Der lange Schatten der Vergangenheit* (2006), Aleida Assmann, ao definir a noção de memória individual em seu trabalho sobre construções culturais e coletivas do passado, põe em discussão uma reflexão presente em *Hydriotaphia, Urn Burial* de Sir. Thomas Browne acerca dos limites da nossa capacidade em recordar. Esse texto de Browne, além de dialogar com a obra de Sebald, pode ajudar a esclarecer o que a imagem fotográfica provoca na recuperação do passado remoto de Austerlitz:

Darkness and light divide the course of time, and oblivion snares with memory, a great part even of our living beings; we slightly remember our felicities, and the smartest strokes of affliction leave but short smart upon us. Sense endureth no extremities, and sorrows destroy us or themselves⁶¹. (1998, Livro V: 158)

Comparando o comentário de Browne aos avanços das pesquisas neurológicas e da psicologia, Assmann comenta como que apenas uma pequena parte das lembranças de um indivíduo prepara e forma linguisticamente a espinha dorsal de uma história de vida, enquanto que a grande parte dessas lembranças continua adormecida, esperando até ser acordada por um estímulo externo. (2006:24). Se acordadas, essas lembranças ganham um nova presença sensível e podem, em circunstâncias adequadas, ser capturadas conscientemente por palavras, funcionando como estoque de um repertório disponível. Mas, naturalmente, há nesse conjunto

⁶¹ “Luz e trevas dividem o curso do tempo, e o esquecimento engana com a memória até mesmo uma grande parte de nossos seres vivos; podemos recordar vagamente de nossas alegrias e do golpe mais doloroso resta apenas uma pequena cicatriz. Os sentidos não suportam extremos, sofrimentos ou nos destroem, ou destroem a si mesmos.” (Tradução minha)

lembranças inacessíveis que poupam a psique de extremos, ao serem mantidas trancadas no inconsciente, sob a proteção do assim chamado recalque ou trauma.

Teoricamente, a fotografia para Austerlitz parece justamente cumprir esse papel do estímulo externo que possibilitaria, através de uma captura consciente, evidenciar o seu relato biográfico. No entanto, as imagens fotográficas consultadas pelo personagem, ao invés de recuperar, formar ou complementar o repertório autobiográfico na consciência do personagem, substituem, como comentado, a lembrança de experiências individuais por um simulacro de memória, que reconstrói externamente uma compensação para esses eventos inacessíveis.

No início de um breve artigo publicado em 2006 sobre a diferença entre o ato de memorizar (*Speichern*) e o de recordar (*Erinnern*), Aleida Assmann contrapõe a distinção das palavras alemãs *Gedächtnis* e *Erinnerung*, proposta por Friedrich G. Jünger, em 1957, a dois tipos de memória propostas pelas ciências cognitivas hoje. Segundo a autora, Jünger associa, por um lado, a palavra *Gedächtnis* a *Gedachtes* (algo pensado, imaginado). *Gedächtnis* estaria, portanto, relacionado a conhecimentos equacionados, como fatos e informações sobre o mundo que cerca o indivíduo, que podem ser apreendidos, isto é, uma memória, da qual o conteúdo pode-se aduzir ou pode ser aduzido, por exemplo: a linguagem, seu vocabulário, regras de gramática, conceitos e significados. Por outro, Jünger limita o sentido de *Erinnerung* à memória de experiências pessoais, da qual o conteúdo não pode ser inculcado, por ser uma informação ou uma inscrição específica e própria da constituição do indivíduo⁶². Essas duas formas de memória são diferenciadas pela psicologia cognitiva através de termos como *memória semântica* e *memória episódica*. No caso da memória episódica, também nomeada de memória autobiográfica, ela envolve um processo retroativo, chegando necessariamente a um deslocamento, a uma deformação, deturpação, renovação do recordado, no exato momento em que ele é reevocado. (ASSMANN, 2006:1)

A representação do passado de Austerlitz através do relato autobiográfico do personagem, como o próprio termo indica, poderia ser denominada justamente como um bom exemplo de uma memória episódica. Ela corresponde a uma forma organizada das experiências pessoais do personagem e procede retroativamente: parte de cada presente em

⁶² A passagem de Jünger em alemão: „Die Inhalte des Gedächtnisses kann ich mir beibringen, wie sie mir beigebracht werden können. Erinnerungen aber kann ich mir weder beibringen, noch können sie mir beigebracht werden.“ (1957: 48)

que personagem e narrador se encontram, atravessando o passado de Austerlitz até chegar ao exato momento em que as lembranças são reevocadas, neste caso, involuntariamente e na Ladies' Waiting Room. Mas, como se sabe, o que retorna na Ladies' Waiting Room é apenas uma sequência de imagens que, no deslocamento, deformação, deturpação, renovação do recordado, só tomam um sentido através da costura com outros rastros mais ou menos autênticos ou evidências mais ou menos fiéis de seu passado. No presente contexto, essa costura textual seria, portanto, mais composta pelo que Jünger diferencia no termo *Gedächtnis*, conhecimentos equacionados, que estão mais próximos do sentido da palavra alemã *Gedachtem*, algo imaginado e pensado, que foi inculcado, aprendido, mas que tomam forma através de uma equivalência, não de um episódio ou uma experiência específicos na vida do personagem. Basta pensar na afirmação de Věra referente à memória “própria” das fotografias e como essa propriedade da imagem estimula, mais um acervo dinâmico, cultural e geral de informações, por assim dizer, do que a memória episódica ou traumática de Austerlitz.

No mesmo artigo supracitado, Aleida Assmann comenta que a memória (*Gedächtnis*) muitas vezes pode atuar também como uma força imanente, uma energia com uma certa dinâmica própria, que pode tanto dificultar a possibilidade do retorno, no caso do esquecimento, como também pode bloqueá-lo, no caso do recalque. (2006:1) Seria possível estender a atuação dessa energia ao caso da substituição, compensação de uma experiência recalçada ou mesmo, o que é muito corrente, à confabulação no caso da amnésia ou do esquecimento. Pois, se, por um lado, a fotografia para Austerlitz não serve de estímulo no despertar de suas lembranças adormecidas, por outro lado, é válido dizer que ela substitui materialmente essas experiências individuais, ao possibilitar um relato ficcional. No caso do esquecimento ou diante do vazio, o que é verbalizado pelo personagem a partir da leitura das fotografias se apropria do repertório de uma memória social, por assim dizer, e compactua com a ficção ou com a encenação provocada pela latência de suas lembranças adormecidas. Para Richard Crownshaw, por exemplo, há na leitura que Austerlitz faz das fotografias uma disposição em estimular sua memória, mas esse estímulo se dá através da tentativa de animar essas imagens como uma vida que, na superfície ou a princípio, elas não têm: embora Agáta seja irreconhecível nas imagens do filme de Terezín, por exemplo, Austerlitz ainda espera que ela saia repentinamente da tela. (CROWNSHAW, 2004: 232)

Essa substituição do vazio da memória de Austerlitz não contradiz o comentário do próprio Sebald sobre a fotografia ser portadora de lembranças e o comentário de Assmann sobre a força imanente da memória: mesmo não compartilhando do passado dessas imagens, o protagonista as embute em uma narrativa. Essa energia ou essa dinâmica, descrita como uma espécie de sistema imunológico, ou um sistema de defesa que se aproxima do criado pelas fortalezas visitadas e comentadas pelo personagem, é tematizada no relato de Austerlitz, na passagem em que o personagem comenta como procurava inconscientemente se distanciar de informações que estivessem relacionadas com o contexto histórico de seu passado e como procurara ocupar essa lacuna com um conjunto de conhecimentos técnicos, que ele mesmo nomeia de “memória compensatória”:

[...] Ich las keine Zeitung, weil ich mich, wie ich heute weiß, vor ungunen Eröffnungen fürchtete, drehte das Radio nur zu bestimmten Stunden an, verfeinerte mehr und mehr meine Abwehrreaktionen und bildete eine Art von Quarantäne-und Immunsystem aus, durch das ich gefeit war gegen alles, was in irgendeinem, sei es noch so entfernten Zusammenhang stand mit der Vorgeschichte meiner auf immer engerem Raum sich erhaltenden Person. Darüberhinaus war ich ja auch andauernd beschäftigt mit der von mir Jahrzehnte hindurch fortgesetzten Wissensanhäufung, die mir als ein ersatzweises, kompensatorisches Gedächtnis diente, und sollte es dennoch, wie es nicht ausbleiben konnte, einmal dazu gekommen sein, dass eine für mich gefährvolle Nachricht mich trotz aller Sicherheitsvorkehrungen erreichte, dann war ich offenbar fähig, mich blind zu stellen und taub, und die Sache wie sonst eine Unannehmlichkeit kurzum zu vergessen. [...] ⁶³ (2003a:205-206)

O que vem à tona nesse momento é a consciência de que seus esforços para lembrar o menos possível e evitar tudo o que se relacionasse com sua origem desconhecida estão conjugados, por assim dizer, com sua obsessão pelo acúmulo de memória. No entanto, até mesmo toda essa memória, isto é, o seu confinamento nos estudos da história da arquitetura e da civilização da era burguesa, que, por sinal, não ultrapassavam o fim do século XIX, aponta, assim como os motivos das fotografias, para as catástrofes do século XX, nas quais as origens de Austerlitz e uma virada paradigmática da história ocidental se encontram. Além de se aproximar da propriedade referida por Assmann, já que o armazenamento de informações por

⁶³ [...] Eu não lia jornais porque, como sei hoje, temia revelações desagradáveis, ligava o rádio só em determinadas horas, refinava cada vez mais os meus mecanismos de defesa criando uma espécie de cordão sanitário ou sistema de quarentena capazes de me imunizar contra tudo o que tivesse alguma ligação, por mais remota que fosse, com a história pregressa da minha pessoa, que se mantinha em um espaço cada vez mais restrito. Além disso, eu estava constantemente ocupado com o acúmulo de conhecimentos que vinha de décadas e que me servia de memória substituta ou compensatória, e se mesmo assim, como era inevitável, acontecesse de uma notícia perigosa chegar aos meus ouvidos apesar de todas as precauções, eu era perfeitamente capaz de me fazer de cego e de surdo, e de esquecer o assunto imediatamente como outro aborrecimento qualquer. [...] (2008a:140-141)

Austerlitz forma uma memória (*Gedächtnis*) que compensa e, ao mesmo tempo, dificulta o acesso às suas lembranças (*Erinnerungen*), a passagem marca também uma virada na relação do protagonista com o seu passado. Depois de suas visões, o conhecimento acumulado pelo personagem, que atravessa, aliás, toda a narrativa, recebe um outro valor e passa a atuar de maneira ambígua. Por um lado, se o acúmulo inconsciente de informações técnicas sobre o passado europeu compensa ou desvia o acesso ao que sobra do passado remoto do personagem, por outro, é também através dele que parece ser possível, mesmo que precariamente ou metaforicamente, antever as sombras da catástrofe que envolvem as suas origens.

No caso da fotografia, tanto em relação ao ato e ao motivo fotográfico, quanto à leitura dessas imagens por parte do personagem, o que ela retorna é um reflexo, por um lado, desse assombroso conhecimento de historiador e, por outro, de seu distanciamento diante da própria história. Em relação à leitura, um método minucioso de análise e um relato, quando ele é possível, feito de citações e referências. No tocante ao ato e motivo fotográfico, a obsessão por motivos arquitetônicos, que o faz, por exemplo, achar inadmissível apontar a câmera para pessoas. (SEBALD,2003a:117) Nesse caso, a predileção por motivos arquitetônicos e “vazios”, a despeito de retratos e figuras humanas, parece reforçar a ideia de autodefesa. Mesmo as fotografias que atuam na recuperação de suas lembranças carregam todas essas particularidades. As centenas de fotografias tiradas pelo personagem nos anos 1950, em seus passeios em Paris, por exemplo, são nomeadas pelo personagem como “vistas de *banlieu*”, fotos de subúrbio, que no seu vazio correspondem, assim comenta Austerlitz, a sua constituição órfã (2003a:376) e alheia.

Vale lembrar nesse caso que, em *The Return of the Real* (1996), Hal Foster analisa a obra *Death in America* de Andy Warhol, na tentativa de apontar uma saída para a oposição representacional entre referente e simulação, por meio de um terceiro fator, o traumático. Ao se perguntar se seria possível ler as imagens - na maioria delas fotografias - de *Death in America* "como referenciais e simulacros, conectadas e desconectadas, afetivas e indiferentes, críticas e complacentes" (FOSTER,2005:165); Foster propõe uma chave de leitura denominada de *realismo traumático*. Essa leitura poderia ser estendida ao caso das fotografias em *Austerlitz*, que muitas vezes parecem apenas representar a tensão entre o colecionismo e o acúmulo de informação e o alheamento e o vazio do personagem. Pois, como comenta Foster, um sujeito em estado de choque "assume a natureza daquilo que o choca, como uma defesa

mimética contra o próprio choque" (idem). Nesse sentido, o acúmulo de informações, a obsessão por motivos fotográficos, anotações e pelo colecionismo sugerem a defesa, ou melhor, encenam essa defesa contra o afeto da lembrança. A repetição desses motivos fotográficos ou de formas geométricas dentro deles, por exemplo, pode, como no caso de Wahrol, sugerir uma proteção do real, visto nesse caso como traumático. No entanto, toda essa defesa acaba mesmo assim apontando para o real, quando um detalhe em uma imagem fere ou toca, como o *punctum*, o sujeito que a observa⁶⁴.

1.1.4 O princípio da distância

O que denominei de autodefesa, determinante da relação do personagem com a memória, com o acúmulo de informações ou com a coleção de fotografias tematizada na narrativa, além de estar ligada a limitações da memória episódica, à latência de recordações bloqueadas, seja pelo esquecimento, seja pelo recalque, também permite discutir uma relação dialética entre aproximação e distanciamento própria do signo fotográfico.

Philippe Dubois vê essa relação como uma das propriedades ontológicas da fotografia. De acordo com o autor, a distância seria um valor constituinte de toda imagem fotográfica, pois

de todas as artes da imagem, de fato, a fotografia é provavelmente aquela em que a representação está ao mesmo tempo, ontologicamente, o mais perto possível de seu objeto, pois é sua emanção física direta (a impressão luminosa) e porque lhe cola literalmente na pele (estão intimamente ligados), mas é igualmente, e também ontologicamente, aquela em que a representação mantém uma distância absoluta do objeto, em que ela o coloca, com obstinação, como um objeto separado. Tanto mais separado quanto perdido. (DUBOIS, 1994: 312)

Segundo Dubois, seria uma espécie de obsessão, feita justamente de distância na proximidade, de ausência na presença, de imaginário no real que leva um indivíduo a amar, colecionar e fazer de qualquer foto um equivalente exato de lembranças. O mesmo se poderia dizer da obsessão de Austerlitz pela fotografia e pelo ato fotográfico: a dialética da presença e

⁶⁴ Um ensaio de minha autoria sobre a questão do trauma e do realismo traumático em *Austerlitz*, onde procuro aproximar ainda mais a teoria de Foster e Rosalind Kraus a Sebald, está sendo preparado para o segundo semestre de 2012.

da ausência ou da proximidade e da distância, além de ser a causa da frustração do personagem é também o que o estimula a colecionar e a tirar fotografias, justificando assim sua crença na técnica e na magia proporcionada pelo aparelho.

O princípio da distância, para Dubois, atravessa todas as fases do processo fotográfico: na tomada, momento exato do ato; durante o tempo intermediário, na qual a imagem é uma latência; e também no momento em que finalmente a imagem surge na superfície do papel, tornando-se visível aos olhos do observador. A tomada corresponde ao momento em que tira-se, separa-se uma imagem do mundo, ou seja, assim como o ato de alfinetar borboletas em gabinetes de vidro, o fechamento do obturador é a lâmina que corta a relação dessa imagem com o mundo e a fixa na superfície do papel. A separação ocorre justamente durante a exposição, no intervalo preciso e veloz entre a abertura e o fechamento do obturador, no qual o olho é incapaz de ver. Como diz o Dubois, “o olho jamais vê aquilo que está fotografando”, pois, assim como o olhar rápido e desobediente que Orfeu lança a Euridice, fotografar é não ver, é remeter o objeto capturado ao reino das sombras, subterrâneo e irreal como o fundo da represa Vyrnwy.

Já o tempo intermediário da latência corresponde justamente a esse terreno pantanoso entre o real e o imaginário, o mundo dos vivos e o dos mortos, o factual e o ficcional sobre o qual se estabelecem as memórias de Austerlitz e, em última instância, toda a narrativa: é o exato momento entre um real que não está mais ali e uma imagem que ainda não chegou. O princípio da distância está na condição dessa imagem duplamente sonhada. Nas palavras de Dubois, “sonho do que não existe mais e do que ainda não é”. (1994:313)

Por fim, na fase em que a imagem se encontra revelada na superfície do papel fotográfico, considerada pelo autor como a fase da contemplação, o princípio da distância se estabelece através do olhar do observador sobre a foto. É o observador, segundo Dubois, que, ao se ver diante de uma fotografia, sempre se transfere do *aqui-agora* da imagem para o *alhores-anterior* do objeto. O incessante olhar do observador é o que o leva a submergir na imagem, assim como Austerlitz submerge no álbum de Elias, para melhor sentir o efeito de ausência (espacial e temporal) produzido pela imagem, “a parcela intocável referencial que ela oferece à nossa sublimação” (DUBOIS, 1994:313), sobre a qual Barthes parece tratar ao comentar a fotografia de Ernest: “Mas onde? Como? Que romance!” (1984:125) É justamente a partir dessa transferência, desse deslocamento no tempo e no espaço ou dessa submersão permitida pelo signo, através da presença imaginária de um referente, em outro tempo e em

outro lugar, que narrar a imagem, mais do que se recordar através dela, torna-se possível. Na contemplação, diante da distância entre o *aqui-agora* compartilhado entre o signo e o observador e o *alhores-anterior* do seu referente, a fotografia exhibe assim seu caráter duplo e metonímico, pois se em um pedaço de papel ela atua como uma lembrança *palpável*, um *souvenir*, como dito anteriormente, ao mesmo tempo ela denuncia uma distância, uma ausência, no presente, do representado.

O princípio da distância, que atravessa todo o processo fotográfico, problematiza ainda mais a relação entre fotografia e memória em *Austerlitz*. Se de um lado, a memória tem as suas limitações e sua dinâmica de defesa, por outro, a fotografia, ao atestar a presença de um referente no passado, ao invés de atuar na recordação das origens do protagonista, serve de material para o imaginário, a encenação, o simulacro, a ficção. A relação entre memória e fotografia em *Austerlitz*, pelo menos a nível temático, coloca assim em questão um condicionamento implícito de ser a fotografia um substituto imaginário do real. Um substituto, como no caso do *souvenir*, portátil, que atravessa o tempo e o espaço.

1.1.5 A aura, os fantasmas e o magnetismo da imagem

Ao comentar, em sua *Pequena História da Fotografia*, como as fotografias de Eugène Atget sugam a aura da realidade como a bomba suga a água de um navio que afunda, Walter Benjamin define a noção de aura como “uma trama singular de espaço e tempo: a única aparição de um longínquo, por mais próximo que esteja”. (1996:101) É justamente dessa afirmação que deriva o princípio da distância sugerido por Dubois. No entanto, se em Benjamin, essa dialética está relacionada ao culto da obra de arte, segundo o qual “a qualidade da imagem que serve ao culto é ser inacessível”, em Dubois, essa qualidade, como comentado, é discutida no nível de todo o processo fotográfico.

Sem perder de vista essa qualidade levantada tanto por Benjamin quanto por Dubois, gostaria de discutir ainda um outro sentido de aura, que também passa pela tematização da fotografia e da memória em *Austerlitz*, a saber, a aura enquanto uma qualidade imaterial, etérea que acredita-se irradiar do corpo e poder ser captada pela imagem, principalmente pelo retrato fotográfico, e que parece se relacionar com as lembranças ou a memória que rondam as imagens que o protagonista consulta ao longo da narrativa.

Um dos primeiros e mais significativos registros que se têm sobre esse sentido específico de aura na imagem fotográfica é de Honoré de Balzac e foi documentado justamente por um dos artistas precursores da fotografia, Félix Nadar, em seu *Quand j'étais photographe* (1900). Nadar comenta que Balzac acreditava ser todo objeto na natureza composto por uma série de espectros, e que, portanto, a cada operação do daguerreótipo, o que corresponderia a cada captura do aparelho fotográfico, o objeto perdia parte de sua essência constitutiva. (NADAR,1994:5) Nesse caso, a fotografia sempre captaria uma parte da aura de seu referente, e a exposição demasiada ou mesmo a captura repetitiva de um mesmo objeto poderia extinguir a sua aura, passando-a totalmente para a imagem⁶⁵.

Roland Barthes trata dessa particularidade da fotografia ao comentar os seus próprios retratos. Para o autor, o momento da captura da imagem pelo aparelho é o momento sutil no qual reside um devir-fantasma, pois o representado não é nem um sujeito, nem um objeto, “mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto”. (1984:27) A leitura da fotografia de si evidencia justamente uma diferença sutil entre o sujeito fotografado e o sujeito real. Uma diferença que pode, tanto em Barthes, como em Balzac, ser medida através de uma perda em relação ao antes e depois da captura. Em Balzac uma perda de uma das “películas infinitesimais” da aura e em Barthes uma perda que o leva a sentir uma “microexperiência de morte” e transformá-lo por fim em um espectro. (1980:27)

Balzac, assim como Barthes, refere-se principalmente ao retrato, mas essa teoria dos espectros pode ser estendida a qualquer gênero da fotografia. Barthes nomeia, aliás, de *Spectrum* o representado em uma imagem fotográfica, seja ela um retrato ou não. A noção benjaminiana de aura, por exemplo, refere-se à representação de objetos inanimados e a motivos fotográficos “vazios”, assim como os de *Austerlitz*, que, nas palavras de Benjamin, ofereceram uma nova possibilidade, encarnada na figura de Eugène Atget, para a arte da fotografia. O interesse fotográfico de Austerlitz “an die Form und Verschlossenheit der Dinge [...] der Schwung eines Stieggeländers, die Kehlung an einem sternernen Torbogen, die unbegreiflich genaue Verwirrung der Halme in einem verdorrten Büschel Gras”⁶⁶ (2003a:116), como mencionado em suas primeiras experiências, corresponde justamente à

⁶⁵ Entre as remissões ao redor da fotografia do casal no teatro (2003a:265), a peça de Ibsen toca justamente nessa questão, ao tematizar o progressivo desaparecimento de uma modelo diante do trabalho mimético de um escultor.

⁶⁶ “[...] pela natureza cerrada das coisas, a curva de um corrimão, a chanfradura do arco de pedra em um pórtico, o emaranhado incrivelmente preciso as lâminas da relva em um tufo de grama seca [...]” (2008a:79)

representação de detalhes arquitetônicos ou formais do universo urbano fotografados por Atget: “Ora um fragmento de uma balaustrada, ora a copa desfolhada de uma árvore, cujos galhos se entrecruzam de múltiplas maneiras sobre um poste de gás, ora um muro ou um candelabro com uma boia de salvação na qual figura o nome da cidade”. (BENJAMIN, 1996:101) Pelo fato de não ter sido um retratista, Atget foi para Benjamin quem soube libertar cada um desses objetos fotografados de sua aura, pois em cada fotografia sua era possível entrar em contato com o espectro, com a parte da essência irradiada de seus referentes.

No entanto, em *Austerlitz*, até mesmo essas fotografias “vazias” são assombradas por uma presença. A passagem do espectro para a imagem fotográfica nessa micro-experiência de morte, em que parte da aura do objeto passa para o outro lado, implica não só na captura de parte do espectro do objeto para dentro da imagem, como também na projeção do observador, de sua imaginação e de sua memória nesse cenário vazio, ou seja, na produção de uma imagem latente que, análoga tanto ao processo mnêmico quanto ao processo fotográfico, ocupa o lugar de uma ausência, de uma lacuna, de um esquecimento. Pois ao revelar o passado, a fotografia pode revelar também o que estava presente, mas que o observador deixou de ver, o que lhe foi invisível no espaço e no tempo em que o obturador se abre e fecha. Mesmo não evidenciada, essa presença está latente em toda fotografia, como se de uma das paisagens vazias na Bélgica, ou mesmo das portas e portões pesados (SEBALD, 2003a:175), reconhecidos pelo narrador sobre a mesa de Austerlitz, houvesse a ameaça iminente de uma aparição humana. Uma iminência, aliás, presente em praticamente todas as fotografias tematizadas e reproduzidas na narrativa, mas que tem o seu auge no relato de Austerlitz sobre Theresienstadt, no qual a relação entre o texto e imagens reforça a atmosfera de uma cidade fantasma e o caráter espectral das fotografias. Theresienstadt é descrita como uma cidade esvaziada. As fotografias apresentadas ao leitor, semelhantes às imagens de Atget, dão prova disso. Esse vazio carrega uma opressão e uma hostilidade representada pelas portas e fachadas mudas das casas do vilarejo, que, paradoxalmente, parecem reforçar a iminência da presença humana, tornando qualquer rastro em uma espécie de rastro-fantasma. Benjamin parece se referir a essa presença invisível quando, a respeito das imagens vazias de Atget, comenta que elas não são solitárias. (1996:102) As janelas basculantes, as cortinas imóveis, as latas de lixo numeradas e, por fim, a vitrine do empório abandonado sinalizam uma presença, uma presença passada, fora do tempo e do espaço, imaterial, invisível e fugidia, por isso espectral. Até mesmo a única figura que atravessa o caminho de Austerlitz é descrita como uma espécie de fantasma, que some ao ser tragada pelo chão. (SEBALD, 2003a:274)

No caso de retratos fotográficos, desde o momento em que o sujeito posa diante da câmera é essa presença latente, flutuante e virtual de sua própria imagem futura que o assombra. Barthes relacionou essa presença estranha com o mal-estar que surge na observação da imagem fotográfica de si próprio: o “eu” da fotografia passa a ser um “outro”. Em *Austerlitz*, esse sentimento também é representado na análise feita pelo protagonista do seu retrato de infância: o que o personagem vê na fotografia do pajem é uma terceira pessoa, há um pudor em tocá-la, como se de fato ela fosse um objeto mágico ou digno de culto. O curioso é que esse hiato entre o objeto fotografado e o objeto representado, que impede muitas vezes o observador de se reconhecer na imagem, atua como lugar de origem dos fantasmas e, propriamente, da ficção.

Em *Austerlitz*, toda leitura de retratos sempre traz à tona uma presença alheia, desconhecida, soturna, fantasmagórica. Na observação da fotografia do pajem, por exemplo, o olhar perscrutador da figura assombra Austerlitz a ponto de trazer os fantasmas de seus pais de volta em seus sonhos. E, após passar um bom tempo observando as figuras no álbum de fotografias de Elias, o relato do protagonista sobre as imagens é cercado pela aparição de fantasmas: eles caminham pelas ruas e pelos campos de Bala à luz do meio-dia, quando o ar quente e tremeluzente sobe do chão (SEBALD,2003a:82). Toda possível evidência fotográfica é valorizada neste sentido enquanto estímulo ou origem de uma ficção. Mesmo não estimulando sua memória, ou documentando um passado reconhecido pelo personagem, a fotografia, ao ser portadora de traços espectrais de um passado qualquer, abre espaço para o retorno de fantasmas.

Os fantasmas que emergem do álbum de fotografia e povoam a imaginação, os sonhos, o relato de Austerlitz e, por conseguinte, a narrativa, ganham ainda mais vida na passagem em que o personagem comenta as imagens em câmera lenta do documentário sobre Theresienstadt. Neste momento, as figuras do filme são descritas de fato como fantasmas:

[...] Es hatte nun den Anschein, als arbeiteten die Männer und Frauen in den Werkstattbetrieben im Schlaf, so viel Zeit brauchte es, bis sie beim Nähen die Nadel mit dem Faden in die Höhe gezogen hatten, so schwer senkten sich ihre Lider, so langsam bewegten sich ihre Lippen und blickten sie zu der Kamera auf. Ihr Gehen glich nun einem Schweben, als berührten die Füße den Boden nicht mehr. Die Körperformen waren unscharf geworden und

hatten sich, besonders bei den draußen im hellen Tageslicht gedrehten Szenen, an ihren Rändern aufgelöst [...] ⁶⁷ (2003a:353)

Eles flutuam, são lentos, têm os olhos fechados como os mortos, miram direto nos olhos do observador, e, por fim, tem os contornos dissolvidos como a imaterialidade da silhueta de espectros. Até a música, segundo Austerlitz, parece vir das profundezas amedrontadoras às quais nenhuma voz humana jamais desceu, criando assim uma atmosfera subterrânea e nimbosa, como se agora fosse possível adentrar no mundo dos mortos.

A descrição das imagens em câmera lenta ou mesmo a ampliação feita pelo personagem, no intuito de encontrar algo que seus olhos não puderam registrar, sugerem, portanto, a capacidade de a fotografia e o vídeo capturarem rastros que o olho normalmente não é capaz de enxergar. A mesma hipótese conduziu a criação, no século XIX, de aparelhos como optograma. O optograma surgiu da crença de que fosse possível ver uma evidência de assassinos através de fotografias da retina da vítima. Antiquada e talvez absurda, a discussão não parece ser irrelevante na narrativa em análise. Vale lembrar que antes do reencontro ocasional do narrador com Austerlitz no Great Eastern Hotel, devido a um distúrbio na visão, o narrador visita um oftalmologista que, para determinar a área afetada da retina, faz uma série de fotografias do fundo de seus olhos através da íris, da pupila e do corpo vítreo. (SEBALD,2003a:60) Pode-se, aliás, ler nessa sugestão novamente a analogia entre memória e fotografia: a crença envolvida na criação do optograma era de que os eventos vividos, ou melhor, vistos pelo sujeito, permanecem como inscrições, traços mnêmicos em sua memória visual, materialmente acessível através da retina de seus olhos.

Mas, para decepção dos médicos legistas, as fotografias só revelaram manchas, que se pareciam e foram descritas como nuvens. Dessas manchas é que foi criada toda a ficção, segundo a qual o disforme toma forma ao se aproximar com aquilo que se quer ver, neste caso, um fragmento da imagem do assassino. Na verdade, como comenta Dubois, todo o problema do optograma estava marcado pela busca de um “momento certo”, tanto em relação à vítima (o que ela viu exatamente antes de morrer), como em relação ao fotógrafo (que deveria captar o momento certo para não obter “nuvens”), e consistia, portanto, na tentativa de

⁶⁷ [...] Agora parecia que os homens e 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 as suas pálpebras, tão lentos se moviam os seus lábios e eles fitavam a câmera. Não pareciam andar, mas flutuar no espaço, como se os pés não tocassem mais o chão. As silhuetas dos seus corpos perderam a nitidez e, sobretudo nas cenas externas rodadas em plena luz do dia, dissolveram-se nas bordas [...] (2008a:242)

encontrar um instante único entre a vida e a morte, como uma falha entre os dois mundos, uma fissura entre o visível o invisível (DUBOIS, 1994:234) que pudesse revelar o impossível, o sonhado. Algo semelhante é possibilitado pelas manipulações da imagem feitas por Austerlitz ou mesmo pelas contextualizações de seu relato. O que o personagem procura é esse instante em que uma lembrança, neste caso o rosto materno, saia da imagem, através de uma falha nas fronteiras que separam os vivos dos mortos, para, enfim, tornar-se novamente viva. Um instante que, com as condições ideais de luz e atmosfera, torne os vivos visíveis e reais aos olhos dos mortos e vice-versa.

Vale lembrar também que, ao sugerir que vídeo e fotografia são capazes de capturar espectros, ou de tornar visível o invisível, a passagem estabelece ainda uma ligação entre tecnologia e magia, referindo-se a um episódio na história da fotografia em que a mídia era associada ao que se costuma nomear de sobrenatural ou onírico. Recursos como a ampliação e a câmera lenta são capazes, segundo Benjamin, de revelar “um inconsciente ótico, mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, mas suficientemente ocultas e significativas para encontrarem um refúgio nos sonhos”, que, no caso da fotografia, se revelam à luz do dia. Através da ampliação e da câmera lenta, esses traços invisíveis tornam-se “grandes e formuláveis, mostram que técnica e magia é uma variável totalmente histórica”. (BENJAMIN,1996:95) Esses mundos de imagens e esses traços invisíveis são descritos por Austerlitz através de duas referências no avanço tecnológico da óptica: as eletrografias de Louis Darget e a imagem de uma gota d’água vista de um microscópio. (2003a:353-356)

Imagens como a visão microscópica de uma gota d’água e experiências como as do fotógrafo Louis Darget colocam em questão a faculdade da percepção, os limites da visão e um mundo possível além dos olhos e da consciência, que tocam em cheio a estrutura do relato autobiográfico ou episódico de Austerlitz. Darget ficou conhecido por assumir que todo ser vivo irradia raios invisíveis, que somente poderiam ser visto através sobre a placa fotográfica. O estudioso da fotografia Rolf Krauss descreve a técnica de Darget como sendo envolvida pelo contato físico direto entre a mão do referente e a placa fotográfica, e que depois passou a trabalhar uma técnica que visava a representação fotográfica de fluídos invisíveis emitidos pelos pensamentos e por estados emocionais. (KRAUSS, 1992:48-51) Darget e Hippolyte Baraduc foram contemporâneos, se conheciam, e devido ao flerte com o ocultismo, se

distinguiam dos cientistas da época⁶⁸. O trabalho de ambos fundou o que se pode chamar hoje de fotografias mentais, isto é, a tentativa de fotografar ideias, pensamentos ou mesmo a alma dos referentes, e instalou no seio da ciência um lugar digno da ficção. Baraduc, depois de fazer ocasionalmente uma foto de seu próprio filho segurando um faisão morto há alguns minutos, encontra na imagem revelada uma espécie de nuvem vaporosa que contorna a silhueta do menino. Para o cientista estaria ali representada, através de um traço de luz invisível, a aura humana, o fantasma de um pensamento. A leitura de Baraduc da nuvem vaporosa ou mesmo a interpretação dos médicos legistas dada às nuvens vistas na retina das vítimas através do optograma pode ser aproximada aos esforços de Austerlitz, na procura de evidenciar o seu passado pela fotografia: antes de atestar a existência do impossível e do invisível, a tentativa de dar forma e organizar um conjunto de traços de lembrança, estranhas e familiares ao mesmo tempo, serve de postulado de base que fundamenta todo o universo ulterior que engendra a narrativa.

A referência de Austerlitz a esse universo evoca, portanto, uma dialética da ausência e da presença que se, por um lado, coloca em xeque a concepção, segundo a qual a fotografia seria uma mídia fiel na representação do real, por outro, a valoriza enquanto possibilidade de ir além dos limites do olhos e enquanto lugar sim de memória, mas de uma memória confabulada, que conta uma história que não depende somente dos agentes do mundo físico, como também do imaterial e do transitório. Os agentes dessa história, neste caso, são como fantasmas, que não só atravessam a ficção de Sebald, como também são constituintes dela.

1.2 A fotografia na página

1.2.1 A memória ao nível da imagem

O que procurei apresentar em relação aos problemas envolvidos na tematização da fotografia e da memória em *Austerlitz* não seria possível sem considerar a reprodução das imagens na página do livro. A rigor, o intrincamento da narrativa impossibilitaria uma divisão entre

⁶⁸ Segundo a historiadora de arte Linda Henderson, também se ocuparam com o invisível, o grande fascínio na virada do século XIX para o XX. Neste contexto, foram realizadas inúmeras descobertas e invenções técnicas marcantes relacionadas a fenômenos invisíveis: em 1888, Heinrich Hertz comprova a existência de raios eletromagnéticos, em 1895 Wilhelm Konrad Röntgen descobre o raio-x, e um ano depois Henri Becquerel se depara com raios radioativos.

fotografia “reproduzida” e “tematizada”, pois a descrição ou a referência a uma imagem dentro do texto estabelece um vínculo nuclear entre o que o leitor vê e o que ele acredita, guiando assim a leitura das imagens na página. Entretanto, há uma razoável margem de leitura possibilitada, tanto pela qualidade da reprodução dessas imagens, quanto pelos seus motivos, que escapa à análise que se limita ao nível do texto e que, portanto, justificam a divisão.

A reprodução da fotografia na página coloca à disposição do leitor não apenas uma possibilidade de consultar e verificar parte da suposta coleção de imagens do personagem Austerlitz e o que a narrativa produz através delas, como também possibilitam ao leitor uma comprovação da existência dessas imagens, tornando seus referentes visíveis e partilhando do que o personagem vê. Nesse sentido, o leitor não só é afetado pelo que lê sobre essas imagens, mas também pelo que ele próprio pode criar a partir delas. Ele se pergunta sobre a origem e a procedência dessas imagens, muitas vezes se maravilha com o universo fantástico revelado em seu *Spectrum*, as retira da narrativa, para depois devolvê-las ao texto, retorna a elas, mesmo muito já adiante na leitura. Há, portanto, uma dimensão ficcional possibilitada pela reprodução dessas imagens que não é possível analisar somente através do sugerido pelo texto, pois, além de somente parte de seu conteúdo ser mencionado no texto, ela se projeta para fora, para um universo criado pelo leitor, assombrado pelo efeito de real e de visualidade, e livre para encontrar seu próprio *punctum* na imagem.

Essas perguntas do leitor se complicam ainda mais quando se considera o intrincamento na narrativa entre a vida e a memória do protagonista, do narrador e do próprio Sebald, estruturado textualmente através do *inquit* e da sobreposição de vozes distintas no texto. O narrado muitas vezes se intrica de tal maneira que pode ser remetido tanto ao passado do protagonista, ao do narrador, ou ainda ao do próprio autor. Se aceito com certa segurança que o texto é obra de um autor que se projeta anônimo no texto, que seus personagens são variantes dessa projeção e que alguns eventos na narrativa são reconhecidamente acontecimentos e fatos estritamente reais, a fotografia na página enfatiza, reforça o caráter factual desses eventos, não só por colocar o referente em evidência, como também o fotógrafo no local do crime. No entanto, algumas fotografias podem tanto falsear a presença desse fotógrafo em um evento real, como documentar uma presença em um evento fictício, ou ainda fundir autor, narrador e personagem em uma figura sem contornos definidos. Uma fotografia pouco comentada em *Austerlitz* serve de exemplo para as estratégias narrativas do autor e para o caráter autoficcional de sua narrativa. Se, em nenhum momento, Sebald nomeia o seu

narrador, o espectro do autor é parcialmente revelado em uma fotografia feita pelo personagem em Theresienstadt. Em uma vitrine fotografada e reproduzida na página, ele comenta como vê, de forma vaga e mal perceptível, seu reflexo entre objetos que resistiram à ação do tempo (2003a:285), mas o reflexo representado na fotografia é reconhecidamente semelhante ao reflexo do próprio Sebald⁶⁹. Pode-se entrever vagamente na imagem as entradas de seu corte de cabelo, sempre penteado para trás, e a mão segurando uma câmera sobre os seus olhos. A passagem mantém uma ambiguidade tanto no nível da fotografia, quanto no nível do texto, que a torna ainda mais enigmática, fugidia e polivalente: os objetos na vitrine, como o esquilo empalhado, a composição de porcelana onde se vê um cavaleiro sobre um cavalo empinado e ainda os outros “ornamentos, utensílios e souvenirs encaixados no bazar de Teresín”, são descritos no relato do personagem como se fossem atemporais:

[...] So zeitlos wie dieser verewigte, immer gerade jetzt sich ereignende Augenblick der Errettung waren sie alle, [...], die aufgrund unerforschlicher Zusammenhänge ihre ehemaligen Besitzer überlebt und den Prozeß der Zerstörung überdauert hatten, so daß ich nun zwischen ihnen schwach und kaum kenntlich mein eigenes Schattenbild wahrnehmen konnte. [...] ⁷⁰ (2003a:285)

A semelhança entre o reflexo da fotografia e a imagem do próprio autor é tão sutil quanto a ambiguidade criada pela sintaxe do trecho acima. Por um lado, a conjunção “so daß” se refere à simultaneidade visual dos objetos e do reflexo na vitrine: esses objetos são tão presentes e visíveis como o reflexo do personagem, que se encontra entre eles, nesse agora eternizado da fotografia. Por outro, Austerlitz é colocado entre eles por partilhar de seu mundo, isto é, também ser um sobrevivente da destruição. Vale lembrar que, depois da separação forçada da família de Austerlitz, todos os objetos da casa dos pais são levados pelos nazistas e o que sobra somente é a coleção de Balzac, onde Věra encontra as duas fotografias já analisadas. Nesse sentido, esses objetos na vitrine parecem remeter, através do destino incerto e improvável que tiveram seus donos, à história de vida do próprio Austerlitz. Além disso, o reflexo na vitrine sugere sua presença tanto fora quanto dentro do antiquário, como se seu espectro estivesse preso no passado e agora ele pudesse observá-lo, mas não como si mesmo, senão como a imagem refletida de um outro.

⁶⁹ Considerando que a hibridez dos textos de Sebald os aproxima do gênero autoficcional, pode-se interpretar esse reflexo na fotografia inclusive como uma espécie de assinatura do autor.

⁷⁰ [...] Eles todos eram tão intemporais quanto esse instante de resgate, [...] objetos que em razão de circunstâncias inescrutáveis sobreviveram aos seus antigos proprietários e ao processo de destruição, de modo que agora eu podia ver, de forma vaga e mal perceptível, o meu próprio reflexo entre eles. [...] (2008a:193)

Todos esses fatores precisam ser levados em consideração na análise da relação entre fotografia e memória em *Austerlitz*, principalmente, quando se trata de uma narrativa, através da qual o leitor vê na página parte das imagens que o personagem consulta, coleciona ou mesmo tira, ou antes, em que um narrador, ao narrar a história da vida de um personagem, não só reproduz seu relato usando o recurso retórico do *inquit*, como também reproduz os objetos aos quais se refere o personagem ou ao que ele mesmo se refere.

Parto do princípio de que, junto com o texto e através da visualidade e de seus motivos, as fotografias atuam como parte integrante de uma performance narrativa, que procura simular processos mnêmicos ou encenar lembranças. A começar pelo fato de que todas as imagens são reproduzidas em preto e branco, todos os retratos na narrativa são fotografias antigas e que nenhuma das imagens sugere uma preocupação artística por parte do fotógrafo, que aliás se assume como amador. Todas essas escolhas do autor estimulam no leitor comparações entre memória e fotografia, ou ainda, proporcionam-lhe uma sensação de ruptura ou de distanciamento do presente e do real através da melancolia e da aura que emana dessas imagens.

1.2.2 Princípio da semelhança

Os motivos das fotografias exercem um papel nessa encenação de lembranças, seja através de correspondências, seja através de hiatos e lacunas. Como já mencionado, imagens “vazias” de construções são tão magnéticas e *auráticas* como retratos, e, muitas vezes, destoam do texto, criando uma fissura, uma elipse entre o narrado e o fotografado que precisa ser preenchida pelo leitor. Um bom exemplo é a fotografia da estação Liverpool Street. Austerlitz descreve a estação como um dos lugares mais sombrios e sinistros de Londres, a entrada para um mundo submerso, onde impera um breu eterno e inúmeras pessoas sempre estão indo e vindo, entrando e saindo dos trens. (2003a:188-189) No entanto, a imagem na página mostra a estação vazia e extremamente iluminada por borrões de luz. Outros casos semelhantes são o da suposta fotografia de Gerald ao lado do seu aeroplano (p.172), a usina petroquímica no caminho para Theresienstadt (p. 270-271), o retrato de um desconhecido, referente aos meses que Austerlitz trabalhou em uma horticultura em Romford (p.334), ou ainda a fotografia da rua Barrault, onde, ao lado de um prédio lê-se em letras garrafais a palavra “SUZE” escrito em uma das paredes. (p. 365) Não se encontra nenhuma descrição precisa dessas imagens na

narrativa: elas na verdade, interrompem o relato de Austerlitz e levam o leitor a voltar no texto procurando uma referência qualquer representada na foto. A fotografia de Gerald e seu avião corta o texto no momento em que o protagonista descreve a sensação que teve ao ter recebido a notícia da morte do amigo em um acidente de avião; a usina a caminho de Theresienstadt, ao ser mencionada no texto, ecoa visualmente umas das primeiras experiências fotográficas do personagem, reproduzida nas fotos feitas em Stower Grange (p. 116); o retrato de um homem gordo usando óculos grossos com os cotovelos apoiados na mesa, parece ilustrar metonimicamente as companhias de “espírito alegre” (p. 334) que o personagem teve na horticultura; e, por fim, a imagem da casa na rua Barrault, possivelmente o prédio por onde seu pai teria passado antes de desaparecer, parece insinuar, com a inscrição publicitária em letras garrafais, assim como palavra “IDEA’L” surge de uma das fotos em Theresienstadt (p. 275), um traço arqueológico de abandono e de ruína.

Num primeiro momento, esses exemplos servem para ilustrar o modo como um lapso entre a fotografia e o texto provoca no leitor uma estranheza que se assemelha à de Austerlitz, ao consultar em vão a sua coleção de imagens, não só à procura de um traço familiar, mas de arranjo familiar entre elas. Como no caso da mnemotécnica do personagem, esse hiato na relação foto-texto também leva o leitor a procurar um fio condutor que costure essas imagens, que as faça fazer sentido e justifique a sua reprodução.

Além da costura possível entre imagem e texto, as fotografias reproduzidas na página mantêm uma relação entre si, caracterizada por semelhanças entre objetos distintos. Esses objetos surgem na página então como imagens que estão gravadas na memória do personagem e que o impulsiona a construir relações com outros pontos do texto. Esse mosaico, feito de objetos isolados que não podem ser evitados pelo personagem, poderia ser esclarecido, aliás, por meio de um comentário do filósofo alemão Friedrich Nietzsche, citado em um ensaio de Sebald sobre a obra de Alfred Döblin: “Vielleicht”, escreve Nietzsche em *A Genealogia da Moral*, “ist nichts furchtbarer und unheimlicher an der ganzen Vorgeschichte des Menschen als seine Mnemotechnik. Man brennt etwas ein, damit es im Gedächtnis bleibt.”(1975: 142)⁷¹ De acordo com essa afirmação, a reprodução desses objetos no livro revela como inscrições mnêmicas retornam arbitrária, abstrata e incontornavelmente à consciência do personagem. Justamente por terem sido fixados na memória de maneira tão violenta, leva-o a ver e

⁷¹ Talvez nada seja mais terrível ou mais sinistro na pré-história da humanidade do que sua mnemotécnica. Com ela, marca-se a ferro quente as coisas na memória. (Tradução minha)

coleccionar semelhanças formais entre eles. A forma geométrica de estrela, por exemplo, pode ser vista na imagem da planta-baixa da fortaleza de Saarlouis (p. 26), na fotografia das cúpulas de vidro da estação central da Antuérpia (p.19), do Great Eastern Hotel (p. 66) e do arquivo do Estado em Praga (p. 212), na flor de mosaico no átrio do antigo endereço da família Austerlitz em Praga (p. 221.), na imagem do jardim na horticultura em Romford (p. 335), na planta de Theresienstadt (p. 336-337) e surge também em um dos sonhos de Austerlitz⁷². A recorrência e a repetição dessa forma traça ao leitor uma familiaridade entre essas imagens, que ressoa a familiaridade na qual estão baseadas as pesquisas de Austerlitz sobre o estilo arquitetônico da era capitalista. Em primeira instância, a estrela é um símbolo referente ao modelo arquitetônico convencionalizado como ideal na construção de fortalezas, mas ela sugere uma lógica interior imperiosa entre essas imagens, regida pela monumentalidade e concebida através da violência das catástrofes humanas ao longo da história, a favor de uma ideia de progresso e de civilização. Neste sentido, a presença dessa forma geométrica no palácio de justiça, arquivos, hotéis e bibliotecas como também nos sonhos e na casa de infância do personagem traça um eixo comum em todas essas construções e eventos e pode ser lida, mais uma vez, como uma remissão ao passado remoto de Austerlitz.

Em um breve ensaio de título *A doutrina das semelhanças*, Walter Benjamin comenta como mesmo as semelhanças percebidas ou produzidas conscientemente pelo indivíduo são apenas “a ponta do *iceberg*, visível na superfície do mar, em comparação com a poderosa massa submarina”. (1996:109) O autor refere-se a um princípio de semelhança presente inclusive em episódios cotidianos, que parece reger os domínios micro e macrocósmicos tanto da natureza, quanto da criação humana, já que a natureza engendra semelhanças, mas é o homem que tem a capacidade suprema de produzi-las. Em *Austerlitz*, pode-se dizer que, tanto personagem quanto narrador, ao lidar com a representação da história ou com da memória apostam em semelhanças entre acontecimentos, nomes e objetos, que podem ser observados ou imaginados. Esse princípio de semelhança está, portanto, diretamente envolvido com os critérios de valor na coleção de fotografias de Austerlitz, com sua mnemotécnica e com a representação do passado. A escolha, consciente ou não, do personagem em fotografar essa forma geométrica e a do autor em reproduzi-la repetidamente na página é o que produz e

⁷² [...] Ich bin in diesem Schlaf, in dem mein Körper sich totstellte, während in meinem Kopf die Fiebergedanken sich drehten, im Innersten einer sternförmigen Festung gewesen [...] (2003a:204) [...] Nesse sono, no qual meu corpo jazia feito morto enquanto pensamentos febris giravam na minha cabeça, eu me vi no coração de uma fortaleza em forma de estrela [...] (2008a:139)

permite ao leitor encontrar a semelhança. Além disso, a recorrência e a repetição de semelhanças ao longo da leitura, seja ao nível da imagem ou mesmo dentro do texto, sugere um retorno constante da imagem na memória de Austerlitz ao mesmo tempo em que parece querer inscrevê-la no inconsciente do leitor.

É, portanto, através de um hiato, entre o que é representado na imagem e o que é representado no texto, como também através de um princípio de semelhança que o texto procura simular processos mnêmicos. Enquanto o hiato exige do leitor o preenchimento de uma lacuna, assim como é exigido diante do esquecimento, o princípio de semelhança provoca a procura de correspondências no texto e nas imagens. Contribui ainda pra essa performance a própria interrupção do fluxo do texto por imagens muitas vezes fragmentárias, opacas e espectrais. Ao retornar à reflexão de Austerlitz em Stower Grange sobre a relação entre memória e fotografia, é possível concluir que ela atua como uma síntese do procedimento envolvido na poética de lembranças do autor, pois as imagens reproduzidas na página surgem do nada sobre o papel, simulando a maneira como recordações surgem como sombras ou traços da realidade, sem que possam definitivamente ser fixadas ou sem que possam documentar completamente um episódio no passado.

2. FOTOGRAFIAS DE UMA MEMÓRIA CULTURAL

2.1 Um emaranhado de lembranças

Até este ponto, a discussão teve como base um conceito de memória episódica, definido por Aleida Assmann, como feita de lembranças perspectivistas e não cambiáveis, sempre entrelaçadas, fragmentárias, limitadas e disformes, e ainda fugidias e instáveis. (ASSMANN,2006:24-25) No entanto, como comenta a autora, é complicado separar a memória do indivíduo de uma memória social ou mesmo de uma memória coletiva. Segundo o historiador francês Maurice Halbwachs, a memória individual é sempre constituída socialmente: nenhuma pessoa poderia dar forma isoladamente às suas memórias, pois ela precisa primeiramente ser consolidada na comunicação, isto é, através do relato ou da troca verbal com um outro indivíduo. Por conseguinte, a troca ou o relato desembocam na

transferência de lembranças que, juntamente com outras representações coletivas ou culturais circulam em um grupo ou mesmo na sociedade, sem que facilmente se possa desemaranhá-las.

Na verdade, memória individual, social e coletiva podem ser diferenciadas segundo um espaço e tempo de circulação. Lembranças pessoais normalmente têm um espaço e tempo de circulação reduzido a um lugar específico como o grupo familiar e a um horizonte temporal equivalente a 80 ou 100 anos, mais ou menos três gerações – podendo chegar até cinco – (ASSMANN,2006:26), ao passo que a memória coletiva circula indeterminadamente no tempo e é disseminada institucionalmente em um território nacional podendo durar por tempo indeterminado como a língua, monumentos, calendários ou mesmo a literatura. Neste ponto, é importante salientar que a história é contraposta epistemologicamente à memória coletiva, tanto por Halbwachs, quanto por Assmann, já que a história é determinada por uma suposta neutralidade e objetividade e a memória assume a perspectiva do grupo ou dos indivíduos que a mantém e que ela representa.

No caso de *Austerlitz*, Sebald ocupa-se justamente com a representação de um emaranhado de lembranças fragmentárias e costuradas entre si, através de uma série de semelhanças, familiaridades e analogias, que podem surgir de meios variados como sonhos, nomes, lugares, imagens e fotografias, mas que muitas vezes permanecem na fronteira entre a memória pessoal de um indivíduo e uma memória cultural, sem facilmente ser reconhecidas completamente pelo personagem como parte de sua biografia. Como já comentado, a história da vida de Austerlitz é representada por uma colagem de citações, fatos históricos, objetos e fotografias que representam a memória de um grupo e onde o personagem entrevê traços de seu passado, mas que não podem ser definitivamente comprovados. Até mesmo a descoberta de seu verdadeiro nome, por exemplo, não é associado a qualquer traço de lembrança estritamente individual ou à identidade que carrega um nome próprio, mas sim a informações de circulação pública, coletiva, alheia:

[...] Sogar der Name Jacques war mir aus einem französischen Liedchen bekannt. Aber Austerlitz hatte ich nie zuvor noch gehört und ich war deshalb von Anfang an überzeugt, daß außer mir niemand so heißt, weder in Wales noch auf den Britischen Inseln, noch sonst irgendwo auf der Welt. Tatsächlich bin ich, [...], einem anderen Austerlitz nirgends begegnet, nicht in den Telefonbüchern von London und nicht denen von Paris, Amsterdam und Antwerpen. Letzthin jedoch, als ich auch bloßer Gedankenlosigkeit das Radio anschaltete, hörte ich den Sprecher im selben Moment sagen, daß Fred Astaire, von dem ich bis dahin

überhaupt gar nichts wußte, mit seinem bürgerlichen Namen Austerlitz geheißen hat. [...] ⁷³
(SEBALD, 2003a:103)

Nomes, como já comentou o sociólogo Maurice Halbwachs, são de importância central para a memória da família. Para o autor, nomes não são nem conceitos gerais, nem imagens individuais, mas mesmo assim designam uma relação de parentesco e uma única pessoa. Quando se pensa no nome de um membro da família, utiliza-se um signo material, que de maneira alguma tem por si mesmo um significado prévio: ele não é apenas uma palavra escolhida convencionalmente por um grupo social, como também, através de características fonéticas e visuais, da frequência e da raridade de seu uso, ele desperta impressões particulares capazes de referir-se a somente um indivíduo. (HALBWACHS, 1985:226) O nome, portanto, é como uma etiqueta material que pode funcionar também como uma chave central para a recuperação de lembranças aparentemente inacessíveis. Tal como Věra, ao rever Austerlitz depois de quase 60 anos, direciona-se ao personagem em francês com um suposto apelido de infância: “Jacquot, est-ce que c’est vraiment toi?”. (p. 224) Nesse contexto, o nome Jacquot é uma referência única, direta a Austerlitz e a chave para o acesso a toda a história de sua infância preservada por Věra.

Entretanto, como mostra o texto acima, tanto seu primeiro quanto seu nome de família estão relacionados a significados prévios como a cançoneta francesa e o ator e dançarino Fred Astaire. Essas referências atuam, neste caso, como representações culturais, contrastando com a expectativa do personagem em encontrar um traço pessoal e individual em seu novo, mas verdadeiro nome. Mais adiante seu nome é associado a um “homenzinho de pernas arqueadas”, presente nos diários de Kafka, e finalmente à aldeia morávia de Austerlitz, onde Napoleão obteve uma das suas maiores vitórias. O curioso é que, com a repetição e com o acréscimo de significados e correspondências, “Austerlitz” vai se tornando um nome próprio e tomando para si uma espécie de memória. Através da correspondência entre traços de seu passado pessoal e episódios de um passado histórico e coletivo, “Austerlitz” passa a atuar como o nome próprio do personagem, pois mesmo que seja um nome, por assim dizer, criado, entregue “em um bilhetinho” (2003a:102) para um ator que precisa entrar no papel de um

⁷³ Mesmo o nome Jacques me era conhecido de uma cançoneta francesa. Mas Austerlitz eu jamais ouvira antes, e por isso desde o início eu tinha plena convicção de que, fora eu, ninguém mais tinha esse nome, nem no País de Gales nem nas ilhas britânicas nem no resto do mundo. E de fato, [...]nunca encontrei outro Austerlitz, nem nas listas telefônicas de Londres nem nas de Paris, Amsterdam ou Antuérpia. Mas faz pouco tempo, ao ligar o rádio por pura advertência, escutei o locutor falar naquele exato momento que Fred Astaire, de quem até então eu não sabia absolutamente nada, fora registrado com o sobrenome de Austerlitz. [...] (2008a: 71)

personagem fictício, como sugere a referência ao homenzinho de Kafka, “Austerlitz” não é apenas o nome de batismo de um indivíduo, mas uma junção de fragmentos e referências de uma memória cultural, que se concentra e se sintetiza na história da vida do protagonista. Ademais, o nome não se refere somente à batalha napoleônica de 2 de dezembro de 1805, realizada na aldeia morávia, como também a uma antiga e tradicional comunidade judaica que se estabeleceu na cidade por volta do século XII e que, por esse fato, transmitiu o nome a gerações posteriores. Neste caso, o sobrenome Austerlitz não designa uma linhagem familiar, mas uma origem comum entre esses judeus que possuem desde o século XVII, segundo a *Encyclopaedia Judaica*, um histórico de migração e fugas.

Esse mesmo conjunto de correspondências evocado pelo nome, ao mesmo tempo estranho e familiar, do personagem, também envolve as fotografias da narrativa. Apesar de falharem enquanto mídia de memória na recuperação do passado pessoal de Austerlitz, elas carregam e representam uma memória social e cultural que desperta e provoca no personagem uma identificação através de associações e correspondências. A fotografia da arca de Noé, tirada no templo dos maçons dentro do Great Eastern Hotel (p.67), a ilustração da Bíblia galesa de Austerlitz, que representa o acampamento hebraico durante a fuga de Moisés (p. 86-87), ou mesmo o cartão-postal que Austerlitz envia de Londres ao narrador, onde é possível ver um acampamento diante das pirâmides egípcias de Giza (p.174), são exemplos, de imagens inscritas na memória de um grupo, que, na leitura de Austerlitz, provocam uma inquietante sensação de familiaridade, reforçando suas convicções sobre o vazio e o alheamento que regem sua vida.

2.2 Imagens remotas da infância

Na verdade, todo o alheamento ou a sensação constante de não-pertencimento de Austerlitz possui semelhanças com outros casos conhecidos por estudiosos da memória e pela psicanálise no século XIX. Em entrevista ao *The Guardian*, em 22 de setembro de 2001, um pouco antes de morrer, Sebald revela ser um leitor de biografias de sobreviventes e aponta uma de suas fontes na elaboração da biografia de seu personagem Austerlitz. Por meio de um documentário de tevê, o autor toma conhecimento da autobiografia de Susi Bechhöfer, *Rosa's Child*, publicada em 1998, na qual a autora narra como lembranças de sua infância obscura, principalmente, imagens de sua deportação para a Inglaterra em um Kindertransport, retornam

50 anos depois que havia chegado ao País de Gales e recebera uma nova identidade. Mas essa não foi a única fonte do autor. Ocupado em revelar na estrutura narrativa de Sebald um intertexto com a obra de Maurice Halbwachs, Marcel Atze levanta algumas semelhanças entre a teoria da memória do sociólogo e a representação da memória em *Austerlitz*. Como apresenta o autor, *Le cadres sociaux de la mémoire* (1925) de Halbwachs inicia-se com um relato que traça nítidas semelhanças com o caso do desterro e da perda de identidade de Austerlitz:

Comme nous feuilletions, dernièrement, un ancien volume du *Magasin pittoresque*, nous y avons lu une histoire singulière, celle d'une jeune fille de 9 ou 10 ans qui fut trouvée dans les bois, près de Châlons, en 1731. On ne put savoir où elle était née, ni d'où elle venait. Elle n'avait gardé aucun souvenir de son enfance. En rapprochant les détails donnés par elle aux diverses époques de sa vie, on supposa qu'elle était née dans le nord de l'Europe et probablement chez les Esquimaux, que de là elle avait été transportée aux Antilles, et enfin en France. Elle assurait qu'elle avait deux fois traversé de larges étendues de mer, et paraissait émue quand on lui montrait des images qui représentaient soit des huttes et des barques du pays des Esquimaux, soit des phoques, soit des cannes à sucre et d'autres produits des îles d'Amérique. Elle croyait se rappeler assez clairement qu'elle avait appartenu comme esclave à une maîtresse qui l'aimait beaucoup, mais que le maître, ne pouvant la souffrir, l'avait fait embarquer. (HALBWACHS, 1925)⁷⁴

Atze atesta a leitura de Sebald através de uma edição de Halbwachs presente na biblioteca do autor. O ensaio discorre sobre os rastros de leitura deixados no exemplar de Sebald e como o autor se utiliza de mídias ou lugares de memória tratadas por Halbwachs, como sonhos, nomes, leituras, espaços, pessoas e fotografias. (ATZE, 2005:197) Entretanto, em relação à fotografia, Atze se concentra somente nas imagens de Agáta e na leitura feita por Austerlitz de álbuns de fotografia, sem tecer qualquer comentário sobre a correspondência entre as imagens de iglus e caiaques que visivelmente comoveram a menina esquimó e as imagens de acampamentos e da arca que inquietam Austerlitz durante o tempo em que vivia em Bala. A arca de Noé (p. 67), por exemplo, é mencionada na narrativa não só como um prenúncio do reencontro entre o narrador e o protagonista, mas leva o relato de Austerlitz até

⁷⁴ Folheando, ultimamente, um antigo volume da *Magasin Pittoresque* lemos uma história singular sobre uma menina de cerca de 9 ou 10 anos que foi encontrada nas florestas próximas de Châlons, em 1731. Não se pôde saber onde ela nasceu, nem de onde vinha. Ela não havia guardado qualquer lembrança de sua infância. Ao se aproximar os detalhes dados por ela aos diferentes momentos de sua vida, supôs-se que ela havia nascido no norte da Europa e que provavelmente esteve entre os esquimós, que de lá foi levada às Antilhas e finalmente à França. Ela assegurou que por duas vezes atravessou a longa extensão do mar, quando lhe mostraram imagens que representavam, ora as cabanas e os barcos do país dos esquimós, ora focas, ora cana-de-açúcar e outros produtos da América. Ela acreditava se lembrar muito claramente ter sido escrava de uma senhora que ela amava muito, mas que, não podendo aturá-la, teve que fazê-la embarcar. (Tradução minha)

a sua infância, sugerindo uma relação com sua origem perdida e com a maneira como ele teve que abandoná-la devido a uma catástrofe representada por meio da arca pela imagem latente do dilúvio. Uma sugestão também se desdobra na presença do pombo que retorna, anunciando a presença de terra e o aporte futuro, indicado pelo ramo de oliveira que carrega no bico. Os pombos são símbolos constantes do deslocamento, da imigração e do retorno em *Austerlitz*. Gerald nutre uma grande admiração por pombos, principalmente, pela capacidade inexplicável de retornar para a casa depois de percorridas as mais longas distâncias. (2003a:168) Não por acaso, Austerlitz inicia o relato de sua infância justamente com a nova terra onde aportou depois de uma viagem longa e turbulenta que o afastou definitivamente de sua origem.

Também a imagem do acampamento referente à fuga dos judeus do Egito (p. 86-87) ou mesmo o acampamento na fotografia do cartão-postal diante das pirâmides (p. 174) representam motivos que despertam uma inquietante familiaridade em Austerlitz. Em contato com essas imagens, o personagem comenta como as histórias bíblicas do Velho Testamento provocavam nele um sentido relacionado à sua própria história esquecida e inacessível e à sua própria origem perdida, principalmente na passagem sobre a filha de Levi abandonada na beira de um rio e a diáspora dos hebreus pelo deserto do Sinai.⁷⁵ (p. 85) A imagem do acampamento encontrada em uma Bíblia infantil galesa é analisada pelo personagem com o mesmo cuidado e determinação que ele analisa a fotografia do cavaleiro-mirim:

[...] Tatsächlich [...] wußte ich mich unter den winzigen Figuren, die das Lager bevölkern, an meinem richtigen Ort. Jeden Quadratzoll der mir gerade in ihrer Vertrautheit unheimlich erscheinenden Abbildung habe ich durchforscht. In einer etwas helleren Fläche an der steil abstürzenden Bergseite zur Rechten glaubte ich, einen Steinbruch zu erkennen und in den gleichmäßig geschwungenen Linien darunter die Geleise einer Bahn. Am meisten aber gab mir der umzäunte Platz in der Mitte zu denken und der zeltartige Bau am hinteren Ende, über dem sich eine weiße Rauchwolke erhebt. Was damals auch in mir vorgegangen sein mag, das Lager der Hebräer in dem Wüstengebirge war mir näher als das mir mit jedem Tag unbegreiflicher werdende Leben in Bala [...] ⁷⁶ (2003a:87-88)

⁷⁵ O deserto do Sinai também aparece na passagem sobre a biblioteca nacional de Paris. Ao comentar sobre o grande átrio da biblioteca, forrada por um tapete vermelho-ferrugem, o personagem salienta a disposição da sala e como os visitantes sentavam-se em assentos bem afastados uns dos outros, com bancos estofados sem encosto e cadeirinhas dobráveis, desconfortavelmente acorados. Essa visão leva Austerlitz a imaginar essas pessoas em um acampamento ao fim da tarde no caminho pelo Saara ou pela península do Sinai. (2003a: 396)

⁷⁶ [...] De fato, [...] eu sabia que o meu lugar era entre as figuras minúsculas que povoavam o acampamento. Examinei cada centímetro quadrado da ilustração, que me parecia inquietante pelo fato mesmo de ser familiar. Em uma área um pouco mais clara na encosta escarpada de montanha à direita, eu imaginava poder discernir uma pedreira e, no traçado regular das linhas abaixo, os trilhos de uma ferrovia. Porém o que mais me dava que

Tanto a imagem do acampamento no deserto, como das tendas diante das pirâmides, ou ainda as fotografias mostradas à menina esquimó, são marcadas por um traço que determina um grupo ou parte da memória de um povo. Os iglus são uma referência clara à arquitetura e os caiaques são uma embarcação típica usada desde tempos imemoriais como meio de pesca e trabalho dos esquimós, assim como as pirâmides é uma referência à arquitetura egípcia, e a diáspora, representada pelo acampamento de Moisés, é um episódio marcante na memória do povo judaico. A criança encontrada na cidade Châlons se comove com a imagem de iglus e de caiaques, do mesmo modo que a imagem da barca e do acampamento hebraico inquietam Austerlitz. Ambas as figuras se comovem pela familiaridade que as imagens mantêm com suas experiências da infância, uma longa viagem, pela água ou por trem, e a separação forçada de sua pátria e de sua família: a imagem do caiaque sugere uma situação extrema ou forçada de fuga vivenciada pela esquimó, assim como os trilhos de trem, imaginado por Austerlitz na passagem acima ao lado das tendas, revelam um rastro da condição de desterrado do personagem e um rastro da sua experiência nos vagões de um *Kindertransport* rumo ao desconhecido.

A imagem das tendas, assim procede a poética de lembranças ou a performance narrativa de Sebald, retorna na narrativa envolta em um outro contexto, ressignificando-a e enriquecendo sua intertextualidade. Quando Věra dá forma ao relato do pai de Austerlitz sobre o filme do congresso do partido nazista que ele vira em um cinema em Munique, nos anos 1930, a referência de Maximilian ao povo alemão como um povo que acreditava ter sido escolhido se entrelaça com a imagem da diáspora hebraica:

[...] nein, man sah auch, so sagte Věra, berichtete Maximilian, aus der Vogelschau eine im Morgengrauen bis gegen den Horizont reichende Stadt von weißen Zelten, aus denen, sowie es ein wenig Licht wurde, einzeln, paarweise und in kleinen Gruppen die Deutschen hervorkamen und sich in einem schweigsamen, immer enger sich schließenden Zug alle in dieselbe Richtung bewegten, als folgten sie einem höheren Ruf und seien, nach langen Jahren in der Wüste, nun endlich auf dem Weg ins Gelobte Land. [...] ⁷⁷ (2003a:247-248)

pensar era a praça cercada no meio e o prédio em forma de tenda ao fundo, sobre o qual se eleva uma nuvem de fumaça branca. O que quer que se passasse então dentro de mim, o acampamento dos hebreus naquele deserto montanhoso me era mais próximo do que a vida em Bala, que se tornava para mim cada dia mais incompreensível [...] (2008a:59)

⁷⁷ [...] não, via-se ainda do alto, contou Maximilian, disse Věra, uma cidade de tendas brancas que se estendia até o horizonte, das quais, mal o dia começou a raiar, os alemães surgiram sós, aos pares ou em pequenos grupos, formando uma procissão silenciosa e cada vez mais compacta que rumava na mesma direção, como se seguissem um chamado superior e estivessem finalmente a caminho da Terra Prometida depois de longos anos no deserto. [...] (2008a:168)

O mais interessante da fusão entre as tendas no deserto do Sinai e as tendas dos soldados alemães é que elas fundem também duas instâncias distintas e dicotômicas na representação das memórias do holocausto: a da vítima e a do perpetrador, figuras que partem, a princípio, de pontos de vistas destoantes e altamente conflitantes sobre um evento histórico que abalou até mesmo as bases da interpretação da história, dividem a mesma tenda no deserto, unidos agora por um mesmo chamado e objetivo de conquista.

Representações culturais que retornam ao longo da narrativa em *Austerlitz*, seja através do texto, seja através da reprodução de imagens na página, levantam, portanto, problemas referentes à formação e a representação de uma identidade cultural. Como comentado, a tese de Halbwachs assevera que a memória de um indivíduo, por conseguinte, sua identidade, é dependente e só pode ser constituída pelo meio social que o cerca. Para o autor, um indivíduo em idade infantil, como no caso da criança esquimó de aproximadamente 10 anos, quando separado de seu grupo social e assim que passa a fazer parte de um outro meio, de uma outra sociedade, parece perder a capacidade de recordar episódios de seu passado anterior. No entanto, como mostra o exemplo, isso não impede que lembranças vagas, indefinidas e fragmentárias ressurgam, como ruídos, por meio da observação de imagens que remetam à cultura e ao meio social a que o indivíduo pertencia. (1985:19-20)

Comparado ao caso apresentado por Halbwachs, o jovem Austerlitz é significativamente mais jovem, suas lembranças, portanto, são ainda mais rarefeitas e fugidias. E diferentemente do que comenta Halbwachs sobre a possibilidade de reconhecimento de parentes e familiares que participaram na vida do indivíduo que consulta álbuns de família, os álbuns de fotografia consultados por Austerlitz representam-lhe sempre a imagem de uma família ou de um grupo do qual ele não pertence ou deixou de pertencer. Ele vive em uma zona morta, de onde não pode alcançar uma identificação nem na família Elias, nem na família Austerlitz. Sua identidade encontra-se comprometida. Pensando na relação entre língua e identidade, um bom exemplo da condição brumosa do personagem é representado pelo esquecimento quase completo de sua língua materna, o tcheco, e o incômodo em usar o inglês, língua dos pais adotivos que, apesar de dominar como um nativo, ele o usa com insegurança, expressa em ligeiros defeitos de pronúncia e em acessos de gagueira. (2003a:50) A única língua usada por Austerlitz com fluência e naturalidade é, portanto, o francês, a língua de conversação (*Umgangssprache*) que, devido ao amor dos pais

do personagem pela cultura francesa, ele costumava usar diariamente com Agáta e com Věra durante seus passeios na infância. (2003a:227)

2.3 As deixas da fotografia

Ao conceber identidade como uma identificação entre sujeitos que estão em constante troca social, através de uma mesma língua, história, costumes e tradições, pode-se dizer que a obstinação de Austerlitz ao colecionar e consultar fotografias à procura de um rastro de sua origem resume-se não só a uma tentativa de se recordar e de recuperar o seu passado, como também a um drama do testemunho e da representação de uma identidade perdida. Uma identidade é negociada justamente através de processos sociais e práticas materiais que determinam e distinguem uma cultura. Esses processos e práticas envolvem, por sua vez, meios responsáveis pela preservação e pela circulação de inscrições incrustadas em uma memória social e cultural. No caso de uma memória cultural, como esclarece Astrid Erll, preservação envolve manter disponível um conteúdo convencionalmente escolhido e valorizado por um grupo através do tempo, enquanto circulação implica na comunicação para além dos limites de espaço, possibilitando a troca quando, presencialmente, ela não é mais possível. (ERLL, 2005:254) Em *Austerlitz*, esses meios institucionais de preservação e circulação de memória ocupam o centro da narrativa. Como já se sabe, a busca de Austerlitz se vale quase que por inteira de visitas a arquivos, museus e bibliotecas, leituras jornais, documentos e compêndios de história.

Mas se, por um lado, o discurso sobre as funções de preservação e circulação implicam uma concepção de comunicação constituída por instâncias como emissor, canal e receptor, assim como processos de codificação e decodificação, por outro, mídias de memória não precisam necessariamente ser reduzidas a um emissor ou apresentar um código. (ERLL,2005:255) Daí resulta uma terceira função dos meios de uma memória cultural. Essa terceira função é descrita pela autora por um termo empregado no teatro para designar o que costuma-se chamar de “deixas”: *cue*. O termo, de difícil tradução, remete a um tipo de registro não explícito, não delimitado e que, como já dito, não foi pensando por um emissor e direcionado a um receptor, exatamente como as fotografias do iglu e do acampamento hebreu. No caso de uma memória coletiva ele está justamente ligado à imagem de lugares e de paisagens, portanto, aproxima-se ao que parece estar em jogo em parte das fotografias usadas

por Sebald em *Austerlitz*. Além disso, Astrid Erll comenta ainda que são as fotografias as mídias que por excelência exercem a função de *cues*. A autora dá o exemplo de fotografias de família ou fotografias encontradas em sebos, justamente o caso das fotografias em análise. Uma foto antiga de uma criança vestida de pajem diz pouco ou nada a um observador comum que não pertença ao contexto ou ao meio social da figura representada. Ele se vale então de detalhes como roupas, pose e a qualidade da imagem para produzir um relato sobre a imagem.

Vale ressaltar ainda, que essa função está diretamente relacionada com o retorno de uma imagem latente e que sua leitura é geralmente dependente de um contexto cultural, pois ela não é capaz de evocar nada por si só a um sujeito hipotético que não opere com contextos. As imagens da tenda e da arca podem ser lidas, portanto, como uma deixa, uma indicação que atua na evocação de traços de uma memória cultural, neste caso, a diáspora hebraica, a terra prometida, o povo escolhido, inscritos e latentes na memória individual de Austerlitz, devido ao meio ou contexto social específico de onde o personagem proveio. Além de tal evocação ocorrer principalmente através de imagens de lugares e de paisagens, o que ela evoca nunca é homogêneo. As ideias ou lembranças provocadas pela imagem das tendas brancas diante das pirâmides, por exemplo, podem variar de acordo com as experiências pessoais, convicções ideológicas e o saber daquele que a observa. No caso de Austerlitz, suas associações partem sempre de sua condição desterrada, deslocada, alheia e estimulam mais referências a um mundo ficcional do que a mundo prático. Mas ao leitor pode estimular outras associações.

As imagens anteriormente analisadas são exemplos das afinidades das associações do personagem. O que antes determinei como imaginação, memória própria da fotografia e aparição de um mundo irreal, que, aliás, se distanciam da revelação do passado pessoal de Austerlitz, valem-se, na verdade, de elementos disponibilizados pelo acervo de uma memória coletiva de conhecimento do personagem. Não se pode dizer categoricamente que esse acervo também não seja parte de sua memória individual, mas ela não corresponde à sua memória episódica. A leitura da fotografia do casal sobre o palco, ao remeter a peças teatrais como *Guilherme Tell* e *A Sonâmbula* lida com imagens culturais e com uma mídia da memória coletiva como o teatro e a literatura, e as mensagens que transmitem traçam uma semelhança com a condição do personagem, mas não é exatamente a história da sua vida, apesar de pertencer a suas experiências pessoais como leitor, que elas representam.

2.3 A natureza do esquecer

O efeito dessas imagens na narrativa envolve também o problema do esquecimento do personagem ou dos limites da memória de um sujeito afetado por uma experiência traumática, que recorre à ficção e à imaginação para preencher lacunas, como se o esquecimento não devesse ser parte constituinte da memória. Quando se ocupa com o retorno ou a presença de inscrições latentes, é quase inevitável considerar o problema do esquecimento e de estratégias de fixação e preservação dessas inscrições. Como apresentado pelo trecho de Sir Thomas Browne, esquecer também é uma defesa e um pressuposto para a sobrevivência tanto de um indivíduo como de um grupo, é parte integrante de uma normalidade social que atua na resolução de problemas e na superação de conflitos. No entanto, uma espécie de insegurança na faculdade humana de recordar, determinada por uma vontade de saber e de poder, vale-se de um sistema de segurança contra o esquecimento, representados por lugares institucionalizados de memória como arquivos, bibliotecas e museus e pela tecnologia usada nos meios de preservação como a escrita e a fotografia.

Na lógica da fixação e da preservação, enquanto lembranças não são fixadas em acervos externos, elas continuam sendo consideradas frágeis e instáveis, como se através da conservação elas pudessem permitir um acesso completo, objetivo e neutro às inscrições do passado em qualquer momento presente. Em *Austerlitz*, Sebald tematiza, por um lado, essa obstinação pela fixação e pela preservação, chamada por Jacques Derrida, de *mal de arquivo*, através das visitas de Austerlitz a lugares de memória e de sua persistência na leitura e na coleção de fotografias. A passagem sobre a Biblioteca Nacional de Paris é o maior exemplo da crítica de Sebald a uma sociedade obstinada pelo arquivo. A descrição do prédio o aproxima de um zigurate ou de uma fortaleza de dimensões tão racionalmente calculadas que acabam sendo constituídas pela instabilidade e por uma disfunção crônica (2003a:399), impossibilitando, como um recalque, o acesso a todo esse acúmulo de memória do passado. Por outro lado, Sebald tematiza uma política ou uma estratégia do esquecimento, alimentada pela aniquilação de documentos e por um pacto de silêncio sobre as atrocidades cometidas durante a Segunda Guerra, representados na narrativa através do apagamento de arquivos. A procura de Austerlitz por um testemunho de sua existência não teria sentido se todos os documentos referentes à sua deportação e à sua adoção não fossem destruídos, seja propositalmente, como fez seu pai adotivo, ou acidentalmente, devido aos ataques aéreos sobre Londres.

Além disso, ao se valer da fotografia, vista geralmente como uma forma de fixação de inscrições do passado, e da correspondência entre eventos e objetos, Sebald parece defender, como comenta Assmann, que nada pode ser completamente esquecido, pois o esquecimento é uma espécie de memória latente, da qual perdemos a senha. (2006:55) Inscrições sedimentadas na psique do protagonista ressurgem ao longo de todo o seu relato na leitura de imagens ou no contato com outras mídias ou lugares de memória, e sua coleção de imagens, documentos e fotografias revelam uma semelhança formal entre si, como se os rastros de um passado de catástrofes sempre estivessem presentes, mas só se tornassem legíveis depois de um arranjo determinado por afinidades eletivas. Nesse jogo, a fotografia, devido ao seu caráter indicial e à sua relação física com o referente, é por excelência a mídia que representa o contraste entre a fixação e o esquecimento.

Na contracorrente do discurso que vê a fotografia como mimese do real, Siegfried Kracauer, ao apresentar o signo fotográfico como o oposto de imagens inscritas na memória, parece tocar na questão do valor do esquecimento para o retorno de lembranças. Para ele, em comparação à fotografia, as imagens da memória são constituídas por lacunas. (KRACAUER,1977:24) Ao contrário da fotografia, as imagens da memória não se preocupam com datas, pulam alguns anos ou distorcem distâncias temporais e não detalham as rugas no rosto do retratado ou o a cor da neve que resta sobre os píncaros. A fotografia capta o seu referente como um contínuo espacial (ou temporal) sem sentido, enquanto as imagens da memória preservam-no, desde que ele faça algum sentido dentro de uma narrativa - também fragmentária, lacunar e distorcida. A fotografia, por mais detalhada que seja, não recupera uma inscrição do passado, como o faz a memória. Ela fixa e preserva um referente ao longo do tempo: é possível ver como Austerlitz aparentava quando criança, divagar sobre a sua pose e sobre o seu olhar, mas o contexto e episódios relacionados a esse referente, como os passeios feitos com Agáta em Praga, só podem ser dados pela memória lacunar, fragmentária e não documentada de Věra.

Uma das imagens reproduzidas em *Austerlitz*, ao levantar a questão sobre a fixação e o esquecimento, parece ilustrar a diferença entre fotografia e imagem da memória feita por Kracauer. Na ocasião do enterro dos tios de Gerald, Evelyn e Alphonso, Austerlitz compara a cena de despedida a uma pintura de William Turner. Trata-se do quadro já mencionado no primeiro capítulo, *Funeral at Lausanne*. Datado em 1841, segundo Austerlitz, a pintura foi feita em um período em que as sombras de sua própria mortalidade assaltavam Turner:

[...] Die wenigen dunklen Figuren, die Gruppe der Pappelbäume, die Lichtflucht über dem Wasser, das Massiv des Cader Idris auf der anderen Seite, das waren die Elemente einer Abschiedsszene, die ich sonderbarerweise vor ein paar Wochen wiederentdeckte in einer der flüchtigen Aquarellskizzen, in denen Turner oft notierte, was ihm vor Augen kam, sei es vor Ort oder später erst in der Rückschau in die Vergangenheit. [...] ⁷⁸ (2003a:162)

Diferentemente da fotografia, o processo envolvido na pintura de Turner vale-se não somente de um referente material do mundo externo e dito real. Ele esboça ligeiramente o que vê, na tentativa de fixar o seu referente, mas ao retomar o esboço ele precisa valer-se das imagens inscritas em sua memória. A cena da pintura de Laussanne emergiu, segundo Austerlitz, espontaneamente da memória do pintor. Num gesto ligeiro ele procura então capturar com pinceladas rápidas as inscrições frágeis e instáveis, com receio de que logo tornariam a se desfazer. O resultado das pinceladas de Turner seriam então a representação mais próxima de uma imagem mnêmica: frágil, efêmera, insubstancial.

Todas as questões que procurei levantar e discutir até o presente, a saber, como a imagem fotográfica atua na representação da memória, que tipo de memória tenta-se representar através dessas imagens e qual o efeito e a produção de sentidos dessa poética de lembranças feita de texto e imagens, aproximam *Austerlitz* de uma narrativa intencionada em simular processos mnêmicos e encenar o modo como lembranças retornam na psique de um sujeito. Não é novidade que o texto literário lance mão de um repertório feito de referentes extraliterários, como documentos e fatos históricos, e os envolva pelos procedimentos da ficção. Roland Barthes comenta como o movimento realista fez uso desse recurso com propriedade. Entretanto, o uso que Sebald faz de referentes extraliterários em sua narrativa não atuam somente na verossimilhança, em um efeito de real ou em uma ilusão de referência na ficção, pois diante da poética do autor também a confiança na capacidade de observação, leitura e inscrição de objetos e eventos factuais são colocadas em questão. A formulação de Barthes sobre um procedimento da literatura realista e moderna que se vale da carência de significado nos pormenores do texto em proveito exclusivo do referente (BARTHES, 1984:136) poderia ser alterada, no caso de *Austerlitz*, para o emprego de hiatos entre imagem e texto, em proveito exclusivo da encenação, produzida através de fotografias indeterminadas

⁷⁸ [...] As poucas figuras escuras, o grupo de álamos, a torrente de luz sobre a água, o maciço do Cader Idris do outro lado do rio, esses eram os elementos de uma cena de despedida que, curiosamente, eu redescobri em um dos ligeiros esboços de aquarela nos quais Turner costumava notar o que lhe surgisse perante os olhos, quer *in loco*, quer mais tarde, rememorando o passado. [...] (2008a:111)

e um relato hesitante, que procura simular processos e problemas tanto de uma memória individual quanto de uma memória coletiva. O resultado dessa encenação feita de imagens e texto se aproxima da sensação descrita pelo próprio personagem ao relatar suas visões na Ladies Waiting Room: diante dessa performance narrativa composta por uma ampla rede de referências, intertextos e remissões, o leitor se pergunta se foi parar no interior de uma ruína ou no de um edifício em construção. (2003a:199)

III. NA OFICINA POÉTICA DAS LEMBRANÇAS

“Making all sorts of things, like webs across the legs of a chair. And then you sit there, like the spider”⁷⁹ (Sebald em entrevista a Arthur Lubow em agosto de 2001)

1. SEBALD, O ARQUIVISTA

Como se vê, ao discutir o problema da fotografia e da memória em *Austerlitz* não se pode evitar questões como o esquecimento, a fixação e a conservação de inscrições fugidias do passado e de imagens mnêmicas, nem mesmo deixar de lado o espaço ocupado na narrativa pela crítica a lugares de preservação de memória, como arquivos, bibliotecas e museus. Sabe-se inclusive que o próprio autor nutria costumes de arquivista e colecionador, que seus livros são em parte resultado de suas longas pesquisas e que, em certo sentido, derivam de suas coleções.

Entre os célebres espólios preservados no subsolo do Arquivo de Literatura Alemã (DLA) nas alturas da Schillerhöhe em Marbach, encontra-se o de W. G. Sebald. Após sua morte em dezembro de 2001, as 68 caixas que formam a totalidade do espólio do autor cruzaram o Neckar em 2004 e encontram-se hoje totalmente acessíveis aos pesquisadores. Às caixas, onde estão os manuscritos de suas quatro narrativas, anotações, sua coleção de fotografias, fichas de pesquisa e documentos pessoais - como documento de identidade, carteira de motorista, agendas e passaportes - , somam-se seus objetos, preservados na seção de coleções do arquivo, como um pedaço de madeira pintada, seixos do leito de um rio, uma borboleta seca, seus óculos, sua máquina fotográfica e a mochila que o acompanhava em suas caminhadas. Além disso, 1.255 títulos, mais ou menos anotados e com frases destacadas, pertencentes à biblioteca do autor e que compõem a sua marginália, assim como jornais onde Sebald publicou relatos de viagem e poesias ainda não reunidas em livro também fazem parte do espólio.

Pode-se dizer que uma das particularidades desse espólio é que ele não conhece qualquer privacidade referente à vida do autor. Pois todos os documentos ali encontrados, sejam pessoais ou não, estão sempre envolvidos pela obra literária. Segundo Ulrich von

⁷⁹ “Criando todo o tipo de coisas, como teias através das pernas de uma cadeira. E aí você senta lá, como a aranha.” (Tradução minha)

Bülow, diretor da seção de manuscritos do arquivo, uma das razões para isso é que já em vida Sebald via seus manuscritos e rascunhos como futuro espólio, por isso separou e organizou o que deveria ser entregue à posteridade e destruiu o que ele achava desnecessário ou o que, talvez, não considerava valioso. A maioria das caixas foi arquivada pelo próprio autor, deixando pouco ou quase nenhum trabalho aos arquivistas. Segundo Bülow, por atuar no campo literário como crítico e professor, Sebald tinha bom conhecimento sobre como biógrafos e intérpretes tratam os espólios literários. Neste sentido, pergunta Bülow, teria ele eliminado tudo de privado e íntimo para impedir que alguém aplicasse este método à sua obra? Ou então, acrescento, teria ele manipulado o espólio de tal maneira a fim de colocar em xeque ou ao menos em discussão pesquisas engajadas com a gênese da criação literária?

Como já se divulgou, não há nada nos manuscritos, materiais, agendas, na biblioteca e nos objetos de Sebald que deixe de significar a sua obra. Se quem procura pela pessoa do escritor nesse espólio, acaba desapontado, como disse Heike Gfrereis, curadora da exposição *Wandernde Schatten* no Museu de Literatura Moderna (LiMo), também em Marbach, em 2008, depara-se, por outro lado, com um processo interminável de escritura e leitura digno de admiração. Trata-se de um registro de uma permanente discussão com a literatura, um outro tipo de vida não se encontra ali. (GFREREIS,2008:6)

Até mesmo a vida dos personagens que atravessam suas narrativas é um amontoado de fragmentos factuais e citações. Eles parecem funcionar como um ponto de concentração para todo esse material, reaproveitando-o e reescrevendo-o continuamente de uma nova maneira, e distinguindo esse espólio de um arquivo que, em tese, exibiria os processos exaustivos de composição da obra através de rascunhos, versões, pilhas de anotações e da qual pouco poderíamos separar suas criaturas. Como já observado por Gfrereis, para cada nome, lugar e datas presentes na obra há documentos, imagens, catálogos, recortes de jornal, cartas, agendas alheias e cópias de textos, testemunhando a existência e dando pistas dos caminhos textuais de um autor que, diante esse material, cada vez mais se aproxima da imagem de um leitor compulsivo, sempre presente em sua ficção. O mesmo se dá com as fotografias reproduzidas nas páginas dos livros. É possível remontar a procedência de quase cada uma delas. Não por acaso, esse rastro é o que há de mais pessoal na obra e no espólio de Sebald: ele recorta o material utilizado, faz traços e quadriculados sobre as fotos, desmembra-as em tiras e as reproduz junto com seu entorno, as recorta muito ou quase nada, as amplia ou as desfoca ou as pendura no seu escritório de trabalho - como mostram as bordas perfuradas de algumas

imagens. O próprio autor relata, em entrevista, como funciona parte do seu persistente trabalho com imagens realizado com o historiador da arte Michael Brandon-Jones: “Es kommt vor, dass wir Schwarzweiß-Abzüge von Farbfilmen machen, dass ich Bilder von Photokopien mache, dass ich die Bilder photokopiere, dann noch mal abphotographiere und so hin und her, bis da irgendetwas Eigenartiges draus entsteht.”⁸⁰ (SCHOLZ,2003:5) Pode-se dizer que, ao contrário do protagonista Austerlitz, que cresceu em uma casa sem imagens como a do pregador calvinista que o adotou, Sebald trabalhava, assim como dizem ter feito Walter Benjamin, cercado por imagens e evidências materiais. Porém esse procedimento parece ir na contramão do condicionamento que Benjamin estabelece entre a aura e a obra de arte, já que a técnica da reprodução da reprodução, da cópia da cópia, que causaria para Benjamin um aproximação dos objetos e um atrofiamento cada vez maior da aura, do aqui e agora que constitui a autenticidade, diante do procedimento de Sebald, confere novamente a essas imagens um distanciamento, um teor aurático e uma originalidade, que a princípio elas já haviam perdido.

Mas seguir o rastro de leituras de Sebald pode gerar uma expectativa exagerada no leitor, fazendo com que aquele que entre em contato com o espólio se decepcione com a demasiada organização do material, com edições inteiras sem anotações ou então ache a biblioteca do autor por demais reduzida. Em certa medida, o que faz o espólio é evidenciar esses caminhos, pois em nenhum momento o autor parece querer esconder os seus diálogos e intertextos e tem-se a sensação de que as frases sublinhadas nos livros de sua biblioteca, até mesmo notas e trechos de suas cartas levam sempre o pesquisador a retornar aos livros publicados. Tudo parece já ter sido lido em algum outro lugar. E o universo literário por trás dos livros de Sebald é imenso, indo, claro, além do espólio preservado no arquivo em Marbach. Como todo autor, Sebald emprestou livros, vendeu outros, dividiu alguns com a esposa e muitos só conheceu de ouvir ou através de citações. É de fato difícil de acreditar que tudo que Sebald tenha lido sobre Eduard Mörike, por exemplo, escritor sobre o qual ele inclusive escreveu ensaio em 1997, tenha vindo de nada mais do que da leitura de uma edição da *rororo-Monographien*, edições de divulgação que costumam resumir o pensamento ou a obra de autores da literatura mundial.

⁸⁰ [...] ocorre que fazemos cópias em preto e branco de filmes fotográficos coloridos, que eu faço fotos de fotocópias, que fotocopio as imagens e então as fotografo mais uma vez e assim de cá pra lá até que algo original surja daí. [...] (Tradução minha)

De fato, é preciso dizer que o espólio não nos aproxima de nenhuma resposta que a obra já não tenha sugerido. Como em parte observou Gfrereis, ele não nos assegura sobre a sua qualidade literária e pouco acrescenta sobre o projeto poético do escritor. Não revela as intenções do autor ao dar forma a um texto tão intertextual e labiríntico, como é o caso de *Austerlitz*. Se, por um lado, ele lega ao leitor a possibilidade de dar continuidade às narrativas derivadas de todo este material, por outro, ele intensifica o labirinto de citações e associações, aproximando-se de uma obra em curso.

Ciente disso, o contato com o arquivo em Marbach foi dirigido por uma pergunta que tem como foco de investigação o procedimento estético de Sebald, no tocante à escolha, organização, ancoragem e ficcionalização das imagens em *Austerlitz*, sem deixar de lado a reflexão sobre a prática e o conceito de arquivo levantados tanto pelo texto como pelo espólio. Pode-se dizer que tal reflexão só é possível através de uma tensão entre duas maneiras de conceber a prática em arquivo que julgo estarem presentes na ficção. Essas duas concepções, que se entrelaçam tanto temática quanto estruturalmente em *Austerlitz*, envolvem dois métodos distintos de pesquisa. Se, por um lado, é possível identificar na investigação mirabolante, no seu desejo de sistematização totalizante, e nas perambulações do protagonista uma imagem de arquivo, segundo a qual este deveria funcionar como uma instituição responsável por canonizar, cristalizar e classificar um saber necessário ao Estado e que coloca este saber em forma de coleção de eventos passados e neutros à disposição de gerações futuras (DIRKS,2001), aproximando-se de uma concepção positivista de arquivo, como se ele próprio fosse por natureza singular, global e completo; por outro, a falha desta empresa e a forma que o próprio autor dá à tessitura da narrativa revela uma outra concepção, caracterizada pelo ato de colecionar fragmentos do passado e de mergulhar cada inscrição ou evidência no reino das sombras, da dúvida e da ficção.

Como afirma o crítico J. J. Long, de toda a obra de Sebald, *Austerlitz* compreende e tematiza a pesquisa arquivística mais extensa de Sebald. (2007b:149) O tema do arquivo está no núcleo do projeto narrativo do autor. Além da pesquisa obsessiva do protagonista e das perambulações do narrador por museus e galerias, livrarias, arquivos e zoológicos, fascinado em certa medida por quadros de horários, inventários, livros de registro, albuns, diários de bordo, atlas, jornais, cartas e fotografias, é possível imaginar, e em parte o espólio comprova, o contato constante do autor com tais instituições e documentos que iriam mais tarde dar forma e tematizar essa narrativa. A ficção em si já dá mostras tanto do interesse de Sebald

pela consciência e pelo costume do homem moderno na criação, prática e manutenção de arquivos, quanto da intensidade com que ele as persegue no desenrolar da história da vida de seu personagem. Como procurei esclarecer nos capítulos anteriores, a maior parte da narrativa é constituída por um inventário enciclopédico sobre o recente passado europeu, enviesado pela história da arquitetura e pela história pessoal de um personagem em busca de suas origens. Essa busca problematiza uma forma de representação para as evidências encontradas em seu percurso, que põe em discussão a historiografia e a produção do saber. Neste caso, tanto a pesquisa de Austerlitz como a procura pelo seu passado estão diretamente relacionadas com a prática em arquivo. Como diz Long, o momento fundante da história da vida de Austerlitz, não se dá no instante de seu nascimento ou no instante de separação dos pais verdadeiros, mas sim em atos de destruição de arquivos perpetrados pelo ataque aéreo alemão durante a guerra e por Emyr Elias, pai adotivo do protagonista, responsável por dar fim aos documentos que atestariam as origens do personagem. Mas não se deve esquecer que a frustração diante da falta de evidências externas que, em tese, poderiam atestar o passado do personagem, procede também de um vazio nas lembranças de Austerlitz. A tentativa de sistematizar toda a história da arquitetura da era capitalista é uma das maneiras de tentar preencher ou compensar esta lacuna interior, mas que também resulta em fragmentos, anotações inacabadas e pilhas de inscrições que esperam por um fio condutor que possa transformá-las em narrativa. Após o seu colapso nervoso na Liverpool Street Station, Austerlitz confessa que até o momento não teve uma vida interna. Ele mesmo tem a sensação de que não é feito de nada mais do que conhecimento externo, alheio e técnico acumulado ao longo de uma pesquisa obsessiva que resultará em um arquivo de inúmeras caixas e pastas como mostra a foto de seu escritório reproduzida no livro⁸¹.

Na verdade, a pesquisa de Austerlitz resulta, mesmo que fragmentária e incompleta, em um arquivo que, assim como as caixas cinzas organizadas e etiquetadas por Sebald, é capaz de produzir narrativas de acordo com a prática ou o procedimento empregado na leitura

⁸¹ Vale lembrar que além da perda de identidade do protagonista poder ser compreendida como uma limitação, falha ou uma lacuna de arquivo, também é possível ler *Austerlitz* como um arquivo da subjetividade do personagem Jacques Austerlitz. Já que muitos detalhes, eventos e motivos da narrativa não são nem governados pelo desenvolvimento da trama, nem podem ser reduzidos a símbolos da psique do personagem. Como as imagens que sugerem as origens judaicas do personagem: o cemitério judeu atrás de seu apartamento em Londres, o qual ele descobre somente dias antes de partir da cidade (p. 415), seu entusiasmo desde criança com imagens da bíblia que o identificam com a história judaica como a passagem sobre Levi que o inquieta (p. 85), a imagem do acampamento judeu da bíblia infantil (p. 86-87), o cartão postal das pirâmides de Giza (p. 174), entre outras imagens criadas no relato do personagem, somente para dar alguns exemplos.

e interpretação de suas inscrições. Mas, quais as semelhanças entre esse arquivo gerado pela pesquisa de Austerlitz, o qual vemos através da fotografia e sobre o qual pouco sabemos a não ser o que está sintomaticamente representado nos relatos do protagonista, e o arquivo organizado por Sebald? Na verdade, os dois arquivos convergem, pois são constituídos por um grande número de textos técnicos, jornais, fotografias, documentos, e se encontram em alguns pontos de sua organização e da metodologia de pesquisa que evocam para si.

Uma das práticas do protagonista, por exemplo, enquanto pesquisador na capital francesa nos anos 1950, parece encerrar algo constitutivo de seu método e poderia revelar algo referente às propriedades de seu arquivo. Em Paris, ele visita diariamente a Biblioteca Nacional na rua Richelieu, onde

[...] mich verloren habe in den kleingedruckten Fußnoten der Werke, die ich mir vornahm, in den Büchern, die ich in diesen Noten erwähnt fand, sowie in deren Anmerkungen und so immer weiter zurück, aus der wissenschaftlichen Beschreibung der Wirklichkeit bis in die absonderlichsten Einzelheiten, in einer Art von ständiger Regression, die sich in der bald vollkommen unübersichtlichen Form meiner immer mehr sich verzweigenden und auseinanderlaufenden Aufzeichnungen niederschlug. [...] (SEBALD, 2003a:370)⁸²

Tal prática, também parece ser possível através da rede de relações e ramificações características do espólio, que o torna quase um sistema autorreferencial e autossuficiente e que leva o leitor a perambular – como já mencionado –, num processo incansável de leitura e escritura, de uma referência a outra: das anotações, para a biblioteca, da biblioteca para as fotografias, recortes de jornal e catálogos, daí para os manuscritos e novamente para os livros.

Um dos fatores responsáveis por esse intrincamento talvez esteja relacionado com o fato de que Sebald, como mostra seu espólio, seja, além de tudo, um colecionador de semelhanças. De certa maneira, assim como o personagem Austerlitz ao lidar com uma pesquisa que, tendo superado seus propósitos originais enquanto projeto de doutorado, resulta em uma infinidade de trabalhos preliminares a um estudo sobre a familiaridade entre construções como tribunais, penitenciárias, fortalezas, estações de trem, prédios da Bolsa, casas de ópera e hospícios. (SEBALD,2003a:52) Também o procedimento de Sebald ao colecionar imagens e fotografias parece estar baseado em analogias. Muitas imagens poderiam ser agrupadas ou separadas, por exemplo, por tema ou procedência. Como diz

⁸² (...) perdia na letra miúda das notas de rodapé das obras que [...] lia, nos livros a que essas notas faziam menção, bem como nas notas de rodapé desses livros, e assim por diante, fugindo da descrição científica da realidade para buscar refúgio nos detalhes mais extravagantes, em uma espécie de constante regressão, expressa na forma de suas próprias notas, que logo se tornaram absolutamente confusas com as suas ramificações e subdivisões cada vez maiores. [...] (SEBALD, 2008a: 253)

Gfrereis, Sebald parece procurar uma memória exatamente na escolha de temas específicos desses souvenirs – árvores, borboletas, horizontes, montanhas, luzes, bilhetes ou anotações perdidas, tíquetes de trem, botões de flores e folhas, olhos, ruínas, naufrágios, fotos de família, retratos, grupos de pessoas etc. (2008a:10) Mas essa escolha não se limita a escavar uma memória, é daí também que surgem seus personagens e o terreno sobre o qual ele pensa sua ficção. Pois, se por um lado, essas imagens são o que torna este mundo confiável, elas envolvem o leitor em uma história imagética e fazem com que a moldura estética que as cerca separe claramente este mundo pictórico da realidade.

Problematizadas as funções da fotografia em *Austerlitz* e discutido o problema da memória na narrativa, a proposta neste capítulo é, portanto, analisar o espólio do autor, valendo-se de um procedimento de pesquisa que parte de um conceito de arquivo que o entende não como um lugar onde se preservam segredos, rastros ou fatos históricos, senão signos, inscrições e registros a serem interpretados. Esse procedimento me parece ser capaz de pôr em discussão a posição do autor em relação à historiografia e à ficção e lançar alguma luz sobre o uso da fotografia em seus livros. A discussão tem origem em um conjunto de artigos reunidos e publicados por Antoinette Burton em 2005 sob o nome de *Archiv Stories*, que aproximam a pesquisa em arquivo da pesquisa de campo na antropologia, onde os conhecimentos que compõem um arquivo são concebidos como um sistema de enunciados, verdades parciais, interpretações históricas e culturalmente constituídas – sujeitas a leitura e a novas interpretações que desaguam em narrativas. O caminho para chegar até este texto se deu através de um artigo de Olívia Maria Gomes da Cunha (2004) sobre o caso da coleção Ruth Landes, antropóloga americana que esteve no Brasil em 1938 e que segundo a autora, entre 1967 e 1991, ano de sua morte, esteve devotada ao exercício quase diário de recolher marcas, fragmentos e sinais que atestassem seu pertencimento ao passado e seus vínculos e envolvimento emocional com este, como sugerem os indícios de diferentes exercícios de memória deixados nas cartas, cartões, bilhetes, anotações dispersas, fotos amareladas, projetos inacabados, manuscritos reescritos, diários de campo, documentos familiares e relatórios produzidos por ela ao longo de mais de 60 anos. (2004:290)⁸³ As semelhanças entre o caso Ruth Landes e a história do personagem Austerlitz trouxeram para o plano de fundo da presente discussão a questão da prática etnográfica no arquivo, enriquecendo assim a

⁸³ Da Cunha, Olívia Maria Gomes (2004) *Tempo Imperfeito: uma etnografia do arquivo*. Revista Mana, 10 (2), Rio de Janeiro.

problematização sobre procedimento sealdiano, focado em tirar personagens e narrativas de coleções de imagens e fotografias.

Naturalmente, o *corpus* da pesquisa abrange somente o material referente a *Austerlitz* e à coleção de fotografias do autor. Em quatro caixas, divididos em 17 pastas estão os manuscritos de *Austerlitz* e o material relacionado com a criação do livro. Em relação às caixas de *Austerlitz*, as três primeiras pastas incluem o que seriam os autógrafos. Precedidos por uma página escrita a mão, por meio da qual é possível ler o eixo cronológico das ações desenroladas na ficção, a primeira impressão é que os autógrafos, escritos somente em um dos versos de folhas de fichário, tratam de uma versão passada a limpo, pois há poucas alterações no texto e é possível lê-lo, guardadas as pequenas correções, como ele foi finalmente publicado, inclusive com as marcações onde cada foto deve ser reproduzida. As marcações são feitas por pequenos quadrados na margem da página e seguem mais ou menos a frequência com que as imagens estão reproduzidas no livro. Um sinal de interrogação parece assinalar a dúvida ou hesitação do autor em relação à inserção da foto na página. Algumas marcações são acompanhadas por uma espécie de palavra-chave para identificar a imagem, alguma referência local ou textual, por exemplo, “Saarlouis”, “Cancer”, “Breendonk Kasematte”, “Frongastell und Pysau”, “Benjamin” e “idéal”⁸⁴. Os autógrafos também seguem exatamente a ordem da paginação no livro. Há algumas interrupções da fluidez do manuscrito devido a páginas inteiramente rasuradas, com anotações ilegíveis que ora tomam a página toda, ora são escritas como se fosse em versos, passadas a limpo na página seguinte.

No caso das fotografias, elas estão numeradas de acordo com a ordem que aparecem na narrativa e acompanhadas pelo número da página onde devem aparecer. As fotos de *Austerlitz* estão organizadas em três pastas. Também precede essas pastas uma lista com a sequência e ordenação das imagens, com o número de todas as fotos, nomes e páginas onde devem ser reproduzidas. Nessa lista, há instruções ora em inglês, ora em alemão especificando detalhes sobre a diagramação das fotografias. Esses detalhes dão mostras de como o autor teve cuidado com o acabamento do livro. Como comentou Michael Krüger, editor de Sebald pela editora Carl Hansen na Alemanha, Sebald tinha uma noção precisa de tamanhos e tipos de fonte e caligrafia. O corpo do texto não deveria ser demasiado largo, em caso algum a página deveria ter mais de 27 linhas e as entrelinhas deveriam ser visíveis a todo

⁸⁴ Sendo esta última referente à uma das fotos de Theresienstadt, na qual um letreiro sobre uma porta que talvez seja uma loja exibe a palavra “IDEA‘L” (p. 275)

custo, formando um claro contraste às frases meândricas e cadenciadas. Há ali também algumas fotos não publicadas e, por exemplo, recortes de catálogos ou de jornais, negativos e revelações de fotos tiradas pelo próprio autor. O que foi comentado por Gfrereis sobre o espólio do autor, vale também para estas primeiras pastas onde se encontram os autógrafos e as fotografias reproduzidas em *Austerlitz*. Sebald não deixou quase nenhuma marca de hesitação na seleção das imagens que estão reproduzidas no livro. Elas estão ali, selecionadas e ordenadas. Há pouquíssimas sobras, correções neste sentido, reduzindo essa parte do espólio às imagens que já se conhece do livro.

No entanto, as próximas pastas dão mais mostras do caminho textual e, se é possível dizer, pictórico do autor. Enquanto os tiposcritos e as provas do livro, com algumas anotações, testemunham a preocupação do autor com a diagramação da página, como o tamanho das imagens em relação ao texto, sempre marcado à caneta, indicando ampliação ou corte da imagem, o conteúdo das últimas quatro pastas é mais heterogêneo: listas de nomes ou perguntas sobre frases inteiras em tcheco, em carta endereçada a contatos que o autor tinha em Praga, cartas do Nocturama da Antuérpia, do arquivo do Teatro Nacional de Praga, cartões postais da Liverpool Street Station, mapa do País de Gales, catálogo da estação ferroviária da Antuérpia, cópias de livros sobre a história da cidade de Dux, um mapa da lua feito pelo astrônomo polonês Johannes Hevelius (1611-1687), um manuscrito de uma carta de uma das vítimas de Theresienstadt, revistas de viagem sobre Praga, Antuérpia, artigo sobre a nova Biblioteca Nacional de Paris, só para dar alguns exemplos. A última pasta da caixa está parcialmente bloqueada para os pesquisadores, o que se encontra acessível são apenas cartas entre Sebald e o Comitê de Refugiados Judeus em Londres sobre crianças deportadas pelos *Kindertransporte*.

A leitura do espólio toma uma outra amplitude quando se trata da coleção de imagens de Sebald. Desta vez, cinco caixas com 45 pastas conservam fotografias, negativos, ilustrações, cartões postais, selos e outros tipos de imagens que seguem, em boa parte, a ordenação de um índice alfabético, segundo o qual cada letra se refere a uma espécie de etiqueta, por exemplo: a letra “A” remete às fotos de *Austerlitz* e *Ausgewanderten*, “C” à “Castle” e “Casement” e “F” à “Familiengeschichte”. De resto, boa parte das imagens preservadas nessas pastas não segue qualquer outra classificação. O tipo de imagens é dominado por cartões postais de origens diversas e com motivos que mantêm uma familiaridade entre si, revelando talvez um princípio de seleção na coleção.

Na biblioteca de Sebald, é possível ler a marginália do autor, saber o que foi lido e quais passagens foram anotadas ou sublinhadas. Na presente análise, o interesse recai sobre os livros acerca da fotografia e da percepção visual. O livro *Câmara Clara* de Barthes, por exemplo, uma edição inglesa, está bastante marcado e contém algumas anotações com referência direta a *Austerlitz*. O conhecido texto de Walter Benjamin *Pequena história da fotografia*, publicado em uma edição de 1966 de *Ausgewählte Schriften, Angelus Novus*, está praticamente sem anotações, mas há algumas frases sublinhadas, enquanto que o texto *O Surrealismo*, que trata em parte do livro *Nadja* de André Breton, também composto por imagens e já comentado no primeiro capítulo, está bastante marcado e mostra o interesse de Sebald por essa obra de Breton, já que se trata da única do surrealista francês presente na biblioteca. Além desses dois autores, há três livros de John Berger. Entre os quais estão *About Looking*, de 1980, e *Ways of Seeing*, de 1972. Em relação ao problema da imagem e o mundo dos mortos, questão que também se encontra tematizada em *Austerlitz*, encontra-se uma edição de *Todesbilder in der modernen Gesellschaft* de Werner Fuchs, e *Art of the Death: Visual Culture in the English Death Ritual* de Nigel Llewelyn. Por fim, sobre arquitetura, um dos temas centrais de *Austerlitz*, há um pequeno dicionário de arquitetura com palavras circuladas e uma edição de *The Architecture of Oppression* de Paul B. Jaskot, pouco sublinhado.

2. O ARQUIVO AUSTERLITZ

A produção de arquivos é uma prática comum entre escritores. Alguns arquivam tudo, quase sem exceção; outros, após a publicação do livro, deitam fora todos os rascunhos e anotações, dispensando da edição final qualquer rastro da criação e há ainda aqueles que dão mais trabalho e sentido à vida dos arquivistas, não dispensando nada a não ser qualquer organização. Como dito antes, Sebald parece ter procedido conscientemente na elaboração de seu arquivo, eliminando o que talvez fugisse da concepção de espólio que gostaria de legar aos pesquisadores e mantendo o que ainda poderia ressignificar e estender a vida de sua obra.

Desse ponto de vista, parece que a sombra de uma autoria atua na elaboração desse material. Haveria nessas caixas uma tentativa, por parte do autor, em deixar aos seus leitores uma continuidade à sua obra, dando forma a uma espécie de *work in progress*? Sabendo da organização e das propriedades desse espólio, é válido deduzir que Sebald pretendia com isso

somente revelar as fontes envolvidas na sua criação? No caso de *Austerlitz*, vale lembrar que essas fontes se apresentam, quase que em sua totalidade, inalteradas como elementos da narrativa. Nesse caso, a abertura das caixas só evidencia o que já se encontra presente na ficção, delineando os caminhos textuais e as costuras entre eventos e objetos feitas pelo autor. Mas, e no caso das inscrições do espólio que não fazem parte da ficção, quais fios deste tecido ainda estariam propositalmente soltos esperando por uma costura?

Em relação aos manuscritos ainda é possível fazer uma edição crítica, pois mesmo os autógrafos – que nos dão a impressão de textos passados a limpo –, os tiposcritos e as provas de *Austerlitz* dão mostras de algumas correções. Já em relação às fotografias, a aproximação ao processo envolvido na seleção e incorporação de imagens e narrativas no projeto de Sebald é permitida ao tomar-se conhecimento da procedência dessas imagens, por vezes indicada pela lista de fotos reproduzidas no romance, pelos catálogos e recortes de jornais, pelos próprios originais preservados no espólio ou mesmo pelas poucas imagens não publicadas que se encontram no arquivo. Outros indícios de manipulação do autor são vistos nos detalhes da diagramação do livro. Além de revelar parte do conhecimento e das exigências de Sebald sobre editoração e diagramação, a decisão sobre quais imagens ocupariam duas páginas, indicadas na lista de imagens, ora como *plate size*, ora como *double size*, quais deveriam ser cortadas, aumentadas ou diminuídas, revela algo sobre como o autor pensava em reproduzir imagens dentro do texto e ainda sobre onde e como elas deveriam interromper a narrativa.

Para efeito de ordem, as 17 pastas que correspondem a *Austerlitz* podem ser divididas da seguinte maneira:

- Da pasta 1 à pasta 3, encontram-se os autógrafos do livro;
- Nas pastas 4, 5 e 6, encontram-se o material referente às imagens: cópias em A4, cópias em papel fotográfico e originais;
- Da pasta 7 à pasta 10, estão os tiposcritos ou datiloscritos;
- Nas 11 e 12, estão as provas do livro;
- Na 13 apenas fotocópia de um livro sobre a história da cidade de Dux: *Geschichte der Stadt Dux* de Dr. Adolf Kreuz;
- E nas pastas 14, 15, 16 e 17 materiais diversos referentes à *Austerlitz*, como listas,

esquemas, catálogos, fotos, mapas, guias, cartas, recortes de jornal, cartões-postais, revistas etc.

A organização das pastas parece seguir uma ordem, de certo modo, cronologicamente descendente, segundo a qual a pasta 1, onde se encontram os autógrafos, os tiposcritos e as provas do livro, está mais próxima da composição do livro publicado, e as últimas pastas conservam o material mais bruto e ainda desorganizado. Como se disse, no caso das fotos, na pasta 4 estão todas as imagens reproduzidas no livro, não há qualquer sobra, mas tratam-se de fotocópias em A4 e seguem uma ordem indeterminada, na pasta 5 todas estão organizadas segundo a ordem que aparecem no romance – com exceção das fotos *double size* – e impressas em papel fotográfico, enquanto que a partir da pasta 6 vão surgindo os originais, fotos inéditas e outros materiais. No intuito de melhor organizar o que pretendo expor a seguir, não sigo a ordem numérica ou cronológica das pastas no arquivo. Parto de duas listas ou esquemas, encontrados respectivamente na pasta 1 e na 4, como eixos que me levam para os demais materiais do espólio, principalmente os que se encontram da pasta 14 à 17 e, em um caso específico, para a biblioteca do autor.

2.1 O eixo temporal



Se por um lado, Sebald legou às caixas referentes a *Austerlitz* poucos rascunhos, esboços, fichas com anotações ou página rasuradas e desordenadas, aparentemente fez questão de que algumas listas e esquemas acompanhassem seu espólio. Um bom exemplo é a folha que abre a primeira pasta dos autógrafos, um eixo temporal reproduzindo o esquema do desenrolar das ações da narrativa (ANEXO A) que pode dar uma noção ou até mesmo recuperar algo, não só da elaboração estrutural da narrativa, como do procedimento narrativo do autor.

Ao contrário da narrativa, a lista de ações é cronológica e informa subsequentemente o local e a data de momentos na história da vida de Austerlitz, dando a impressão de que talvez tenha servido de roteiro para a ficção. A lista começa no ano de 1934, “im Jänner”, ano de nascimento do protagonista, e termina no ano de 1997, “em um verão quente em Paris”⁸⁵, um ano depois do reencontro do protagonista com o narrador e talvez o ano em que este último deixa Paris. Alguns comentários presentes na lista merecem atenção: o livro começa 33 anos antes da primeira data no manuscrito, em 1967, ano que está acompanhado no documento, por exemplo, com o comentário “encontro na Salle des pas perdus – Antuérpia/O narrador vem de Breendonk/Austerlitz de Wallonien/Austerlitz só tem 33, narrador 23 – como ele era?”⁸⁶. Diante de cada comentário não é tarefa fácil situar o tempo da narrativa ou o tempo da ação em *Austerlitz*. E isto parece constituir parte do projeto poético do texto, que faz questão de colocar o leitor em uma relação simultânea com o presente, o passado e o futuro. Portanto, usar os detalhes desse eixo temporal para procurar as passagens no texto onde o autor menciona o tempo da ação seria uma tarefa por demais exaustiva. Dado que *Austerlitz* segue o princípio da semelhança e da correspondência para narrar, talvez seja mais interessante usar o mesmo princípio na análise desse autógrafo, como também estendê-la ao espólio. Como se sabe, o curso dos acontecimentos está baseado na digressão e ela se desenrola de acordo com eventos e objetos correspondentes, colocando muitas vezes o leitor em labirintos: ele precisa atravessar um tal número de corredores e portas, que ao fim não sabe mais por onde entrou. Basta pensar em como um detalhe arquitetônico conduz a conversa entre personagem e narrador à história colonial da Bélgica, traça semelhanças com a história alemã, passando por descrições de quadros, passagens autobiográficas e teorias sobre o tempo e o espaço, tornando, muitas vezes, a experiência de leitura mais enigmática do que compreensível.

Um dos detalhes dessa lista que chama a atenção é a precisão das datas dos eventos listados, em contraste com a imprecisão que aparecem em *Austerlitz*. A escolha das datas, ou mesmo as datas que surgem dentro do texto, que envolvem o leitor em um tecido enciclopédico intrincado, não são aleatórias. Elas correspondem a datas significativas tanto na biografia do autor quanto no recente passado europeu, formando uma espécie de vaso

⁸⁵ No original: “1997 – Im heißen Sommer in Paris”

⁸⁶ No original: “1967- Begegnung im Salle des Pas Perdus – Antwerpen/Der Erz. (Erzähler) kommt von Breendonk./Austerlitz aus Wallonien/Austerlitz erst 33, Erz. 23 – wie sah er aus?”

comunicante entre história privada e coletiva, autobiografia e história. Um exemplo seria o ano de 1944. Este é o ano de nascimento do autor e um ano de alvoroço e violência no desenrolar dos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial. Em fevereiro do mesmo ano iniciam-se as filmagens da propaganda nazista sobre Theresienstadt *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*, em junho os nazistas permitem a visita da Cruz Vermelha ao campo e no outono cerca de 1.500 judeus são enviados a Auschwitz; no mesmo ano começa a deportação de judeus húngaros para este mesmo campo de concentração, há o levante de Varsóvia, a batalha da Normandia e o atentado a Hitler. Aliás, é de 1940 a 1944 que o forte de Breendonk, tomado pelos alemães, é usado como centro de acolhimento e colônia penal e neste último ano que Agáta, mãe de Austerlitz é enviada para o leste junto com os outros 1.500 internados em Terezín. (2003a:295) Também é no mesmo ano que ocorre a última maior erupção do Monte Vesúvio⁸⁷, que destruiu entre 78 a 88 aviões da força aérea americana que possuía uma base em Pompéia, perto de Terzigno, apenas alguns quilômetros distante do vulcão. Ironicamente as melhores imagens feitas da erupção foram tiradas por soldados da força aérea. Em *Austerlitz*, essa data, além de aparecer ao longo da narrativa, aparece significativamente em uma manhã singularmente abafada em uma lápide do Cimetière de Montparnasse (p. 369), em Paris, quando o autor, em uma de suas andanças sem rumo pela cidade, passa a imaginar seu pai andando por aquelas ruas.

O mesmo se passa com as datas reveladas na lista em questão. O ano de nascimento de Austerlitz é o ano de 1934, dez anos antes do ano de nascimento de Sebald: data que marca um conjunto de gestos entusiastas nacionalistas que dez anos mais tarde terão as consequências talvez mais atroz no curso da história europeia. Os dez anos que separam narrador – e aqui vale lembrar que podemos também falar no nível de autor, já que tanto no manuscrito quanto em algumas passagens do texto o narrador refere-se a momentos que correspondem à história da vida do autor⁸⁸ – e personagem seriam portanto os anos da desenfreada ascensão do Nacional Socialismo, anos em que ambos vivenciaram de forma

⁸⁷ Vale ressaltar que um dos possíveis sentidos do nome Vesúvio que etimologicamente seria uma derivação da palavra grega $\kappa\omega$, “atirar, disparar” e $\beta\eta$, “violência”. Além disso, um dos temas recorrentes na coleção de imagens de Sebald trata justamente de diferentes ângulos de erupções do Vesúvio.

⁸⁸ Em 1967, Sebald realmente tinha 23 anos como diz o manuscrito e, por exemplo, ao visitar o forte em Breendonk, o narrador comenta que pode sim imaginar ali em um chamado cassino dos oficiais da SS os pais de família e os filhos devotados de Vilsbiburg e Fuhlsbüttel, da Floresta Negra e da região de Münster, como eles se reuniam ali após o serviço para jogar baralho ou escrever cartas a suas amadas em casa, afinal de contas eu vivera entre eles até meus vinte anos (2003a:37), o que corresponderia com os tempo em que Sebald viveu na Alemanha e com a idade em que parte para viver na Inglaterra.

indireta, dos quais se “lembram” somente através de narrativas e imagens que fizeram parte de suas infâncias.

Além das datas, o estudo desse roteiro põe em discussão a estrutura temporal da narrativa. Através de um eixo cronológico, tomamos consciência, por exemplo, de que tudo ocorre em um espaço de tempo de 63 anos, que o livro tem início mais ou menos nesse meio-tempo, que a narrativa começa e termina em um verão quente e que o texto foge da crônica dos acontecimentos em curso, dando forma a uma narrativa que aposta mais na contingência, através de encontros ocasionais, passeios sem rumo e leituras de notas de jornal, e rompendo com uma forma de representação que parte de uma concepção, segundo a qual o andamento da história pode ser reconstruído cronológica e sistematicamente.

Um esquema semelhante (ANEXO B) se encontra na biblioteca do autor, na contra-capa de uma edição francesa de *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon, livro citado em *Austerlitz* quando o narrador visita Breendonk. Sobre *Le Jardin*, toda marcada e com anotações do próprio Sebald⁸⁹, o narrador comenta em *Austerlitz* um trecho da biografia fragmentária de um certo Gastone Novelli que, a partir da página 235, ocupa a narrativa de Simon. (2003a:44) São poucas as diferenças entre as duas listas e elas incidem menos sobre alterações de datas ou da estrutura temporal do que sobre detalhes da narrativa, pouco deixando saber qual dos dois foi escrito primeiro. Mas já que uma delas foi escrito na contracapa de um livro, é possível intuir que tenha sido esboçada primeiro, depois alterada e passada a limpo algumas vezes até chegar a forma encontrada na primeira pasta das caixas de *Austerlitz*. Para começar, a lista em *Le Jardin* apresenta uma anotação no canto direito superior da página que antecede o roteiro cronológico, não encontrada na lista junto dos autógrafos:

Immer habe er
Friedhöfe gesehen von
Seinem Fenster
QMC wo er gearbeitet hatte⁹⁰

Na lista que abre as caixas com os autógrafos não há nada semelhante, mas, por outro lado, enquanto na contrapa do livro o autor anotou diante do ano 1947 que se trata do ano da

⁸⁹ Em contato com a biblioteca e com os recortes de jornal pude perceber que Sebald parece proceder da mesma maneira quando dialoga ou se apropria de um texto: anotar na margem de uma passagem sublinhada que interesse ao seu projeto a palavra “Austerlitz”.

⁹⁰ “Ele sempre via cemitérios de sua janela / QMC (Queen Mary’s College?) onde ele trabalhava”.

morte da mãe e que era Natal, o que se lê na frente do mesmo ano, na outra lista, é uma descrição – quase um haiku – sobre o episódio, não encontrada na lista da contra-capa em *Le Jardin*: “in diesem extremen Winter, der auf einen heißen Sommer folgte: Gewitterstürme: der Tod der Mutter, Weihnachten⁹¹”. Há também uma alteração sintomática do bordão freudiano “Wiederkehr des Verdrängten”, na capa de *Le Jardin*, por “Auftauchen der Vergangenheit”, no outro esquema, com referência ao episódio de 1992 na Liverpool Street Station. Outra alteração significativa se deve ao comentário que acompanha o ano da viagem de Austerlitz para Marienbad. Neste caso ocorre o contrário, a diferença é que, enquanto não há nada além da menção à viagem no esquema encontrado nas caixas de manuscritos, na edição de Claude Simon há o seguinte comentário sobre o ano de 1972:

(Als habe ihn etwas gestreift)
Mit der Seidenforscherin: wo er als Kind
Einmal war, was er aber nicht wußte⁹²

Como se disse, as diferenças entre as listas são poucas, mas significativas e complementares. Considerando esses dois comentários que destaquei em relação ao texto publicado, a imagem de cemitérios e de paisagens através de janelas⁹³ não aparece poucas vezes na obra de Sebald e é justamente a descoberta de um cemitério judaico ao lado da casa de Austerlitz e a imagem de uma janela em um hotel, ambos representados por fotografias, que encerram a narrativa. Vale lembrar que os passeios e o interesse por cemitérios também não são raros nas andanças tanto do personagem quanto do narrador. Em *Austerlitz* o cemitério, assim como os museus e os arquivos, por exemplo, é por excelência o espaço onde todos os tempos se encontram. Onde todos os momentos da vida parecem estar reunidos, inclusive como se os acontecimentos futuros já existissem e aguardassem apenas que chegássemos finalmente até eles, tal como nós, tendo aceitado um convite, chegamos a uma determinada casa a uma determinada hora. (SEBALD,2003a:369)⁹⁴

⁹¹ “Neste inverno extremo que sucedeu um verão muito quente: trovoadas: morte da mãe: natal”

⁹² (Como se algo tivesse roçado nele) / Com a pesquisadora de seda : onde ele esteve uma vez / quando era criança, mas não soube.

⁹³ Imagens de janelas e as vitrines atravessam *Austerlitz*. Entre outras questões, o tema da observação e a imagem da janela se aproxima da vitrine de museus, arquivos e zoológicos. Mas o que ela preserva, neste caso, seria o mundo natural.

⁹⁴ Mona Körte, em um ensaio sobre o papel de objetos na prosa de Sebald, comenta a certa altura como lugares de coleção como gabinetes de história natural, museus e arquivos estendem o tempo a um presente eterno, retardando e o detendo até a sua paralisação. (2005:180)

Aliás, entre os documentos preservados na pasta 16 encontram-se cópias de textos sobre cidades tchecas como Drmoul, Rychnov Nad Kneznou, Marienbad e Brna, cada qual marcada especialmente em trechos que dizem respeito aos cemitérios judaicos construídos nessas cidades. Eles são ilustrados com fotos em preto e branco semelhantes às fotografias que atravessam a narrativa, por exemplo, em uma das visitas do narrador a Austerlitz, em Londres, ocasião na qual o protagonista comenta sua entrada no hospital de St. Clement, onde ele “blickte stundenlang durch eines der trüben Fenster in den Friedhof”.⁹⁵(2003a:332) Além da semelhança das lápides nas fotos - ora quase tombadas, ora erguidas do chão pelas raízes ou cobertas de líquens, de modo que se poderia pensar que um terremoto sacudira a habitação dos mortos, ou então que estes, convocados ao Juízo Final, haviam se levantado de suas moradas e transformado assim, em seu pânico, a ordem metódica que lhe impomos (2003a:330) – há trechos sublinhados que aproximam a imagem do cemitério a um presságio para o futuro nefasto dos judeus, por exemplo:

Slavkov u Brna/ Ger. *Austerlitz* (town 5 km S, remains of a formerly large J. quarter, a synagogue from 1858, today used as a store house; an extensive a cemetery from 1872 with tombstones from the 18th cent. transferred here from an older cemetery; in 1941 a regional ghetto was set up in S. by the Nazis from where detainees were deported to Terezín in 1942)⁹⁶

Nesse trecho, a cidade de Slavkov u Brna, “Austerlitz” em alemão, além de se referir ao local da batalha de Napoleão, é descrita através da relação do espaço com a cultura judaica, principalmente no que diz respeito à vitimização deste povo durante a Segunda Guerra, e o cemitério parece marcar o interesse de Sebald pelas fronteiras entre o mundo dos vivos e o dos mortos ao lidar com o passado. Trechos como esse tornam nítido o interesse de Sebald por cemitérios e crematórios na República Tcheca e a relação de tais cemitérios com o tempo e com o resgate de um passado específico. O cemitério também pode ser lido como local de evidência, como uma espécie de arquivo ou de memória coletiva, onde restam não somente os corpos mas, por exemplo, os nomes das vítimas do Holocausto, ou ainda como sugere a rua Mile End Road em Londres – onde fica o sugestivo cemitério de nome Tower Hamlet, por onde passeiam Austerlitz e o narrador – o cemitério seria o espaço de residência do futuro que aguarda os vivos. (2003a:367)

⁹⁵ [...] mirava durante horas por uma das janelas embaçadas o cemitério [...]

⁹⁶ “Slavkov u Brna/ Alemão: *Austerlitz* (cidade 5km ao sul, permanece do tamanho de um antigo abrigo judeu, uma sinagoga de 1858, usada hoje como loja; um vasto cemitério de 1872 com lápides do século dezoito transferidas de um outro cemitério mais antigo; em 1941 os nazistas instalaram um gueto regional em S., dali detentos foram deportados a Theresienstadt em 1942”

A cidade de Brno é mencionada também em uma carta a Sebald escrita por Keith Pollard em 1997. A carta trata de passar o contato de Maria Phillips-Stallerová ao autor e responde curiosamente sobre uma foto de 1914 que Pollard comprou em um antiquário em Brno. Maria, em quase todas as línguas presentes e *Austerlitz*, é um dos nomes que sempre emergem do texto. Aliás, Marie é justamente o nome da *Seidenforscherin* referida na contracapa de *Le Jardin*. Trata-se de uma pesquisadora e amiga de Austerlitz, que o acompanha em sua viagem a Marienbad e pela qual, ao fim da narrativa, ele decide sair à procura. Através de Marie, os dois excertos apresentados se encontram: o comentário sobre as janelas que dão para cemitérios e o sobre a viagem para o balneário, só encontrados na contracapa de *Le Jardin*, se tocam. Marie de Verneuil, apesar do esquema relacioná-la com a seda, é uma pesquisadora de arquitetura, com quem o personagem manteve contato constante durante seus anos em Paris, e que está indo a Marienbad para desenvolver parte da sua pesquisa sobre a evolução dos balneários europeus. (2003a:298) Ela o convida e lá passam alguns dias envoltos por uma atmosfera kafkiana. A começar pela escolta e pela limusine que os conduz até a chegada ao Palace Hotel, onde duas criaturas pitorescas os recebem quase em câmera lenta:

[...] Es brauchte eine geraume Zeit, bis der Empfangsportier, der in einer engen Loge an einem Stehpult stand, von seiner Lektüre aufblickte, um sich den späten Gästen zuzuwenden mit einem kaum hörbar gemurmelten *Dobrý večer*. Dieser ungemein magere Mann, an dem einem als erstes auffiel, wie sich, trotzdem er nicht mehr als vierzig sein konnte, seine Stirne gegen die Nasenwurzel fächerförmig in Falten legte, erledigte mit der größten Langsamkeit, beinahe so als bewegte er sich in einer dichteren Atmosphäre, ohne ein weiteres Wort die notwendigen Formalitäten, verlangte unsere Visa zu sehen, blätterte in den Pässen und in seinem Register herum, machte mit einer kraxligen Schrift einen längeren Eintrag in ein kariertes Schulheft, ließ uns einen Fragebogen ausfüllen, kramte in einer Schublade nach dem Schlüssel und brachte schließlich durch das Läuten einer Klingel einen krummen Dienstmann herbei, der einen mausgrauen, ihm bis zu den Knien reichenden Nylonkittel trug und, nicht anders als der Empfangschef des Hauses, geschlagen war von einer seine Glieder lähmenden krankhaften Müdigkeit. [...] (2003a:300-301)⁹⁷

Enquanto Marie narra a Austerlitz sobre a história do balneário, o desmatamento da

⁹⁷ [...] Levou certo tempo até que o recepcionista, de pé junto à escrivaninha em um cubículo apertado, erguesse a vista da sua leitura para atender os seus hóspedes tardios com um *Dobrý večer* murmurado entre os dentes. Esse homem extraordinariamente magro, em quem a primeira coisa que chamava a atenção era a testa, embora ele não devesse passar dos quarenta, sulcada de rugas em forma de leque acima da base do nariz, cumpriu as formalidades necessárias sem uma palavra, com extrema lentidão, como se se movesse em uma atmosfera mais densa, pediu para ver os nossos vistos, folheou os passaportes e o seu registro, fez um assentamento de certa extensão com letra rabiscada em um caderno escolar quadriculado, entregou um formulário para que preenchêssemos, remexeu em uma gaveta à procura das chaves e finalmente, tocando uma campainha, fez vir um carregador corcunda, que usava uma blusa de náilon cinza-rato que chegava até os joelhos e, tal como o funcionário da recepção, padecia de uma letargia mórbida que lhe paralisava os membros. [...] (2008a:204)

bacia do vale ao redor das fontes no início do século XIX, as primeiras casas e os primeiros hotéis em estilo neoclássico construídos a esmo nas escarpas, e sobre a rápida expansão que todo o resto assumiu logo depois (2003a:302), o personagem é acometido por uma rara sensação de felicidade, que lhe incute a ideia de que estava gravemente doente e que se encontrava agora no início de seu convalescimento⁹⁸. Mas essa sensação logo se esvai durante à noite devido a um sonho enigmático e perturbador, em que um dos funcionários do hotel traz ao personagem, como café da manhã, uma bebida de cor verde-tóxica e um jornal aparentemente francês recheado com minúsculos anúncios de óbito escritos em várias línguas⁹⁹. A partir dessa primeira noite, Austerlitz é tomado por um mal-estar que o emudece e o fecha em si mesmo e que, durante os seus passeios pela cidade, o assalta através de uma contínua sensação de estranheza e familiaridade.

Na verdade, como revela o espólio, esse episódio sobre Marienbad não está somente envolto por uma atmosfera kafkiana, como também estabelece um intertexto com o episódio referente aos dez dias que Kafka passou com Felice Bauer no balneário. Eis que entre os recortes de jornal presentes na pasta 15 encontra-se uma edição de 1999 de um jornal de Marienbad, onde se lê um artigo de título “Franz Kafka in Marienbad” sublinhado e anotado pelo autor. Trata-se de um artigo sobre a estadia pouco conhecida de Kafka no balneário, em julho de 1916, a qual somente foi divulgado após a abertura do espólio de Felice Bauer, comentado por Elias Canetti, em 1983, em *Der andere Prozess*, onde é possível ler os detalhes através da troca de cartas entre o escritor e Felice. Antes de ir até Marienbad, Věra narra a Austerlitz que sua mãe costumava ficar hospedada com ele na pensão Osborne-Balmoral, logo atrás do Palace Hotel, a mesma pensão em que Kafka se hospeda com Felice. Além disso, a primeira carta sobre Marienbad, um cartão-postal que Kafka envia a Felice começa, assim como o relato de Marie a Austerlitz e o relato de Věra sobre um verão da infância do personagem com Agáta no balneário, tratando da obesidade e de figuras obesas, que se moviam com curiosa lentidão pelos jardins com os seus drinques e que radiavam uma

⁹⁸ É interessante notar o interesse de Sebald por figuras doentias e inquietas psicologicamente e como este estado de convalescência que envolve o personagem o aproxima, segundo uma leitura de Walter Benjamin, dos personagens de Robert Walser.

⁹⁹ Não só no sonho de Austerlitz, a variedade de línguas está presente tanto na ficção quanto no espólio - há documentos em francês, inglês, tcheco e holandês - e problematiza um dos temas centrais em *Austerlitz*: a relação entre língua e identidade.

paz extraordinária. (2003a:297)¹⁰⁰:

Marienbad ist unbegreiflich schön. Ich hätte schon viel früher meinem Instinkt folgen sollen, der mir sagt, dass die Dicksten auch die Klügsten sind. Denn abmagern kann man überall auch ohne Quellenanbetung, aber in solchen Wäldern sich herumtreiben nur hier¹⁰¹.

Já a rara sensação de alegria seguida de um mal-estar que acompanha Austerlitz aparece invertida na estadia de Kafka. Este sofreu, durante os três primeiros dias, de dores de cabeça insuportáveis e insônia e, principalmente à noite, se sentia “atormentado e desesperado”¹⁰², mas, como pode ser lido em seus diários, passou em seguida cinco dias felizes e belos que o levaram a escrever, um dia antes da partida de Felice, uma carta a seu amigo Max Brod que termina com as seguintes linhas:

Es waren seit dem Tepler Vormittag so schöne und leichte Tage, wie ich nicht mehr geglaubt hätte, sie erleben zu können. Es gab natürlich Verdunklungen dazwischen, aber das Schöne und Leichte hatte die Oberhand.¹⁰³

Também o comentário de Marie sobre a escrivaniha (refúgio de fantasmas) no quarto do Palace Hotel (2003a:302) parece fazer referência a figuras inquietas e aflitas que passaram noites em claro escrevendo cartas e cartões postais como fez Kafka, aflito, depois da partida de Felice, segundo a frase sublinhada por Sebald:

[...] in der Nacht sitzt er auf “ihrem” Balkon, auf “ihrem” Tisch schreibt Postkarten beim Licht der den beiden so vertrauten Lampe. [...]

São esses escritos que testemunham as intermináveis dores de cabeça, que parece nunca parar de zunir, e noites de insônia do escritor, que permanece sozinho no balneário. Mas eles também mostram como ele vai perdendo o medo e a indiferença diante do futuro, com a mesma intensidade que Austerlitz tenta, em vão, esclarecer a Marie o porquê de seu mal-estar e de seu repentino emudecimento:

[...] Und ich versuche wieder, ihr und mir selber zu erklären, was für unfaßbare Gefühle es waren, die mich bedrängt hatten in den letzten Tagen; daß ich wie ein Wahnsinniger dauernd dachte,

¹⁰⁰ A referência aos homens gordos e à obesidade está sublinhada no texto por Sebald e no fim da primeira página do artigo é possível ler a palavra “die Fettsüchtigen” (os obesos) anotada pelo autor.

¹⁰¹ “Marienbad é inconcebivelmente linda. Eu deveria ter seguido meu instinto mais cedo, que me dizia que os mais gordos são também os mais inteligentes. Pois também se pode emagrecer em qualquer lugar sem aproveitar de fontes, mas perambular por florestas como essas, só aqui.”

¹⁰² No original: “gequält und verzweifelt”.

¹⁰³ Desde a manhã em Tepl os dias foram tão leves e belos, como eu não teria mais acreditado poder vivenciar. Claro que houveram momentos escuros entre eles, mas o lindo e o leve se destacaram mais.

überall um mich her seien Geheimnisse und Zeichen; [...] ¹⁰⁴ (2003a:312)

Sinais e segredos que, se se estabelecem entre *Austerlitz* e o artigo do jornal, também cercam e intimidam aquele que se aventura pelo espólio de Sebald. Pois como ficar indiferente, por exemplo, diante de „Auschwitz“, nome das fontes e águas minerais que, segundo Marie, eram particularmente recomendadas para a cura de uma lista de males e doenças? Nome circulado em um dos textos fotocopiados ¹⁰⁵ que se encontram nas pastas e que faz referência direta a Auschwitz, mas que encerra aqui um sentido forçosamente oposto a qualquer violência, ressoa o tom do discurso tomado pela solução final a respeito da raça judaica e da miscigenação na Alemanha Nazista, vista sempre como um mal do qual o povo ariano deveria se curar. O que faz o leitor, aliás, se perguntar pelo parentesco entre as duas palavras e pela ironia que este episódio parece querer provocar.

Ao longo de toda a obra é possível sair à caça de sinais e segredos semelhantes aos que cercam o personagem em Marienbad. Esse episódio, por exemplo, assinalado na lista escrita na contracapa de *Le Jardin*, referente a um lugar onde, sem se lembrar, ele esteve uma vez quando criança, não se refere somente à infância de Austerlitz, mas também à vida e obra de Kafka. Além disso, há também rastros da leitura do artigo no jornal de Marienbad feita por Sebald, assim como possíveis sinais de sua estadia pessoal no balneário, assinalada pela anotação acima da segunda página do artigo sobre uma provável visita ao filho do historiador H. G. Adler: “um den dort lebenden Adler’s Sohn zu besuchen” ¹⁰⁶. Mas esse evento não é mencionado em nenhum momento em *Austerlitz*.

¹⁰⁴ [...] E outra vez tentei explicar, a ela e a mim mesmo, que tipo de sentimentos incompreensíveis tinham me oprimido naqueles últimos dias; como eu não parava de pensar, feito um louco, que havia segredos e sinais por toda parte à minha volta [...] (2008a:211)

¹⁰⁵ De título, “Marienbad und seine Umgebung”.

¹⁰⁶ “Para visitar o filho de Adler que mora lá”.

2.2 Esquema de imagens



Também entre as listas já mencionadas encontram-se esquemas mais específicos como listagem de nomes e frases em tcheco que o autor coloca na boca dos personagens, uma lista bibliográfica sobre a história da cidade de Dux ou Duchov, listagem de peças encenadas no teatro nacional de Praga entre 1937 e 1938 ou listas de instituições e locais visitados pelo protagonista na capital tcheca - similares e sistemáticas como a lista de tipos de trabalhos e ocupações em Theresienstadt tirada do livro de H. G. Adler e reproduzida na página (2003a:340) - três páginas de negativos impressos contendo boa parte das fotografias reproduzidas no livro ou ainda a listagem de fotografias que entrecortam a narrativa e que foi supostamente endereçada ao editor. Tal lista, que antecipa a coleção de fotografias reproduzidas em *Austerlitz*, determina uma ordenação, paginação e uma exclusão, dando instruções sobre como deve ser reproduzida e, muitas vezes, assinalando a fonte e a procedência da imagem. Como, por exemplo, no caso das quatro fotos que cortam a narrativa justamente quando Austerlitz nos apresenta seu interesse inicial pela fotografia em Stower Grange, revelando que tirou centenas de fotos, na sua maioria em formato quadrado (2003a:116), elas estão numeradas como fotos 22, 23, 24 e 25, de acordo com a ordem em que aparecem no livro, e etiquetadas com “Kertesz: Hungarian Memoirs”, título de um livro de fotografias de André Kertesz, publicado em 1982. Kertesz é um dos fotógrafos mais influentes da modernidade e ficou conhecido por suas fotografias cheias de lirismo que tematizam a vida cotidiana e que, junto com o trabalho de Henri Cartier-Bresson, ampliaram os horizontes da fotografia jornalística e documental. As quatro fotografias em *Austerlitz* são mostras do interesse de Kertesz pela pesquisa espacial, pela ação, por distorções e por

composições cubistas e do interesse de Sebald, tanto pela obra do autor, como pelo diálogo com ela¹⁰⁷, mas elas são inseridas na narrativa sem qualquer referência ao artista húngaro.

Outro exemplo é a foto da coleção de borboletas em um dos gabinetes nos aposentos do Andromeda Lodge (2003a:126) que, de número 26, apresenta na lista a seguinte descrição: “Din-Magazine on Nabokov”. Provavelmente, a imagem foi retirada de uma revista e trata exatamente da coleção do escritor Vladimir Nabokov. Vale lembrar que, em *Austerlitz*, a imagem da borboleta pode ser lida como uma metáfora da imagem por si mesma. Ela não apenas sugere a imagem do caçador de borboletas assumido pela figura de Nabokov, o intertexto e o diálogo provocado por Sebald, como também atua como uma metáfora da imagem impossível de se capturar, o exemplo ideal da imagem em movimento que tenta ser paralisada na vitrine do colecionador. Essa metáfora também encontra lugar no espólio de Sebald: além de uma borboleta seca se encontrar entre os seus objetos pessoais, um recorte de jornal, onde um trecho sublinhado a respeito de coleções de borboletas como o Worldlife em Dorset, na Inglaterra, ressoa a passagem sobre Andromeda Lodge em *Austerlitz*:

The butterflies, arranged in their pristine glass cabinets, make you ache to have seen them alive and free. Their iridescent colours of turquoise, yellow and deep blues are as brilliant as a catwalk summer fashion show.¹⁰⁸

De resto, a lista referente às fotografias reproduzidas em *Austerlitz* revela outras fontes como a foto da página 19, o incêndio na estação ferroviária em Lucerna, retirada da página 25 de um catálogo em holandês da estação central da Antuérpia, *Het Centraal Station van Antwerpen een levend monument*, edição de 1986, de onde saiu também todo o trecho sobre a história da construção da estação. Ou ainda a imagem da planta do forte de Saarlouis na página 26, retirada da página 690 de uma enciclopédia britânica; as imagens 16, cúpula de vidro no Great Eastern Hotel (p. 66), 17, imagem da arca de Noé com três andares flutuante sobre o arco-íris (p. 67), 38, 39 e 40, respectivamente a fotografia do subsolo da estação (p. 189), os esqueletos encontrados na Broad Street Station (p. 193), a imagem da planta das linhas férreas que lembram músculos e tendões de um atlas anatômico (p. 195), todas retiradas do catálogo *Broadgate and Liverpool Street Station*, edição de 1991. E, por fim, através dessa

¹⁰⁷ Em entrevista a Christian Scholz, Sebald comenta uma das fotos de Kertesz na tentativa de esclarecer o uso de fotografias em sua obra. John Sears comenta também como essas quatro fotografias servem como modelos formais às imagens que atravessam *Austerlitz*. Esta discussão já foi desenvolvida no primeiro capítulo da presente dissertação.

¹⁰⁸ As borboletas, dispostas em gabinetes de vidro prístino, faz você desejar tê-las visto vivas e livres. As cores iridescentes em turquesa, amarelo, azul escuro são tão brilhantes como o show das passarelas da mora de verão.

lista, atesta-se que a fotografia da sala de registros no arquivo de Terezín (p. 402-403), encontrada por Austerlitz em uma revista de arquitetura americana, foi provavelmente retirada desta revista¹⁰⁹, e que de um catálogo do Nocturama na Antuérpia de 1974 Sebald retirou a imagem dos olhos dos animais que abrem *Austerlitz*.

Além das imagens retiradas de catálogos, toma-se conhecimento, através da lista e também dos originais, que um grande número de imagens são retiradas de recortes de jornal. As quatro caixas referentes a *Austerlitz* estão cheias deles. Sebald trabalhou como jornalista, achava que todo bom escritor deveria trabalhar, pelo menos, por um período dentro de uma redação, e, ao que indica seu espólio, foi leitor assíduo de jornais. A leitura de jornais é uma prática significativa e corrente tanto do narrador quanto de Austerlitz, e o jornal parece atuar na narrativa como uma vitrine para o cenário cotidiano do crime e da catástrofe de onde muitas vezes os personagens iniciam suas divagações. Dois momentos iniciais da narrativa mostram como a leitura circunstancial de notas de jornal acabam guiando as andanças e a investigação do narrador: o momento em que espera Austerlitz no Mercado de Luvas, na Antuérpia, e folheia um jornal, dando de cara com uma notícia sobre Breendonk (2003a:32), e no dia seguinte à noite do incêndio de Lucerna, quando o narrador vê as imagens das ruínas no jornal. (2003a:19) Vale mencionar que é também um jornal francês que perturba o protagonista na sua primeira noite em Marienbad (2003a:305), e que a imagem que acompanha os comentários de Austerlitz a respeito da tese de seu amigo Gerald sobre a chamada nebulosa de Águia na constelação da Serpente (2003a:171), depois confirmada pelo narrador através de um comentário de jornal sobre uma das fotografias que o telescópio Hubble enviou para a Terra, é retirada nada mais, nada menos de um recorte de jornal.

De uma edição do *Frankfurter Allgemeine Zeitung* é retirada não apenas a foto do Palácio de Justiça de Bruxelas (p.46) como o primeiro comentário do protagonista a respeito da construção (p. 46) – frase que já se encontra destacada no artigo de jornal¹¹⁰ –, o comentário

¹⁰⁹ Durante a leitura no arquivo descobri que, estimulado por esta fotografia, o fotógrafo português Daniel Blaufuks publicou em 2010 livro intitulado *Theresienstadt*, onde reproduz imagens de cadernos que pertenceram aos prisioneiros, de espaços que estes um dia percorreram e das salas tal como estão atualmente. Ao fim do livro ele menciona ter descoberto somente no fim da edição que a fotografia é do fotógrafo alemão Dirk Reinartz e foi originalmente publicada em 1994, pela editora Steidl, no livro intitulado *totenstill*.

¹¹⁰ “(...) die größte Anhäufung von Steinquadern in Europa. [...]”

sobre as escadarias dentro do palácio que não levam a lugar nenhum¹¹¹ e referências de leitura sobre a história do palácio. Ainda destacado está um comentário sobre desenhos minuciosos que Hitler teria feito do palácio no dia em que os soldados alemães marcharam sobre a Bélgica. Além disso, uma frase sobre o desejo de Orson Welles em filmar a adaptação de *O Processo* de Kafka dentro da construção e a anedota, que se encontra derivada em *Austerlitz*, sobre um barbeiro que teria passado anos em segredo dentro do palácio sem que ninguém o tivesse descoberto, tendo inclusive aberto uma barbearia ali dentro¹¹²:

[...] er habe sogar sagen hören, daß sich in dem Justizpalast, aufgrund seiner tatsächlich jedes Vorstellungsvermögen übersteigenden inneren Verwinkelung, im Verlaufe der Jahre immer wieder einmal in irgendwelchen leerstehenden Kammern und abgelegenen Korridoren kleine Geschäfte, etwa ein Tabakhandel, ein Wettbüro oder ein Getränkeausschank, hätten einrichten können, und einmal soll sogar eine Herrentoilette im Souterrain von einem Menschen namens Achterbors, der sich eines Tages mit einem Tischchen und einem Zahlteller in ihrem Vorraum installierte, in eine Bedürfnisanstalt mit Laufkundschaft von der Straße und, in der Folge, durch Einstellung eines Assistenten, der das Hantieren mit Kamm und Schere verstand, zeitweilig in einen Friseurladen umgewandelt worden sein. [...] (2003a:48-49)¹¹³

Tais histórias apócrifas, como diz o narrador, se não combinam com o rigor e a objetividade do protagonista, enlevam o texto de ironia e o enriquecem no contraste com as fontes, evidenciando que a relação de Sebald com as imagens que colecionou e depois reproduziu em *Austerlitz* é também uma relação de diálogo textual. Ele não cria apenas novas narrativas a partir dessas fotografias, como também se aproveita das narrativas que as envolviam anteriormente. O episódio em Andromeda Lodge, por exemplo, no qual Austerlitz relata as particularidades do clã dos Fitzpatrick, família de seu amigo Gerald, seguido de uma fotografia antiga, através da qual se vê dois homens, um de cartola e o outro com um papagaio no ombro, ambos acompanhados por duas mulheres, revela um costume nesta família,

¹¹¹ No jornal, lê-se a frase destacada: “[...]Nicht nur viele Treppen führen so ins Nichts”. Enquanto o que se lê no texto de Sebald é: “[...] und Treppen gäbe, die nirgendwo hinführten [...]” (p. 47)

¹¹² Em destaque no jornal: “[...] Und ein Friseur soll im Justizpalast mehrere Jahre lang heimlich einen kleinen Salon betrieben haben, ohne daß ihn ein Offizieller entdeckte. [...]”

¹¹³ [...] ele até mesmo ouvira dizer, afirmou Austerlitz, que no interior do Palácio de Justiça, em razão de seu emaranhado interno, que de fato ia além de toda imaginação, foi possível montar várias vezes no curso dos anos, em certos aposentos vazios e corredores fora de mão, pequenos negócios como uma tabacaria, uma casa de apostas ou uma vendinha de bebidas, e parece que certa vez até um sanitário masculino do subsolo foi transformado em banheiro público para a clientela que passava na rua, tudo por obra de um homem chamado Achterbos, que um belo dia se instalou no vestíbulo com uma mesinha e um prato para o dinheiro, e que, algum tempo depois, tendo ele contratado um assistente versado no manejo de pente e tesoura, ali passou a funcionar temporariamente uma barbearia. [...] (2008a: 34)

segundo o qual um dos dois filhos em cada geração abjurava a fé católica e se tornava cientista natural. (2003a:127) Aldous, o pai de Gerald acaba se tornando botânico, ao passo que Evelyn, seu irmão mais velho, converte-se ao credo tradicional do papismo. Assim como no caso da fotografia do Palácio da Justiça de Bruxelas, esta fotografia antiga e a narrativa que a acompanha parecem ter sido compostas à maneira de um cerzido invisível, através do qual alguns fios do texto de um recorte de jornal são costurados um sobre o outro com tamanha precisão, dando forma a um outro tecido que, somente diante da fonte em questão, torna a colagem visível. No recorte de jornal de onde a fotografia descrita foi retirada é possível ler que este homem carregando o pássaro nos ombros que aparece na foto trata-se de Evan Morgan, segundo Lorde de Tredegar, cidadezinha perto de Newport, Inglaterra, no momento em que passeia durante uma de suas festas de jardim em sua mansão. Evan foi um homem excêntrico, poeta, camareiro particular de dois papas, Bento XV e Pio XI, e um exímio ocultista que, segundo o jornal, envolvido com “bestas” notórias, como Aleister Crowley, realizava rituais *voodoos* utilizando serpentes. Há ainda histórias sinistras sobre cultos em Tredegar onde se viam corujas voando ao redor dos lustres dentro de casa. Fato é que não se pode negar as correspondências entre a personalidade – e os nomes - de Evan e Evelyn, tio de Gerald, assim como entre o interesse por papagaios do primeiro e o antepassado de Gerald, colecionador de papagaios, que travou conhecimento com Darwin. (2003a:127) Na verdade, o artigo de jornal trata da mansão em Tredegar onde vivera o clã dos Morgan. O colunista lamenta pelo estado atual em que a construção se encontra e termina o texto relatando a satisfação que teve ao sanar um pouco de sua curiosidade sobre a figura de Evan, e como ele deixava seu papagaio escalar suas calças e, saindo pela braguilha, grasnar: “*Not very nice, was it?*”.

A leitura das fontes pode muitas vezes enriquecer a interpretação de algumas fotografias em *Austerlitz*. Neste caso, a imagem de Evan estaria mais próxima da representação de Aldous, o botânico, pai de Gerald, vinte e tantos anos mais novo que Evelyn. Daí seria possível deduzir que ambos, Evelyn e Aldous, estão na foto e que o antepassado de Gerald legou a Aldous esta admiração por papagaios, enquanto o irmão mais velho, de cartola, avarento e já curvado na foto, olha de esguelha e desaprova o caçula. Um outro fato importante que parece encontrar lugar na construção deste episódio em *Austerlitz* é que as festas de fim de semana na mansão dos Morgans atraía figuras ilustres da literatura mundial como H. G. Wells e Aldous Huxley, que, por acaso, tem o mesmo nome do pai de Gerald. Diante dessa rede de relações e de narrativas que não se sobrepõem mas convivem, o que

resta ao leitor talvez seja aceitar que todas estas figuras estão furtivamente representadas na fotografia.

O curioso é que a imagem, misto de fotografia e pintura, que segue a do Lorde de Tregobar e que representaria a do tio-avô Alphonso, – pertencente à geração de cientistas naturais e portanto dez anos mais velhos que Evelyn – um homem vestido de branco e de chapéu, curvado sobre uma horta ao pé do que seria um barranco ou uma falésia (p. 133), provém de uma imagem anônima e enigmática de um cartão-postal. O suporte dessa imagem parece até mesmo anunciada pelo personagem, na menção ao tamanho das fotografias, depois da pequena pausa que faz, para começar a contar sobre o tio-avô Alphonso:

[...] Im Gegensatz zu dem Onkel Evelyn, so nahm Austerlitz seine ihn offenbar sehr bewegenden Erinnerungen an Andromeda Lodge nach einer Weile wieder auf, indem er aus seiner Jackentasche eine Art Klappetui hervorholte, das ein paar postkartengroße Photographien enthielt [...] (2003a:132)¹¹⁴

Esta imagem não é um caso aparte, pois assim como de recortes de jornal, algumas imagens em *Austerlitz* são retiradas de cartões-postais. O ato de colecionar cartões-postais e depois envolvê-los na ficção pode, inclusive, ser interpretado como um procedimento frequente e que toca um dos problemas da obra de Sebald relacionado ao uso da imagem: postais, como os personagens de Sebald, sempre estão em deslocamento espacial – e também temporal – e estão em constante contato com a escrita e com o ato de narrar.

Dada a escassez de retratos na narrativa, é de se esperar que os temas das imagens provenientes de cartões-postais, assim como a maioria das imagens presentes no livro, tematizem, com maior frequência, paisagens e construções, como o cartão que mostra um acampamento de tendas brancas no deserto, enviado por Austerlitz ao narrador e é reproduzido na página (2003a:174), e a aquarela de Turner *Funeral at Lausanne* que lembra o protagonista a paisagem do dia do funeral de Evelyn e do tio-avô Alphonso (2003a:163). Além desses, imagens não reproduzidas como as do Teatro Nacional de Praga, do forte de Breendonk, ou da Liverpool Street Station completam a quantidade de cartões-postais encontrados na pasta 6, onde estão parte dos originais. Entre eles, toma-se conhecimento de que o retrato ou talvez a fotografia mais conhecida da narrativa é proveniente de uma imagem

¹¹⁴ [...] Ao contrário do tio Evelyn, prosseguiu Austerlitz depois de um instante nas suas lembranças do Andromeda Lodge, que claramente o tocavam fundo, tirando do bolso da jaqueta uma espécie de estojo com fecho que continha algumas fotografias do tamanho de cartões-postais [...] (2008a: 90)

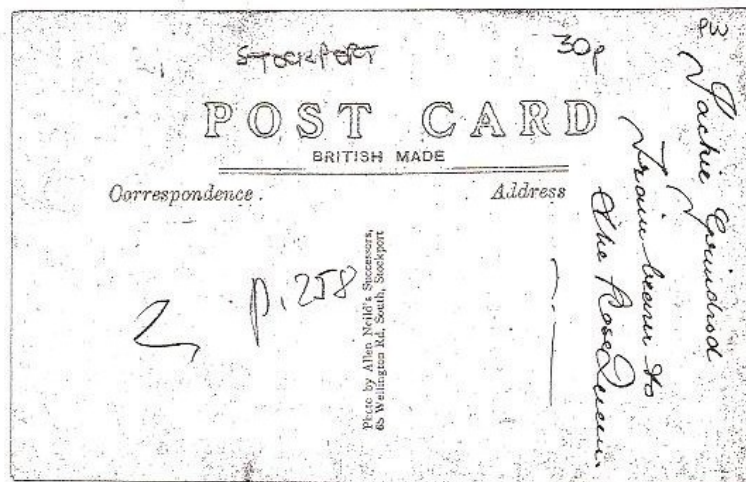
retirada de um cartão-postal, no mínimo, curioso. A fotografia que Věra entrega a Austerlitz - a criança fantasiada de pajem em um terreno descampado - foi possivelmente comprada em um antiquário. Em seu verso é possível ler a indicação do endereço do estúdio fotográfico: “Photo by Allen Nield’s Successors, 68 Wellington Rd. South, Stockport”. E ainda, escrito à mão, encontra-se uma breve mensagem em inglês:

“Jackie Grindrod
Train bearer to the Rose Queen”

O sentido primeiro da frase em inglês é o mesmo do da frase tcheca “páže růžové královny” que acompanha, na narrativa, a foto do infante Austerlitz (2003a:267): “o pajem da Rainha das Rosas”. O suposto nome da criança, “Jackie”, coincide com Jacques, primeiro nome de Austerlitz, reforçando o que já foi dito antes a respeito de os personagens de Sebald sempre estarem divididos entre a ficção e o dito mundo real: são figuras fictícias, mas não dependem da ficção para existirem. Neste caso, o sentido primeiro da frase segue inalterado, mas a frase já não é mais a mesma, ganha outra coerência um outro espaço, isto é, é transferida e envolvida pela história da vida de Austerlitz, onde ela encontra um novo fio narrativo. Dizendo de outra forma, as narrativas anteriores que envolviam este postal, à venda em um antiquário, referentes à biografia desse modelo reproduzido no postal, rearranjaram-se entre os inesgotáveis fios narrativos disponíveis diante da atmosfera fantasmática e onírica que carrega o olhar inquisito do cavaleiro-mirim.

É tarefa difícil precisar a data da fotografia. De acordo com o arquivo de Ron Cosens¹¹⁵, o estúdio Nield’s Successors esteve aberto, em Stockport, de 1923 a 1938. A grande maioria dos cartões até cerca de 1898 não tinham o verso dividido como este, pois não era permitido escrever em seu verso, destinado somente à inscrição oficial do governo. As mensagens que acompanhavam os cartões eram escritas sobre a própria imagem e não invadiam o espaço reservado ao endereço do destinatário. Neste caso, pode-se afirmar que trata-se de um cartão-postal do período entre guerras, o que corresponde na narrativa à idade do jovem Austerlitz, poucos anos antes de ser deportado para a Inglaterra.

¹¹⁵ Disponível online no endereço: <http://www.victorianphotographers.co.uk/index.php>. Acesso em 15 de junho de 2011.



Mais do que isso, todo o objeto, a inscrição no verso e a composição da fotografia, remete-nos a um costume que remonta os primórdios do retrato fotográfico e a popularização da imagem fotográfica. Em tal contexto, fotografias eram feitas no interior do estúdio/ateliê ou ao ar livre e geralmente previam a pose e a fantasia. Com a popularização dos retratos e dos cartões-postais cria-se também o costume de enviar fotos de família com pequenas mensagens a parentes ou familiares. Estes parecem ser os fatores envolvidos na produção desse cartão. No caso da composição da imagem, vale recuperar que Benjamin, em sua *Pequena História da Fotografia*, diz que muitas das fotografias de Dave Hill eram feitas ao ar livre, por exemplo, no cemitério de Greyfriars devido a fraca sensibilidade luminosa das primeiras chapas, que precisavam de uma longa exposição. Isso por sua vez obrigava o fotógrafo a colocar o modelo num lugar tão retirado quanto possível, como no caso da criança vestida de pajem em um terreno calvo e plano (SEBALD,2003a:267), onde nada pudesse perturbar a concentração necessária ao trabalho. (BENJAMIN,1996:96) Todo este procedimento técnico exigia também um longo tempo de pose do modelo, semelhante ao tempo de pose exigido na pintura de retratos, diferenciando este procedimento do envolvido na foto instantânea que conhecemos, pois tudo nestas imagens, assim como o olhar inquisidor do cavaleiro mirim, seus seis botões de madrepérola, o chapéu extravagante com a pluma de garça e até mesmo as dobras das meias (SEBALD,2003a:267), tudo era organizado para durar. (BENJAMIN,1996:96) No mesmo texto, Benjamin comenta que foi neste mesmo período que surgiram os primeiros álbuns de família, encontrados nos lugares mais glaciais da casa e dos quais emergiam “figuras grotescamente vestidas ou cobertas de rendas” como a figura de Kafka com mais ou menos seis anos, em uma espécie de jardim de inverno com palmeiras imóveis, vestindo uma roupa rendada e muito apertada e segurando um chapéu de abas enormes diante do corpo esquelético. (1996:98) Valendo-se do comentário de Benjamin, o

uso da imagem deste cartão-postal na narrativa poderia ser lido não só como uma citação à imagem de Kafka criança¹¹⁶ e ao processo técnico envolvido nos primórdios do retrato fotográfico, como também poderia encerrar um dos critérios que rege parte da coleção de imagens de Sebald e a escolha que as leva às páginas de *Austerlitz*.

Como já comentado, de fato, os poucos retratos reproduzidos em *Austerlitz* são fotografias de família produzidas nesse tipo de ateliê e parecem exigir sempre a pose duradoura e a fantasia, produzindo o simulacro e a encenação caros à prosa de Sebald e partilhando de um mesmo *studium*, segundo a terminologia barthesiana. Elas seguem o mesmo critério de composição, dando a impressão de que seus modelos estão presos para sempre dentro daquele instante irreal, sombrio e onírico próprio do reino dos mortos e das lembranças mais remotas.

Até mesmo os dois retratos não reproduzidos no livro seguem este critério. Ambos encontram-se na coleção de imagens do autor, mas surgem em uma sequência dos negativos de todas as imagens em *Austerlitz*, impressas em A4, dentro da pasta 4. Um deles é de fato proveniente de um álbum de família pertencente à coleção de Sebald e a outra, sobre a qual não encontrei referência na narrativa e que parece estar mais ligada a *Die Ausgewanderten* do que a *Austerlitz*, é um retrato de um jovem soldado que olha atônito para algo ao longe, levemente de perfil, parecendo prever, como o cavaleiro-mirim, as infelicidades que o futuro lhe reserva. (SEBALD,2003a:181) Trata-se também de uma pose, mas a direção e a determinação do olhar, o *punctum* da fotografia, está justamente na naturalidade do olhar que se desvia da câmera para alertar algo grave a caminho: semelhante ao retrato de Lewis Payne, esta fotografia parece dizer a morte no futuro. (BARTHES,1984:142)

¹¹⁶ A hipótese não é de todo forçada e é explorada por Markus Zisselsberger que comenta o interesse de Sebald por essa fotografia de Kafka (ZISSELSBERGER, 2007)



Já a imagem retirada do álbum de fotografia pertencente à coleção poderia substituir ou acompanhar a fotografia de Gerald aviador – provavelmente proveniente do mesmo álbum acima mencionado – onde o personagem parece ter acabado de aterrisar depois de um de seus voos sobre montanhas reluzentes ou picos vulcânicos, de luvas e sobretudo, a cabeça baixa e o andar elegante, ao lado do aeroplano com o *cockpit* ainda aberto, no momento em que o leitor é avisado de que sua paixão por voar o levaria à morte e conduziria o protagonista ao recolhimento cada vez mais mórbido em si mesmo. (SEBALD,2003a:172) Por meio dessa fotografia não reproduzida, o leitor seria transportado para a infância de Gerald, quando ele teria aproximadamente 12 ou 13 anos, e o veria acompanhado por um amigo da mesma idade (Austerlitz?), os dois envergonhados, com as mãos enfiadas nos bolsos ou com os dedos cruzados sobre o ventre, vestidos com sobretudos, meiões e sapatos pretos idênticos, na frente do que parece, talvez pelo contraste entre as crianças e a seriedade de suas roupas, um enorme aeroplano de brinquedo.



O fato de trabalhar sobre um álbum de fotografia é sintomático na obra de Sebald. Se o

autor assume que uma foto é capaz de produzir narrativas, um álbum de fotografias, geralmente compilado por uma qualidade comum entre estas imagens, ao revelar uma parcela da história da vida das pessoas fotografadas, costura essas narrativas diante do seu leitor. É como se, no álbum, o conjunto de imagens imóveis, fizesse com que os personagens fincados como borboletas na imagem fotográfica caminhassem por outros enquadramentos e, quase como no cinema, essas páginas do álbum funcionassem como esconderijos para o modelo que volta a surgir adiante, um pouco mais velho ou mais novo, quem sabe, em outro lugar. O álbum, portanto, ao contrário das centenas de fotografias sem classificação que Austerlitz deixa ao narrador (SEBALD,2003a:15), ao ser constituído, neste sentido, por um fio narrativo que organiza fragmentos do passado, conta uma história de imagens – algo parecido com o que o protagonista parece encontrar no álbum de fotografia que Elias entrega-lhe após contar a história do povoado de Llanwddyn. (2003a:80)

Além desses dois retratos que estão à margem da narrativa, uma fotografia um tanto enigmática, ao que tudo indica tirada pelo próprio autor – já que trata-se de uma revelação em papel fotográfico – e a cópia de uma terceira imagem congelada do filme sobre Terezín, totalizam as imagens não reproduzidas em *Austerlitz* preservadas nessas caixas. Na primeira, em uma parede de madeira lê-se, no lado superior direito de uma espécie de lousa, entre duas régua numeradas, o nome “Ashman”. No original, é possível ler também o mesmo nome do lado esquerdo da lousa, ofuscado na reprodução por um clarão.



Em *Austerlitz*, James Mallord Ashman é o herdeiro de Iver Grove, uma construção terminada em 1780, em boa parte ainda intacta entre as ruínas de outros casarões abandonados e que é descoberta durante um passeio do protagonista com seu professor de história Hilary pelas imediações do observatório de Greenwich, em Londres. (2003a:155) Austerlitz e Hilary

são surpreendidos por Ashman quando estão prestes a fotografar uma das salas com estuques barrocos reproduzida na página, repleta de sacos de batata. É por meio do proprietário que o leitor fica sabendo que o casarão fora requisitado durante a guerra para servir de asilo aos convalescentes, que sobrevivera às demolições dos anos 1950 e que, devido à pouca condição financeira de Ashman para a restauração, acabou sendo usado para estocar as batatas colhidas em Grove Farm, parte da propriedade onde Ashman mora e trabalha.

Esse episódio faz parte do relato da infância e adolescência de Austerlitz e trata de uma lembrança acerca de pinturas panorâmicas do parque de Greenwich que sucede a visita que ele e o narrador fazem ao observatório astronômico, onde mais uma vez o protagonista dá vazão à sua teoria sobre o tempo. Na verdade, todo o episódio e os seus detalhes parecem ilustrar uma das questões sobre o tempo, que passa, inclusive, por uma espécie de fenomenologia da percepção e observação visual. A começar pela relação implícita entre o nome Ashman e parte da história sobre o salão de bilhar que permaneceu fechado, meio os outros cômodos arruinados da casa, desde 1813 e que ficara tão isolado no período de um século e meio que mal havia uma camada de pó sobre a mobília do recinto. O nome Ashman parece se referir não somente a cinzas (*ash*) ou a ruínas, mas ao pó, que sugere nesta passagem a mesma medida arbitrária que, segundo Austerlitz, faz de nossa contagem do tempo uma invenção artificial. De acordo com a perquirição do personagem, esse nosso cálculo, por estar vinculado aos planetas que giram em torno do próprio eixo, não seria menos arbitrário se fosse baseado no crescimento das árvores ou na duração necessária para uma pedra calcária se desintegrar (2003a:150) ou ainda, neste caso, no acúmulo de pó sobre os móveis. Como não há sequer uma camada de pó palpável no salão de bilhar, esse espaço, entre ruínas, parece estar invulnerável à passagem do tempo. Como diz Austerlitz ao narrador, era como se ali o tempo, que de resto escoava de forma tão irreversível, tivesse parado, como se os anos que deixamos para trás ainda estivessem por vir, provocando inclusive uma confusão de sentimentos até mesmo em um historiador. (SEBALD,2003a:160)

A descrição do salão de bilhar fechado por tantos anos esforça-se tanto para dispor com precisão cada objeto em seu espaço, como se quisesse fazer valer uma função do ato de narrar cara a Kafka, segundo a qual narrar serve menos para recordar do que para tornar visível as conexões, os gestos, os lugares, as disposições dos corpos – aliás, o que lembra muitas vezes a narrativa *Les Choses* (1968) de Georges Perec, na qual os objetos protagonizam, esteiam a história da vida de seus personagens – que parecem de fato, como uma foto, congelar o tempo

em um presente eterno, neste caso, que já dura cerca de 150 anos:

[...] Der mächtige Mahagonitisch, beschwert von den in ihn eingebetteten Schieferplatten, stand unverrückt an seinem Platz; der Zählapparat, der goldumrandete Wandspiegel, die Ständer für die Stöcke und die Verlängerungsschäfte, das Kabinett mit den vielen Schubladen, in denen die Elfenbeinkugeln, die Kreiden, Bürsten, Polierlappen und sonstigen für das Billardspiel unentbehrlichen Dinge verwahrt lagen, nichts war je mehr angerührt worden oder in irgendeiner Weise verändert. Über der Kaminbrüstung hing eine nach Turners *View from Greenwich Park* gefertigte Gravur, und auf einem Stehpult aufgeschlagen war noch das Kontokorrentbuch, in welches der Mondforscher die von ihm gegen sich selber gewonnenen oder verlorenen Spiele eingetragen hatte mit seiner schön geschwungenen Schrift. [...] (2003a:157-160)¹¹⁷

Entre esses objetos intocados pelo tempo no salão de bilhar, está uma clara referência à fotografia encontrada no arquivo: não teria visto Austerlitz no atril, sobre o qual repousa um livro de registros, onde o selenógrafo, antepassado de James Mallord, portanto um Ashman, inscrevera, lado a lado, seu nome e o de seu adversário, algo semelhante à foto supracitada, duas vezes “Ashman”? Ou seja, teria a fotografia das duas bolas na mesa de bilhar, que, no livro, corta a narrativa justamente após a descrição acima, substituído a fotografia do placar de jogos do selenógrafo insone contra si mesmo? Reconheceríamos ali a sua caligrafia curvilínea? O que parece claro é que Sebald considerou a reprodução da foto no livro, pois ela foi copiada quatro vezes e inclusive arquivada, na pasta 6 do arquivo “Austerlitz”, junto de outras fotos *double size* que ocupam sempre duas páginas no livro¹¹⁸. A sugestão de ter havido uma substituição surge do fato de que a fotografia da lousa, presente nos primeiros envelopes da pasta 6, não encontra-se mais nos envelopes subsequentes assim que a fotografia da mesa de bilhar é adicionada.

Mas, além da imagem da caligrafia do antepassado de James Mallord, essa passagem encontra três outras referências no arquivo “Austerlitz”: um mapa da lua feito pelo astrônomo Johannes Hevelius, reconhecido por ter iniciado os estudos topográficos da lua no século XVII, uma ampliação do “mar” lunar Imbrium, um artigo ilustrado sobre a história do mapeamento da lua chamado “Mapping the Moon” e um recorte de jornal inglês, de 1995,

¹¹⁷ [...] A imponente mesa de mogno, onerada pelas lajotas de ardósia nela embutidas, continuava no seu lugar de sempre; o marcador, o espelho de parede com moldura dourada, os suportes para os tacos e as extensões, o gabinete cheio de gavetas nas quais eram guardadas as bolas de marfim, o giz, as escovas, as flanelas de polimento e demais utensílios indispensáveis para o jogo de bilhar, nada fora tocado novamente ou de algum modo modificado. Sobre o console da lareira pendia uma gravura da *View from Greenwich Park* de Turner, e sobre um atril ainda estava aberto o livro de registro no qual o selenógrafo inscrevera as partidas ganhas ou perdidas contra si próprio, com a sua bela letra curvilínea. As persianas internas haviam permanecido sempre fechadas, a luz do dia jamais entrara no ambiente. [...] (SEBALD, 2008a: 107)

¹¹⁸ Seguindo a numeração feita pelo próprio autor: refiro-me as fotos 20 (p. 86), 84 (p. 410), 83 (p. 402), 27 (p. 128), 32, 50, 59, 70, 73 e 81.

sobre as pinturas da lua feitas por John Russell, famoso miniaturista e pintor de pastéis que, em *Austerlitz*, mantém uma ligação com o antepassado de Ashman, responsável pela construção de Iver Grove por volta de 1780 e que se dedicou a diversos estudos astronômicos, em especial à selenografia ou à mensuração da Lua. Como nos outros casos já analisados, todo esse material reunido compõe textualmente a figura do antepassado de Ashman. Seguindo os rastros de leitura de Sebald encontra-se as fontes dos detalhes sobre a biografia do selenógrafo. No artigo “Mapping the Moon”, sem data, possivelmente retirado de um catálogo ou de um livro e onde Sebald possivelmente tenha visto pela primeira vez o mapa de Hevelius, lê-se:

The first reasonably good mapping appeared in 1647 in a work which remained a standard reference for just over a century. It was produced by Danzig city councillor named Hevelius (Johan Hewelcke), born in 1611, the son of a wealthy brewer. He built a private observatory on the roof of his home and settled down to patient observation with the best equipment then available.¹¹⁹

No recorte de jornal de 1995, as marcações do autor revelam uma preocupação ou interesse do autor por trechos da biografia e informações sobre as pinturas de John Russell: o tempo que Russell levou desenhando a superfície da Lua, suas crenças religiosas ou mesmo parte de seus procedimentos estéticos:

[...] For an aesthetic reason – the desire to show at their maximum effect contrasts of light and dark on the moon’s surface – Russell depicted the moon in its first quarter rather than full. This slightly limited its use to scientists. But when completed in 1785, the result was astonishingly beautiful. Drawn on paper stretched on canvas, Russell’s lunar landscape measures some 5ft by 5ft [...]¹²⁰

Lendo o trecho sobre os trabalhos noturnos do antepassado de Ashman é possível notar como ele é composto pela montagem dos dois textos supracitados:

[...] Iver Grove war um 1780 erbaut worden von einem Vorfahren Ashmans, sagte Austerlitz, der an Schlaflosigkeit litt und sich in einem von ihm auf das Dach des Hauses aufgesetzten Observatorium verschiedenen astronomischen Studien, insbesondere der sogenannten Selenographie oder Vermessung des Mondes widmete, weshalb er auch, wie Ashman ausführte, in dauernder Verbindung gestanden sei mit dem über die Grenzen Englands hinaus berühmten

¹¹⁹ O primeiro mapa razoavelmente bom surgiu em 1647 em um trabalho que permaneceu como modelo por mais de um século. Foi produzido pelo conselheiro da cidade de Danzig, chamado Hevelius (Johan Hewelcke), nascido em 1611, o filho de um rico produtor de cervejas. Ele construiu um observatório privado no telhado de sua casa e pôs-se ali a observação paciente com os melhores equipamentos disponíveis.

¹²⁰ (...) Por uma razão estética – o desejo de mostrar no seu efeito máximo os contrastes de luz e sombra na superfície da lua – Russel representou mais a lua em seu primeiro quadrante do que quando estava cheia. Isto limitou ligeiramente seu uso aos cientistas. Mas quando terminado em 1785, o resultado foi estonteantemente belo. Desenhado sobre papel emoldurado, o panorama da lua de Russel mede cerca de 5 pés por 5 [...]

Miniaturisten und Pastellzeichner John Russell in Guildford, der damals während mehrerer Jahrzehnte an einer auf fünf mal fünf Fuß angelegten, alle früheren Darstellungen des Erdtrabanten, diejenigen Ricciolis und Cassinis ebenso wie diejenigen von Tobias Mayer und Hevelius, an Genauigkeit und Schönheit bei weitem übertreffenden Mondkarte gearbeitet habe. [...] (SEBALD, 2003a: 156)¹²¹

Ou seja, o selenógrafo Ashman, à maneira de Hevelius, estuda a Lua de seu observatório privado construído no próprio telhado, os detalhes sobre a pintura de Russell conferem precisamente com o trecho sublinhado pelo autor no jornal e todos os outros astrônomos são mencionados nas fontes. Somente os detalhes referentes aos jogos de bilhar e à insônia são elementos ficcionais criados por Sebald. No entanto, resta perguntar: diante das imagens ao redor desta passagem, por que Sebald, ao invés de reproduzir a imagem da lousa onde lê-se “Ashman”, ou mesmo de reproduzir o mapa de Hevelius, corta a narrativa com a fotografia da mesa de bilhar? Ou ainda, o que leva Sebald a escolher, entre dezenas de olhos de animais noturnos reproduzidos no catálogo do Nocturama, os olhos de uma coruja e os de um mão-pelada? A resposta, além de se encontrar em uma das premissas básicas referente ao uso que Sebald faz da fotografia em *Austerlitz*, também pode ser encontrada parcialmente no rastro de suas leituras e nas imagens que ele decidiu adicionar ao seu espólio.

Se for aceito que as imagens reproduzidas na narrativa não são meras ilustrações do que está sendo dito, não haveria espaço para a fotografia da lousa, que não vai além do que está sendo dito textualmente. A reprodução da fotografia de duas bolas de bilhar sobre a mesa – em grave contraste entre si, e, de certa maneira na órbita uma da outra –, é antes de tudo uma tentativa de nos fazer reaver as relações precisas de explicitação e referência, entre o verbo e a imagem, aos quais estamos habituados, pois ela está descrita no texto, mas também o retoma, o ressignifica e o torna ainda mais coeso ao conectá-lo com outros pontos ressaltados ao longo de *Austerlitz*. Ela está não só vinculada ao tempo paralisado dentro do salão de bilhar, ao sugerir a paralisia por 150 anos – até mesmo de uma jogada de bilhar –, como refere-se, nessa passagem, também às observações da Lua feita pelo antepassado de Ashman, e ainda, como um fractal, ao problema da observação visual que percorre e rege, formal e tematicamente, toda a narrativa. No primeiro capítulo da presente dissertação, procurei apresentar uma

¹²¹ [...] Iver Grove fora construída por volta de 1780 por um antepassado de Ashman, disse Austerlitz, que sofria de insônia e se dedicou a diversos estudos astronômicos, em particular à chamada selenografia ou mensuração da Lua, em um observatório por ele montado no telhado da casa, razão pela qual, explicou Ashman, ele tivera frequentemente contato com John Russel de Guildford, um miniaturista e pintor de pastéis famoso além da fronteira da Inglaterra, que na época trabalhou durante várias décadas em um mapa da Lua de um metro e meio por um metro e meio, que superava de longe em precisão e beleza todas as representações anteriores do satélite da Terra, as de Riccioli e Cassini, bem como as de Tobias Mayer e Hevelius. [...] (2008a:107)

poética no texto de Sebald que parece seguir uma alternância entre o claro e o escuro, entre as sombras e a luz, que parece também estar encerrada no contraste entre essas duas esferas imóveis, cada uma em uma página, sobre uma área cinzenta, aduaneira e brumosa também presente nos cemitérios, nos retratos de família e nas primeiras observações e representações da Lua, como reforça o parágrafo ressaltado por Sebald no artigo intitulado “Mapping the Moon”:

Riccioli, like Langrenus and Hevelius, referred to the large dark areas as “maria” and the smaller as “palus” (marsh) areas. The bright areas were thought of as land and called “Terrae”, names which were never again adopted in lunar maps.¹²²

O trecho não se encontra textualmente na passagem sobre Iver Grove e na composição da história do antepassado de Ashman, mas interliga, como referência, os pastéis de Russell e seu desejo de obter o contraste máximo entre sombra e luz na superfície lunar e a obsessão desta criatura noturna que insone em seu Nocturama jogava bilhar até amanhecer, quando não podia observar as crateras da lua.



Nota-se que o material deixado conscientemente pelo autor na forma de espólio revela imagens, que se não estão reproduzidas nas páginas de *Austerlitz*, estão sugeridas, descritas ou citadas textualmente, como imagens narradas. O fato de lidar com textos de catálogos, revistas, cartões-postais e jornais implica geralmente o fato de ter de lidar também com as imagens que ilustram esses textos, e também neste caso as semelhanças entre as imagens em *Austerlitz* e as imagens do espólio são nítidas. Um outro ponto saliente no espólio é que

¹²² Riccioli, como Langrenus e Hevelius, referiu-se às grandes áreas escuras como „maria“ e às pequenas como áreas „palus“ (pântanos). As áreas luminosas foram pensadas como terra e chamadas de „Terrae“, nomes que numa mais foram adotados em mapas lunares.

Sebald parece fazer questão de tornar evidente a procedência das imagens; como chegaram até ele e que narrativas as acompanham no momento de chegada.

No caso das listas ou dos esquemas analisados, se não evidenciam por si mesmas esse processo de leitura, citação e colagem, podem guiar o pesquisador no contato com inscrições e rastros no arquivo e sugerem parte do procedimento do autor ao montar seu espólio. No entanto, ao se esforçar para transformar tudo o que arquiva em sinal de fugacidade, efemeridade e sombras, todo índice ou inscrição factual em literatura, mas fazer questão em revelar suas fontes, arquivar e organizar inscrições que na sua grande maioria tem valor factual ou documental e minimizar as hesitações e rastros de seu processo criativo, Sebald acaba paradoxalmente reforçando o valor documental dessas inscrições: no arquivo elas valem como documentos não só de um fato histórico tirado de seu contexto, como também documentam as fontes literárias de *Austerlitz*.

3. SEBALD, O COLECIONADOR

Como já comentado e como tentei demonstrar por meio da análise do arquivo “Austerlitz”, é possível notar que o procedimento envolvido na criação do espólio está baseado na semelhança e na analogia, ou seja, Sebald reunia, juntava e arquivava aquilo que mantivesse relação significativa ou tocava uma espécie de mitologia particular que diz respeito a nomes, letras, imagens, datas e números para depois, como faz em seus livros, criar variações com um número limitado de motivos. Parto do princípio de que o mesmo procedimento rege sua coleção de imagens. Mas diferentemente da divisão temática feita por Heike Gfrereis e Ellen Strittmatter, no catálogo de Marbach (2008:10-86), divido aqui as imagens da coleção por temas abrangentes, que estão em constante discussão entre si na obra do autor, principalmente no uso das fotografias em *Austerlitz*.

Neste caso, 45 pastas com fotos, cartões-postais, pinturas, selos, álbuns de fotografia, fotos em vidro e madeira estão precedidas por um autógrafo de uma lista de A a Z, em duas folhas de fichário. Trata-se de uma lista classificatória das imagens que se encontram até a pasta 14. A letra “A”, por exemplo, corresponde a imagens de *Austerlitz* e de *Die Ausgewanderten*. Em seguida, um índice ilustrativo com legenda para cada foto minituarizada apresenta as fotografias que aparecem a partir da segunda pasta. Entre elas estão alguns originais já comentados neste capítulo: a fotografia do casal sobre um palco de teatro, que em

Austerlitz é apresentada como um retrato dos supostos pais do protagonista (p. 265), a menina com o cachorrinho no colo (p. 81), a imagem das crianças diante do aeroplano, o cartão-postal com a imagem do tio-avô Alphonso (p. 133), o cartão-postal enviado ao narrador por Austerlitz (p. 174), a fotografia do time de Rugby, onde vemos o protagonista na juventude, do lado extremo direito (p. 114), todos os originais destas imagens estão ali, como também algumas fotografias não reproduzidas em nenhum dos dois livros.

Segundo esse índice de A-Z e as legendas nas miniaturas das imagens, é possível estabelecer uma ordem temática para as imagens até a pasta 14: fotos de trilhos de trem, pinturas de castelos e de um casarão abandonado, fotos de família - inclusive da família de Sebald -, de grupos escolares, imagens de geleiras, jardins e paisagens japonesas, templos, fachadas, paisagens, vulcões, naufrágios e hotéis. Como comentado, esses motivos também poderiam ser interpretados como parte da mitologia de Sebald, pois estão sempre presentes e se relacionam como elementos narrativos em seus livros. Por outro lado, todas estas imagens poderiam também ser reagrupadas segundo critérios distintos como gênero ou procedência, por exemplo. E, por fim, a organização poderia ainda ser regida pelos livros onde as imagens são reproduzidas, pois a maioria delas traz na legenda o título do livro relacionado e, em alguns casos, ele vem acompanhado da palavra “Vergleich” (confronto, comparação), como por exemplo a imagem de um cartão-postal com a legenda “Index C 01 Mäuseturm Vergleich Austerlitz S325”:



“Index C” refere-se à imagens de castelos. O último número que acompanha a legenda se refere à página onde a Torre dos Ratos é mencionada em *Austerlitz*. Segundo o número da página, a passagem diz respeito à primeira vez que o personagem pisa em solo alemão, após sua estadia em Marienbad, passeia por Nuremberg e depois pega trem para Colônia:

[...] Ja und dann, fuhr Austerlitz fort, irgendwo hinter Frankfurt, als ich zum zweitenmal in meinem Leben einbog ins Rheintal, ging mir beim Anblick des Mäuseturms in dem sogenannten Binger Loch mit absoluter Gewißheit auf, weshalb mir der Turm im Stausee von Vyrnwy immer so unheimlich gewesen war. [...] (SEBALD, 2003a:325)¹²³

Mas diferentemente do que está descrito na passagem e na legenda, a imagem do castelo da coleção é a ilustração de um castelo chamado Pfalzgrafenstein, conhecido apenas como Pfalz, portanto, não se trata da Torre dos Ratos, também localizada no Reno, e menos da torre no lago de Vyrnwy, embora as três construções se assemelhem por serem fortificações construídas à margem da água ou sobre ilhotas, ou por fazerem referência ao mesmo passado violento tematizado por Sebald a respeito dos fortes de Breendonk e de Saarlouis. Da data de sua construção do século XIV até o século XVII, Pfalzgrafenstein foi cada vez mais fortificado com uma intransponível muralha hexagonal, torres e bastiões, e servia de posto para arrecadação de impostos. Em 1814, a ilha sobre o qual o castelo foi construído foi usada por soldados prussianos para cruzar o Reno em uma perseguição a Napoleão. A Torre dos Ratos, também construída no século XIV, serviu para fortalecer o sistema de coleta de impostos do burgo de Ehrenfels e funcionava como uma espécie de sentinela, depois disso, foi destruída durante a Guerra dos Trinta Anos e a Guerra da Grande Aliança, no século XVII. Por fim, a torre no lago de Vyrnwy, conhecida como Straining Tower, e construída no século XIX juntamente da barragem da represa que deixou todo vilarejo de Llanwddyn (2003a:80) submerso, serve hoje para filtrar a água que corre pelo aqueduto até Liverpool.

O mesmo se passa com um cartão-postal da rua principal de Marienbad presente na coleção. A legenda que o acompanha diz: “Index A 09 Postkarte Marienbad Vergleich Austerlitz S298ff”. O número da página corresponde à passagem sobre a estadia do protagonista em Marienbad, mas não há ali qualquer imagem da cidade reproduzida na página. A descrição que corresponderia à imagem deste cartão-postal também é bem breve e sucede o pesadelo de Austerlitz e o início de seu mal-estar:

[...] Ich war ans Fenster getreten, sah entlang der noch regennassen Hauptstraße und im Halbrund gegen die Anhöhen hinauf die großen Hotelpaläste Pacifik, Atlantic, Metropole, Polonia und Bohemia mit ihren Balkonrängen, Ecktürmen und Dachaufbauten aus dem Frühnebel auftauchen wie Ozeandampfer auf einem dunklen Meer. [...] (SEBALD, 2003a:306)¹²⁴

¹²³ [...] E então, prosseguiu Austerlitz, em algum ponto depois de Frankfurt, quando pela segunda vez na vida entrei no vale do Reno, a vista da Torre dos Ratos no chamado Binger Loch revelou, com absoluta certeza, por que a torre na represa de Vyrnwy sempre me inspirara tanta inquietação. [...] (2008a:220)

¹²⁴ [...] Eu fora até a janela, onde observei a rua principal ainda molhada de chuva e vi os grandes hotéis em

A comparação entre a descrição e a imagem não invalidam a possibilidade de o autor ter visitado a cidade e a partir da observação direta ter descrito a rua principal do vilarejo. Mas tanto na foto como no texto encontra-se a referência aos hotéis, suas fileiras de balcões, torreões e telhados em crista¹²⁵. De certa forma, poder-se-ia dizer que, apesar de alguns detalhes, o texto e a imagem da coleção convergem para um mesmo ponto: a ilustração, no sentido literal, da rua principal em Marienbad.



Além dessas duas, não há qualquer outra referência direta a imagens narradas em *Austerlitz* ou que exercem algum papel ecfrástico na narrativa¹²⁶. As imagens marcadas pelo índice de letra “A” são na sua maioria os originais reproduzidos em *Die Ausgewanderten* e

semicírculo que se erguiam às alturas, o Pacifik, o Atlantic, o Metropole, o Polonia e o Bohemia com as suas fileiras de balcões, torreões de ângulo e telhados em crista emergindo da névoa matutina como navios a vapor oceânicos em um mar escuro. [...] (2008a:209-210)

¹²⁵ O interessante nesta passagem é que ela serve de exemplo para um tipo de efeito plástico que percorre a narrativa em *Austerlitz*, a saber, o de fundir imagens uma nas outras criando um cenário fantasmagórico, surreal e absurdo que sempre está presente na composição das fotografias e que exhibe os símbolos da mitologia privada deste autor. A água, por exemplo, presente nestes dois casos aqui analisados exerce um papel simbólico tanto na submersão do vilarejo de Llanwddyn quando na passagem de Marienbad: ela destrói e cura, intermedia a conexão entre passado e presente e na passagem supracitada ela cria esta atmosfera onde navios a vapor oceânicos, indicados aliás pelos nomes dos próprios hotéis, surgem sobre um mar negro que poderia ser interpretado como uma citação ao passado obscuro de Austerlitz, já que logo em seguida o protagonista comenta que em algum ponto do passado deve ter cometido um erro e agora vive uma vida alheia.

¹²⁶ Na pasta 17, encontra-se uma foto de uma maquete chamada *Le Soleil D’Austerlitz*. A fotografia foi feita pelo próprio autor no Musée de la Figurine Historique, em Compiègne, França; também nesta pasta uma série de fotografias em preto e branco de pombos parece fazer referência ao gosto de Gerald por essas aves (168-169); outras fotografias de hortas e viveiros lembram a passagem em que Austerlitz, ao receber alta do Hospital St. Clemens, tem aulas de horticultura acreditando que seu fim terapêutico poderia levá-lo à convalescência completa (334). Vale mencionar que, na pasta 10, entre uma sequência de negativos de fotos do próprio Sebald, vestido de branco, de botas, bengala e chapéu, é possível notar semelhanças entre a composição de algumas fotos do próprio autor e a imagem do tio-avô de Gerald em *Austerlitz* na página 133, delineando um esforço do autor em construir uma imagem de si mesmo, imagem que se apresenta também em suas narrativas.

tratam-se de retratos de família. O restante do índice refere-se a fotografias diversas que estão relacionados com os outros livros como *Schwindel. Gefühle. e Die Ringe des Saturn.*

No entanto, diante das imagens das 14 pastas é possível ter uma visão mais ampla acerca do tipo de fotografia colecionada pela autor. Além dos temas das fotos presentes nessas pastas, há algo nelas que as reúne e as aproxima. Os retratos, para retomar o exemplo anteriormente comentado, apresentam quase sempre o mesmo tipo de composição: muitas vezes são cartões-postais, já surgem envolvidos por uma narrativa e quase em todos os casos são fotografias antigas. Como o retrato da criança fantasiada de pajem, a pose duradoura e a fantasia compõem todos os retratos antigos encontrados nessas 14 pastas. Muitas vezes, a pose se assemelha à pose mortuária e o cenário, artificial ou exótico, transporta o modelo para um outro mundo, onde parece não haver mais qualquer noção de tempo e os espaços se fundem. Já no caso dos modelos, a idade deles também sinaliza que o autor tinha interesse em fotos de jovens e crianças, principalmente se suas infâncias, como a do próprio Sebald, estivessem relacionadas com o período das guerras. De fato, ele não parece estar interessado em qualquer passado, mas sim interessa-se pelas memórias de um passado específico, neste caso, pela memória das vítimas, soldados, sobreviventes ou contemporâneos das recentes catástrofes europeias. Os datas dos cartões-postais trazem esta evidência e dão forma ao contexto histórico das narrativas. Deste contexto é que partilham seus personagens. As expressões e os olhares dos modelos nessas fotografias também parecem encerrar uma semelhança entre si. Eles não só olham a câmera, mas parecem reflexivos, guardam algum segredo no olhar e muitas vezes a gravidade da expressão no rosto das crianças contrasta com sua juventude. Em uma foto de 1917, colada sobre um pedaço duro de papelão, crianças com olhares tristes posam juntos em uniformes escolares e se parecem com outros retratos, onde crianças são vestidas como pequenos soldados¹²⁷; em um cartão-postal de 1914, uma senhora toda de negro, talvez de luto, posa diante de sua casa e sorri como se fosse a própria morte; em outra fotografia uma criança de mais ou menos 1 ano é colocada sobre um cavalo de balanço gigantesco para ser fotografada, seus olhos tristes olham para a câmera quase com a mesma expressão angustiante presente no rosto de uma menina sobre uma espécie de cerca ou banco de madeira, vestida com um vestido grosso de algodão e com muitos babados no pescoço, um laço na cabeça, segurando uma raquete. Composições como essas são frequentes em toda a coleção de Sebald. Todas elas parecem encerrar um terror nos olhos e no rosto de

¹²⁷ No verso da fotografia um poema de Ernst Herbeck diz: “In der Zukunft/liegt der Tod/uns zu Füßen”: No futuro/a morte se encontra/aos nossos pés.

seus modelos diante de um devir-fantasma, do medo de passar para um outro lado que, como comentado por Philippe Dubois, é próprio do momento e do lugar da pose fotográfica, “cujo ritual, no estúdio é comparável a uma câmara de tortura ou de execução” (1994:228), onde se sente fortemente a prova do tempo. Pois, como mostram os rostos das crianças, os modelos esperam e o mais angustiante é que não sabem o que esperar.

No caso de imagens que têm como motivo construções, prédios e fachadas, se por um lado, elas parecem querer contar uma história do progresso e da civilização, na qual ferrovias, trilhos de trem, hotéis, cassinos, templos, fortes e monumentos arquitetônicos são seus protagonistas, por outro, elas parecem ser regidas por uma atmosfera fantasmagórica, pois em sua maioria tratam-se de lugares vazios, arruinados e abandonados, mas que não deixam de encerrar uma presença, talvez atrás de uma janela ou de uma porta – como a casa no lago de Heinrich von Kleist reproduzida em *Logis in einem Landhaus* -, que nos assombra. É comum encontrar fotografias de casas com janelas e portas bloqueadas por tábuas ou tijolos ou mesmo pela escuridão, como as fotografias de Teresín em *Austerlitz*. Ao interpretar a janela como os olhos ou mesmo como o meio de contato – contemplativo ou não - da vida íntima com a vida pública e, em certo grau, da civilização com a natureza, do doméstico com o selvagem, diante dessas imagens tem-se a impressão de que a cegueira e a escuridão cerra o acesso desses interiores com o mundo externo, e que além do umbral para as trevas do desconhecido há um outro mundo, composto de imagens ainda não reveladas, como as que restam em uma câmara escura.

Há também nessas imagens um visível contraste entre a imponência de fortalezas, templos e monumentos, feitos - assim como a pose fotográfica - para desafiar a ação do tempo, e o fim representado por imagens de destroços e ruínas. Estas imagens e o contraste que surge ao ser comparadas, parece pôr inclusive em vigor o catálogo mencionado por Austerlitz ao comentar sobre como sempre estamos dispostos a ir além dos limites da razão em nossos empreendimentos arquitetônicos:

[...] Man müßte einmal, sagte er noch, einen Katalog unserer Bauwerke erstellen, in dem sie ihrer Größe nach verzeichnet wären, dann würde man sogleich begreifen, daß die unter dem Normalmaß der domestischen Architektur rangierenden Bauten es sind – die Feldhütte, die Eremitage, das Häuschen des Schleusenwärters, der Aussichtspavillon, die Kindervilla im Garten -, die wenigstens einen Abglanz des Friedens uns versprechen, wohingegen von einem Riesengebäude wie beispielweise dem Brüsseler Justizpalast auf dem ehemaligen Galgenberg niemand, der bei rechten Sinnen bei, behaupten könne, daß er ihm gefalle. [...] (SEBALD,

2003a:31)¹²⁸

A escolha dessas imagens, assim como prevê a ideia deste catálogo, parece seguir justamente esse interesse do autor em evidenciar o exagero e a monstruosidade de empreendimentos que não só vão além dos limites da razão humana, como são construídos já tendo-se em vista a sua posterior condição de ruína, como se todo edifício encerrasse uma sombra de sua futura destruição.



Além da ação do tempo e dos empreendimentos civilizatórios, por assim dizer, um outro problema que exerce papel importante na mitologia de Sebald é a observação e a contemplação da natureza. Nesse sentido, um terceiro grande grupo temático na coleção de imagens do autor, seriam as imagens que têm como motivo a representação do mundo natural. Entre elas estão uma sequência de imagens de vulcões, montanhas, geleiras, paisagens de Allgäu, lagos, jardins, trilhas, campos, florestas e cachoeiras, por exemplo. O que parece uní-las é a sempre a figura do caminhante, do *Wanderer*, pois mesmo quando se tratam de imagens de paisagem, ou ela é feita de uma perspectiva contemplativa – e aqui as janelas exercem papel essencial – ou a figura do *Wanderer* aparece representada na imagem.

¹²⁸ [...] Seria preciso, disse ele ainda, fazer um catálogo dos nossos edifícios, ordená-los segundo suas dimensões, e então ficaria imediatamente óbvio que os edifícios domésticos *aquém* das dimensões normais – a cabana nos campos, a ermida, o casebre do guarda da eclusa, o pavilhão do belvedere, a casinha de crianças no jardim – são aqueles que nos acenam aos menos com um vislumbre de paz, ao passo que ninguém em sã consciência diria que lhe agrada um edifício enorme como o Palácio de Justiça de Bruxelas, sobre a antiga colina do patíbulo. [...] (2008a: 22-23)

A presença do *Wanderer* parece exercer aqui o papel do desbravador da natureza. É ele quem desafia a grandeza de uma geleira e observa a ira dos vulcões, é na sua figura que parece convergir o conflito entre o eu e o mundo, tão caro aos românticos e principalmente nas composições de Caspar David Friedrich, nas quais o caminhante surge quase sempre solitário e minuitarizado diante de um horizonte sem limites e uma paisagem inóspita e ameaçadora. David Friedrich não surge aqui por acaso, pois muitas dessas imagens parecem citá-lo, ao partilhar de uma mesma poética e composição: são quase sempre vazias de pessoas, talvez por tratarem de um espaço na natureza que parece possuir todo o significado que falta à sociedade humana, e o homem coloca-se sempre exteriormente diante da natureza que, na verdade, sempre parece permanecer-lhe incompreensível.

Tentativas de compreender a natureza também podem ser representadas através do domínio, da exploração e do fascínio científico dos naturalistas. Por um lado, imagens de borboletas, catálogos de plantas, mapas topográficos, e, por outro, imagens de grandes latifúndios de cana em Surubaia, Java, de escravos segurando grandes ninhos de bicho-da-seda ou ainda portos, represas e demais empreendimentos impulsionados pelo progresso e pelo colonialismo parecem despertar grande interesse em Sebald. Pois não só o fascínio, mas o controle e a administração da natureza estão bem representadas por um conjunto de imagens da coleção. Uma dessas imagens, encontrada na pasta 2, portanto catalogada pelo índice supracitado, parece emblematizar o que caracteriza esse grupo de imagens. Um senhor vestido de branco, chapéu e bengala caminha ereto entre um corredor de palmeiras baixas e folhagens longas. A vegetação parece desértica, árida e o clima quente e tropical. Ele não está em casa, mas devido à pose e à vestimenta, pouco podemos precisar se trata-se de um botânico, de um latifundiário escravagista ou apenas de um caminhante. Curiosamente, ele se veste como o tio-avô Alphonso de Gerald (p. 133) e como o próprio Sebald em algumas de suas fotos. A fotografia está acompanhada na pasta pela imagem (de um cartão-postal) do cassino Oasis d' Heliopolis, Egito, reproduzida na página 140 de *Die Ausgewanderten* e, segundo um carimbo no verso, ela foi tirada em 1929 pelo Instituto Alemão do Exterior (Deutsches Ausland-Institut) de Stuttgart: está datada de 31 de agosto e, segundo o título da foto, o lugar onde o modelo se encontra parece ser Sumatra, na Indonésia¹²⁹.

¹²⁹ Esta imagem parece encontrar referência na passagem que descreve, em *Ambros Adelwarth*, uma imagem dentro de uma cena do filme alemão que conduz Cosmo ao surto de sua segunda crise nervosa, pois há ali uma caravana que, como o modelo na foto acima, segue entre um bosque de palmeiras (SEBALD, 1994:141).



O caminhante também é a figura convergente para outras questões centrais levantadas em *Austerlitz*. Basta lembrar que quando Austerlitz comenta sobre a qualidade fragmentária e já obsoleta de seus estudos, e como ele não conseguia sequer voltar a sua atividade de observação, leitura e escrita, ele compara sua condição a de um viajante atravessando uma paisagem que logo cairá em esquecimento, e em seguida a fotografia de um caminhante corta a narrativa. (2003a:179) A observação, por exemplo, enquanto método fenomenológico, é uma dessas questões apresentadas na narrativa, e nela são justamente os caminhantes ou os viajantes os observadores por excelência. São eles os responsáveis pelas tentativas de reprodução da experiência do olhar, seja através de imagens ou da escrita. O primeiro encontro do narrador com o protagonista, por exemplo, é marcado pela concentração do personagem ao fazer anotações sobre os detalhes que observava na estação central da Antuérpia, e muitos dos diálogos entre os dois partem da observação de imagens ou mesmo da percepção visual¹³⁰.

Ciente disso, não passa despercebido no contato com a coleção de imagens do autor, por exemplo, seu interesse por pinturas, desenhos e esculturas. Além de trabalhos de pintores como van Eyck, Turner, Valckeborch, Vermeer, Bruegel e Rembrandt, para dar alguns exemplos, Sebald colecionou um bom número de pinturas de seu amigo Jan Peter Tripp, com quem sempre manteve contato pessoal e artístico. Como escreve o próprio Sebald em um ensaio sobre o pintor, as primeiras pinturas de Tripp sofrem grande influência do surrealismo, dos realistas fantásticos de Viena e do fotorrealismo, que, durante os meses que o pintor

¹³⁰ Tratei desta questão no primeiro capítulo da presente dissertação.

passou trabalhando na clínica psiquiátrica de Weissenau, foi substituída por uma profunda objetividade que procura se aprofundar na representação das formas de aparência (*Erscheinungsformen*) da vida. (SEBALD, 2009:171) No mesmo texto, Sebald interpreta essa objetividade e o hiperrealismo de Tripp, ao comentar que quanto mais observa as imagens do pintor, mais apreende que uma profundidade turva se oculta por trás do ilusionismo de suas superfícies. “Elas são o forro metafísico da realidade”. (SEBALD,2009:181) Como se sabe, além do ensaio, Sebald se ocupou também com um projeto chamado *Unerzählt*, publicado postumamente, e que consiste em um longo poema entrecortado por imagens de olhos de cientistas, pintores e poetas pintados por Tripp. Em *Unerzählt* Sebald e Tripp parecem levar ao grau máximo a montagem dos olhos nas primeiras páginas de *Austerlitz*. Todos esses olhos sugerem não só o ato da observação e da percepção visual envolvidos na leitura de imagens, como encaram o leitor dialógica e reflexivamente, fazendo com que no decorrer do livro, assim como no contato com a coleção de imagens do autor, seja colocado em discussão a função e o significado do olhar. É, portanto, sintomático que por boa parte da coleção de imagens, na biblioteca e na obra de Sebald quase sempre depara-se com referências ao olhar e com imagens de olhos: tanto a obra, quanto o espólio do autor estabelece uma contínua discussão com a percepção visual.

Além dos retratos, pinturas e seu grande interesse pela obra de Tripp, parte da sua biblioteca é capaz de dar uma ideia de como o autor une esse material heterogêneo e dialoga com ele. Entre os livros que tratam diretamente da percepção visual e do olhar estão dois trabalhos de divulgação do pensamento do crítico de arte John Berger. Através de inúmeras passagens sublinhadas e algumas anotações, as duas edições estão bem marcadas por Sebald. Os rastros e vestígios de leitura em *About Looking* (1980) e *Ways of Seeing* (1972) de Berger, como também na edição de *Câmara Clara* pertencente à biblioteca de Sebald, possibilitam recuperar parte do fundo teórico que dirige o uso de imagens e fotografias em *Austerlitz*, o que o autor põe em vigor e em que momento ele se distancia de suas influências, assim como os parâmetros que regem a coleção de pinturas em questão.

About Looking, por exemplo, está dividido em três capítulos: os dois primeiros, que interessam mais do que o terceiro neste momento da discussão, tratam de temas abrangentes como usos da fotografia, as regras que seguimos enquanto observadores e como a observação de animais nos recorda a relação entre o homem e o mundo natural, quebrada há algum tempo através das mudanças nos meios de produção e na organização social que culminou no que

hoje é reconhecido como progresso e civilização. Um dos trechos sublinhados do primeiro capítulo parece ir direto à relação feita pelo narrador, em *Austerlitz*, entre os olhos inquisitivos dos animais noturnos e os olhos de Wittgenstein e Jan Peter Tripp:

The eyes of an animal when they consider a man are attentive and wary. The same animal may well look at other species in the same way. He does not reserve a special look for man. But by no other species except man will the animal's look be recognised as familiar. Other animals are held by the look. Man becomes aware of himself returning the look.

The animal scrutinises him across a narrow abyss of non-comprehension. This is why the man can surprise the animal. Yet the animal – even if domesticated – can also surprise the man. The man too is looking across a similar, but not identical, abyss of non-comprehension. And this is so wherever he looks. He is Always looking across ignorance and fear. (BERGER, 1980: 5-6)¹³¹

Ao desmontar a convicção de que somente os homens são capazes de observar e que aos animais cabe o único papel de ser observado, Berger, procura ilustrar como os animais servem de objetos de conhecimento sobre o mundo, como o acúmulo de conhecimento sobre eles é um índice de vontade de poder e como é justamente isso que separa o observador humano ainda mais deles e de qualquer compreensão. Se comparados, fica evidente que os dois textos parecem levantar o mesmo problema da escuridão ou a incompreensão que cerca o observador (SEBALD, 2003a: 11), e se encontram ao tomar o lugar de observação dos animais e ao descrever a apreensão em seus olhares. Vale notar aliás que a descrição desses olhares, tanto em *Austerlitz* como no trecho acima, partilham de um mesmo campo semântico: *forschenden*, *scrutinises*, *unverwandt*, *attentive*, são os predicados ora usados, ora sublinhados por Sebald.

Além disso, entre as inúmeras passagens sublinhadas pelo autor em sua edição de *Câmara Clara*, lê-se, com respeito ao olhar presente na fotografia de Kertész e às pranchas de rostos publicadas por Galton e Mohamed, uma referência a outra qualidade do olhar humano que também é suscitada pelo trecho que acompanha as fotografias dos olhos, pelas próprias fotografias, e que está em discussão ao longo de toda a obra do autor:

[...] o olhar é sempre virtualmente louco: é ao mesmo tempo efeito de verdade e efeito de

¹³¹ Os olhos de um animal quando consideram um homem são atenciosos e circunspectos. O mesmo animal pode bem olhar as outras espécies da mesma maneira. Ele não reserva um olhar especial para humanos. Mas para nenhuma outra espécie, a não ser para os homens, o olhar dos animais é reconhecido como familiar. Outros animais são paralizados pelo olhar. Homens tornam-se cautelosos ao retornar o olhar. O animal o inspeciona através de um abismo estreito de não-compreensão. Por isso o homem pode surpreender o animal. Mas o animal – mesmo se domesticado – também pode surpreender o homem. O homem também olha através de um abismo semelhante, mas não idêntico, de não-compreensão. E é assim para onde quer que ele olhe. Ele sempre olha através de ignorância e medo.

loucura [...]

[...] todos esses doentes ainda me olham, quase cem anos mais tarde, tenho a idéia contrária: quem olha direto nos olhos é louco. (BARTHES,1980:167)

De fato, esses olhos que miram o leitor de livros, jornais, fotografias, catálogos e, ao mesmo tempo, não miram nada, que o aterram com essa mirada sem alvo, devolvendo o olhar, parecem sempre circunscrever a clareza e as trevas, a razão, o medo e a loucura. Essa qualidade é o que parece reger este conjunto de olhos colecionado pelo autor. E uma vez vistos é possível reconhece-los em quase toda parte: de uma mancha de tinta o olho de Stendhal, das janelas de uma casa, dos espelhos cegos da estação da Antuérpia, da íris de uma escadaria, nas formas coloridas da asa de uma borboleta, nas cúpulas de vidro do Great Eastern Hotel, nas caveiras descobertas sob a estação Liverpool Street, nas luminárias na biblioteca nacional de Paris, em campos floridos por anêmonas nemorosas, para dar alguns exemplos.

Também fazem parte da coleção de olhos de Sebald os problemas fisiológicos, a saúde e a doença da visão, já tematizados no plano da ficção. Como se sabe, em certo momento de *Austerlitz*, o narrador é acometido por uma cegueira passageira, que o leva a observar o mundo a sua volta com uma certa visão de liberdade, sem contornos e identificável apenas por suas cores pálidas, devido ao tempo excessivo que passou lendo e escrevendo. (2003a:54-55) Na visita que faz ao oftalmologista, recebe o diagnóstico referente a um distúrbio chamado “coriorretinopatia serosa central” e comenta que foi preciso fazer fotografias de seus olhos, para determinar assim com maior precisão as áreas afetadas da retina. Nenhuma fotografia de seus olhos doentes é reproduzida, mas entre sua coleção de imagens uma carta, de 28 de janeiro de 2001, a Manfred Skopec, responsável pelo Arquivo de História da Medicina de Viena, acompanhada de duas moulagens de olhos doentes feitas por Josephinum Hofmayr, dão a dimensão do interesse de Sebald em oftalmopatologias:

Sehr geehrter Herr Skopec,

ich wäre Ihnen sehr dankbar, wenn Sie für mich eine fotografische Aufnahme einer Moulage von J. Hofmayr eines kranken Auges (Oculus Exophthalmus Aethiopsis) anfertigen lassen könnten. Die Moulage liegt, zusammen mit zirka zwei Dutzend anderen kranken Augen (alle in Gold gerahmt), weggesperrt in einem der Kästen des Josephinums unweit des Eingangs. Schwarz-weiß Positiv genügs, doppeltes Postkartenformat. Die Rechnung kann ich mit Scheck begleichen.¹³²

¹³² Caro senhor Skopec, eu ficaria muito grato se o senhor pudesse preparar para mim uma fotografia de uma *Moulage* de um olho doente feita por J. Hofmayr. A *Moulage* está encerrada, junto com aproximadamente duas dúzias de outros olhos doentes (todos com molduras douradas), em uma das caixas de Josephinum perto da

O interesse em tematizar problemas de visão, vale ressaltar, também está presente no comentário feito pelo narrador sobre o Nocturama no começo da narrativa e é retomado na comparação que ele faz entre sua cegueira passageira e um costume no século XIX, segundo o qual pingava-se gotas de um líquido destilado de beladona na pupila de cantoras líricas antes de entrarem em cena, assim como das moças quando se lhes apresentava um pretendente, de modo que seus olhos brilhavam com uma radiância fervorosa, quase sobrenatural, mas elas próprias não eram capazes de enxergar praticamente mais nada. (SEBALD,2003a:55-56) É interessante acrescentar à análise feita no primeiro capítulo sobre essa passagem que, diante da recorrência de imagens de olhos no espólio, a doença, a cegueira ou a escuridão em que estão acostumados tanto os olhos dos animais noturnos – olhos aliás que reproduzem na página uma certa radiância e um magnetismo – como os das cantoras líricas e os das pranchas de rostos citadas por Barthes possibilitam a percepção de uma outra dimensão, uma outra realidade que olhos dignificados como saudáveis são incapazes de penetrar, devido à maneira que estão acostumados ou obrigados a aceitar a camada de aparência que cobre toda superfície com uma bela falsidade, como parecem querer mostrar as pinturas de Tripp após sua passagem e depois de seus trabalhos no hospital psiquiátrico de Wissenau.



entrada. Positivos em preto e branco servem, formato de cartão-postal duplicado. Posso pagar a conta em cheque.

4. SEBALD, O BRICOLEUR

Não é por acaso que, como comenta Lise Patt na introdução de *Searching for Sebald*, o escritor demonstrou desde o início de sua carreira grande interesse pela relação entre arte, representação, patologias e distúrbio psíquicos. Sebald fez várias visitas ao hospital psiquiátrico de Klosterneuburg, em Gugging, Viena, onde travou contato com os trabalhos de Dr. Leo Navratil, continuador, por assim dizer, das pesquisas de Hans Prinzhorn, ao estudar e encorajar a expressão criativa de seus pacientes psicóticos. Foi aliás em Gugging que Sebald se aproximou de um processo criativo distinto, nada convencional ou acadêmico, que marcou seu interesse por uma criação que desafia os limites da percepção tradicional, a fronteira entre o normal e o patológico e parece ser posta em vigor em seus livros. O curioso é que, embora os pacientes de Navratil pudessem ser classificados como pintores ou escritores, segundo uma designação criada por aqueles que queriam vender ou promover suas obras, na verdade, as produtos criativos provenientes de Gugging pouco se submetiam à diferença tradicional entre pintura e escrita, imagem e palavra, já que suas pinturas recorriam ao texto e este também convivia, harmonizava-se com a plasticidade da imagem.

Em vista disso, parece correto supor que parte do procedimento poético envolvido no uso de imagem em seus livros tenha sido influenciado pelo contato de Sebald com a arte conhecida como *outsider*, que não poderia simplesmente ser traduzida aqui por “arte marginal”, pois está não somente ligada a artistas marginalizados, neste caso em asilos, hospitais ou clínicas psiquiátricas, como também ao conceito de arte bruta ou primitiva, fora dos limites de uma arte dita oficial, canônica. Um dos artistas que mais interessaram o autor em Gugging foi Ernst Herbeck, que acabou conhecido depois da publicação, em 1966, de alguns de seus poemas no estudo de Navratil, *Schizophrenie und Sprache*, e sobre quem Sebald escreveu, em 1994, o ensaio *Eine kleine Traverse: Das poetische Werk Ernst Herbecks*. Nesse ensaio é possível se aproximar do fascínio de Sebald pela maneira como o Herbeck “chega a verdadeiros *insights* por via de caminhos falsos” (2006:138), recombina fragmentos de linguagens que estão ao seu alcance. O procedimento de Herbeck, além de lançar luz ao próprio procedimento poético de Sebald na criação de seus livros - desde a linguagem imagética do longo poema *Nach der Natur* até o labirinto de referências que é *Austerlitz* -, é comparado pelo autor com o procedimento envolvido na criação e estrutura de

mitos discutido pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss em *O Pensamento Selvagem*: a bricolagem.

O próprio Sebald, em uma conversa com o jornalista americano Arthur Lubow que foi publicada na revista *Three Penny Review* em 2002, chegou a se autodenominar um *bricoleur*, ao referir-se ao processo empregado na tecitura de textos e imagens em seus livros.

“If you grow up not with toys bought in the shop but things that are found around the farmyard, you do a sort of bricolage,” he told me. “Bits of string and bits of wood. Making all sorts of things, like webs across the legs of a chair. And then you sit there, like the spider.” We were talking about the idiosyncratic way in which he composed his books. He said that the urge “to connect bits that don’t seem to belong together” had fascinated him all his life. ¹³³ (LUBOW,2002:20)

Esse procedimento, que o autor aproxima ao trabalho da aranha, ao tecer de uma teia que envolve objetos sem qualquer relação aparente – retomando o sentido etmológico da palavra “texto” e referindo-se à textualidade ou a intertexto – também deve ser considerado na análise da seleção das imagens usadas em seus livros, no modo como ele as reproduz nas páginas, e ainda na análise do espólio deixado pelo autor.

É interessante notar como já no artigo de 1994, através da análise da poética de Herbeck, Sebald vai delineando os contornos de um procedimento empregado na sua própria criação. As tentativas do autor em elucidar os processos de representação e referenciação de Herbeck se aproximam desta zona fronteira, este jogo entre o factual e o ficcional provocados não só pelo texto, como também pelo uso das fotografia em *Austerlitz*. O artigo começa problematizando o vigor imaginativo e os sintomas de desintegração linguística, constitutivos dos versos de Herbeck e responsáveis pela formação de um “terreno intransitável” à leitura e à interpretação de sua obra. Para Sebald, os sintomas dessa desintegração são, pelo menos potencialmente, uma abordagem de uma nova ligação entre a sensação (*Gefühl*), a palavra e o objeto designado e, ao que tudo indica, esta abordagem, assim como a construção do nome *Allerleirauh* (*Allerlei*: toda espécie de Rauh: uma pele de animal), resulta em uma intenção subliminar de retornar das palavras às coisas, através da compactação (*Verdichtung*) e do deslocamento da linguagem. (SEBALD,2006:133) A compactação e o deslocamento dos significantes, como lembra Sebald ao citar os

¹³³ “Se você não cresceu com brinquedos comprados em lojas, mas com coisas encontradas no quintal da fazenda, você faz um tipo de bricolagem” ele me disse. “Pedaços de corda e pedaços de madeira. Criando todo o tipo de coisas, como teias através das pernas de uma cadeira. E aí você senta lá, como a aranha”. Nós falávamos sobre a maneira idiossincrática com a qual ele compunha seus livros. Ele disse que o ímpeto “de conectar partes que não parecem se encaixar” o fascinou durante toda a sua vida. (Tradução minha)

esclarecimentos de Piaget acerca do simbolismo na linguagem, representam equivalentes funcionais do que é considerado pelo pensamento lógico e conceitual como a generalização e a abstração. Para Piaget, portanto, o pensamento simbólico, seria uma expansão do pensamento “normal” e se aproximaria do pensamento selvagem de Lévi-Strauss. O interessante na discussão aberta por Sebald é que a análise da obra de Herbeck se inclina muitas vezes à tentativa de inserí-la ou pelo menos de aproximá-la do cânone, mostrando como o pensamento simbólico também é constitutivo da ficção, como uma concepção utilitária da língua não se encontra neste âmbito e como ele está menos intencionado a descrever a realidade de modo definitivo, do que discutir continuamente com ela. (SEBALD,2006:134) Por essas razões é plausível aceitar Herbeck como uma figura-pivô na obra e no espólio de Sebald, pois, além de influenciar sua linguagem imagética, serve de modelo para o modo como o autor organiza inscrições heterogêneas ao redor dos grandes temas que apresentei no tópico anterior. Também não é por acaso que o modelo combinatório empregado no processo criativo de Herbeck é melhor descrito, segundo Sebald, pelo conceito de bricolagem. Através da crítica e dos autores que analisa, Sebald parece ir assim escavando um lugar para os procedimentos de sua própria obra.

Para fins de análise do que foi levantado até agora do espólio de Sebald, vale considerar de perto como o procedimento do *bricoleur* é descrito neste ensaio. Através de Lévi-Strauss, o autor comenta que o “*bricoleur* complementa, continuamente e sem qualquer planejamento, seus materiais acumulados através de resíduos, despojos e sobras oriundas de construções e desconstruções anteriores”. (SEBALD,2006:138) Neste sentido, o trabalho ou a obra resultante da bricolagem, composta de detritos e fragmentos, ou ainda nas palavras de Lévi-Strauss, retomadas por Sebald, de “testemunhos fossilizados da história de um sujeito ou de uma sociedade” (idem), seria um objeto operacional que, atribuído a um objetivo heurístico, já traz em si, como as as construções monumentais comentadas por Austerlitz (2003a:32), além da natureza de algo desconstruído, os sinais da próxima destruição. No caso de Herbeck, a prática que resultará neste objeto se resume em escrever por engano (*verschreiben*) de maneira falsa ou errada e refazer ou (re)produzir (*umfertigen*) o que já se encontra pronto e dado, como um fato, até que uma resposta transforme-se em uma pergunta e uma imagem em um enigma. Para Sebald, essa parte do procedimento de Herbeck deixa entrever, que o efeito específico do texto do poeta deve-se ao aproveitamento de espaços livres e escassos entre as linhas prescritas de textos alheios. (p. 39)

O espólio e a obra de Sebald evidenciam um procedimento similar ao praticado por Herbeck. Nesse caso, a produção de narrativas se dá através de citações, objetos alheios e heterogêneos costurados e aproximados através da ficção que procura preencher esses espaços livres. Detendo-se no caso do uso de imagens, a prática de Sebald, portanto, parece ser a de escavar, como um arqueólogo, uma memória, um passado comum a todas essas inscrições até que elas se encontrem em algum momento da história e sejam denunciadas por suas semelhanças. Mas nesta prática, Sebald também faz uso do *verschreiben* e do *umfertigen*, como evidenciam os jornais do arquivo “Austerlitz”, os cartões-postais e os álbuns de fotografias, dos quais o autor retira fatos, narrativas ou mesmo imagens, para depois envolvê-los em uma atmosfera enigmática. Essas inscrições, até mesmo segundo a coleção de imagens do autor, se aproximam, possuem qualidades semelhantes, são análogas e compõem uma espécie de mitologia, mas ao contrário do que parece previsto, elas não se tornam mais evidentes ou inteligíveis depois de reescritas ou (re)produzidas, mas sim são obscurecidas pela ficcionalização: dizendo de outra forma, todo fato, toda resposta é atravessado pela dúvida e pelo enigma. Portanto, cai de vez por terra o argumento de que o uso das imagens em *Austerlitz* têm o mero papel de ilustração do que está sendo dito. Na bricolagem de Sebald poderia-se dizer que a qualidade indexical da fotografia não apenas descreve ou ilustra como encontra-se a serviço do diálogo da ficção com a percepção e descrição da realidade.

Também se encontra entre os artistas de predileção de Sebald o suíço Adolf Wölfli. *Outsider* e responsável por uma obra singular que envolve a pintura, a música, a matemática e a literatura em um mesmo plano, Wölfli ficou conhecido pelas mesmas vias que Herbeck. Com um histórico de violência e pobreza, e diagnosticado como esquizofrênico, Wölfli foi internado em 1895 em um hospício em Waldau, onde passou todo o resto de sua vida. Em Waldau, ele começa a sua obra, que será parcialmente publicada pelo psiquiatra Walther Morgenthaler em *Ein Geisteskranker als Künstler* (1921). A obra do autor tem um tom autobiográfico e surrealista e é composta de aproximadamente 25.000 páginas (45 cadernos encadernado pelo próprio autor e 16 cadernos menores) contendo 1.600 desenhos, narrativas, canções, tabelas, números, composições musicais e colagens. O interessante é que o autor cria imagens enigmáticas, envoltas por símbolos e cercadas por narrativas. Na obra de Wölfli não há mais limites entre o texto e a imagem, a fronteira está completamente comprometida.

O curioso é notar ainda que este diálogo, tanto com Herbeck quanto com Wölfli, que toma ao fim a forma de uma narrativa ficcional, faz uso de um material que tem

consensualmente valor de documento e evidência histórica. Nesse caso, essa prática parece envolver uma contradição entre o que parece intencionar parte do projeto poético do autor - a saber, não só cobrir todo fato e evidência pela ficção, mas insinuar que o chamado fato histórico é produto de uma única interpretação defendida e divulgada politicamente como verdade, à despeito de outras leituras possíveis e indesejáveis em determinados contextos – e o fato de o próprio autor ter de considerar as inscrições que manipula como evidências ou testemunhos para só assim deslocá-las ou desmontá-las no reino da ficção. No entanto, não parece correto afirmar que Sebald procura assim negar o fato histórico ou pôr definitivamente em xeque a validade documental ou testemunhal dessas inscrições, ao convocar os métodos e a prática da historiografia para o debate. A própria prática da bricolagem discutida por Lévi-Strauss, e que Sebald assume utilizar na confecção de seus livros, parte do pressuposto de que esses destroços e fragmentos são sim testemunhos fossilizados. O que parece estar em jogo nesse caso é a revelação da pluralidade de sentidos dessas inscrições e um esforço em revelar o método como narrativas, nomeadas e defendidas consensualmente como história oficial, como o *grand récit*, valendo-se de inscrições factuais, também cria suas próprias ficções.

Talvez seja esse o motivo que leva Sebald a trabalhar com fontes oriundas de espaços distintos de memória, sejam eles instituições legitimadas ou não. Tanto arquivos, como sebos ou antiquários e jornais, são fontes fundamentais na oficina de bricolagem do autor. E não parece haver qualquer hierarquia, segundo a proveniência, na forma como cada inscrição é manipulada: parte de um artigo de jornal, um trecho de um compêndio de história da cidade de Dux ou ainda trechos de livros, os quais não se sabe ao certo se são ficcionais ou não, fotografias profissionais de artistas reconhecidos e fotografias de amadores todos são valiosos e passíveis de contar a história de um personagem ou dar forma ao contexto e à atmosfera da narrativa, desde que estejam relacionados com os temas de interesse do projeto. E se é possível delinear os contornos de um grande motivo que une o material, a constelação e a mitologia particular de Sebald, esse seria o das grandes catástrofes. Como evidencia o material comentado neste capítulo, a arqueologia de Sebald se debruça e revolve vestígios relacionados a eventos catastróficos do passado através de inscrições aparentemente obsoletas e banais, no entanto, capazes de trazer à tona o que não permite a macro-história.

Mas, se por um lado, como procurei demonstrar nesse capítulo, as pastas referentes à *Austerlitz* e à coleção de imagens do autor revelam boa parte da oficina de criação de Sebald referente ao uso da imagem e da fotografia – que tipo de imagens ele coleciona e como ele

decide reproduzi-las na página –, por outro lado, esse material provoca o interesse e o diálogo com seus projetos inacabados. Ulrich von Bülow, comenta que depois que Sebald enviou o material de *Die Ringe des Saturn* para impressão, viajou de 3 a 17 de setembro de 1995 para Córsega, berço de Napoleão, no intuito de escrever um roteiro de viagem sobre a ilha mediterrânea, seguindo o modelo de sua peregrinação inglesa. Duas cartas enviadas em 1996 à Wolfgang Schlüter testemunham o envolvimento do autor em reunir material referente à natureza e pessoas em Córsega e sua dificuldade em encontrar uma forma narrativa que pudesse costurar essas inscrições. “Was daraus werden soll (oder nicht), weiß der lb. Gott”. [Sebald an Wolfgang Schlüter, 17.05.1996]¹³⁴ Em dezembro do mesmo ano, depois de uma segunda visita à ilha, confessa a Schlüter o fracasso da bricolagem e o abandono do projeto: “Habe ich Dir schon gesagt, daß ich das Korsika-Projekt, nach viel nutzlos aufgewendeter Mühe, in eine Schachtel gestopft habe. Je mehr ich daran herumbastelte, desto minder kam es mir vor. Jetzt muß ich etwas neues anfangen & hoffe, daß es mir nicht nochmal so geht.” [Sebald an Schlüter, 12.12.1996]¹³⁵

O abandono do projeto Córsega e o engajamento com este novo projeto resultará em *Austerlitz*. Bülow ocupou-se brevemente com a análise do material presente nessa caixa, rotulado pelo por Sebald como “Korsika”, onde encontram-se, como no caso do arquivo “Austerlitz”, recortes de jornal, cópias, imagens, cartões, excertos e anotações e, dentro de uma pasta intitulada “Aufzeichnungen aus Korsika. Zur Natur- & Menschenkunde”, as duas partes dos esboços do projeto. Esses esboços, segundo Bülow, ao contrário dos manuscritos referentes aos livros publicados do autor, dão uma boa ideia da oficina do autor. Eles mostram as estratégias poéticas segundo as quais Sebald compactou e organizou em diversas abordagens um assunto, como introduziu temas e personagens ou as deixou para trás ou ainda como transpôs motivos e provou formulações. (BÜLOW, 2008: 211)

Mas Sebald não abandonou totalmente o projeto “Korsika”. Temas, personagens e passagens do projeto que ocupou o autor entre 1995 e 1996 são reaproveitados em *Austerlitz*. Aliás, em 1996, Sebald desiste do projeto “Korsika” e, nessa mesma data, no plano da ficção em *Austerlitz*, o narrador encontra novamente o protagonista. Além disso, é possível que

¹³⁴ “O que deve sair disso (ou não), só deus sabe.”

¹³⁵ “Eu já te disse que, depois de muito esforço despendido em vão, guardei o projeto-Córsega em uma caixa. Quanto mais eu me dediquei a bricolagem desse material, mais reduzido me pareceu. Preciso agora iniciar algo novo e espero, que isso não me ocorra novamente.”

algumas fotografias também tenham sido reaproveitadas ou pensadas primeiramente dentro do projeto abandonado. A passagem de Andromeda Lodge, por exemplo, parece ter sido composta com detalhes da narrativa do piloto presente na primeira passagem de Córsega, piloto aliás que se chama Gerald Ashman: uma espécie de fusão entre o amigo de infância de Austerlitz, Gerald Fitzpatrick e James Mallord Ashman. Não por acaso, Fitzpatrick herda de Gerald Ashman a paixão por voar e o interesse pelo voo de insetos, pássaros e pombos (SEBALD,2003a:115) e a fotografia das crianças diante de um avião, que não encontra lugar em *Austerlitz*, poderia ser na verdade um resquício do projeto anterior.

Através de interrelações como essas, presentes ou suscitadas pelo espólio de Sebald, o que tentei apresentar e reproduzir aqui, foi como a oficina do autor, em parte evidenciada pelo modo como ele organiza e arquiva o material que compõe seus livros publicados, neste caso, *Austerlitz*, segue um método dedutivo, segundo o qual cada inscrição encontra e multiplica seu sentido na costura feita pelo autor. Resta averiguar se Sebald realmente via seu espólio como parte de sua obra, isto é, tão valiosa para a jogo no campo literário quanto a publicação de seus livros. Ele organiza, arquiva e de certo modo manipula suas fontes e exhibe seus andaimes, tentando, em certo sentido, reproduzir ali a imprevisibilidade do trabalho do *bricoleur* e a contingência que atravessa o processo criativo.

Ao comentar sobre um projeto que sucederia *Austerlitz*, em entrevista a Jean-Pierre Rondas, Sebald refere-se à imprevisibilidade e à dificuldade de seu processo de trabalho em recolher e unir memórias. O exemplo dado pelo autor é o *National Union Catalog*. Em uma coleção de tal extensão, é possível encontrar homônimos em diferentes lugares do mundo, comenta o autor, que de alguma maneira estabelecem uma ligação contigencial entre si:

[...] und man stellt zum Beispiel fest, dass es um die Zeit des Ersten Weltkriegs in Frankreich jemanden gegeben hat, einen Mediziner, der Théodore Sebald hieß, der ein Buch über die Entwicklung der Behandlung von Kriegswunden geschrieben hat. Das ist natürlich eine Spur, der man nachgehen will. Dann sieht man, wenn man endlich das Manuskript oder die Fotokopie dieses Buches vor sich hat, dass es seinen zwei gefallen Brüdern Henri und Auguste gewidmet ist, einer fiel in Belgien in der Nähe von Ieper und der andere in der Sommeschlacht. Das sind für mich sehr konkrete Spuren. Das ist für mich das Allerwichtigste, dieser Prozess: ob ich das Buch dann hinterher schreibe oder nicht, ist dann eigentlich gleichgültig. [...] ¹³⁶ (RONDAS, 2008:356)

¹³⁶ [...] e então constata-se de que, na França, nos arredores da Primeira Guerra Mundial, houve alguém, um medico, chamado Théodore Sebald, que escreveu um livro sobre o desenvolvimento do tratamento de feridas de guerra. Isso é naturalmente um rastro, que se quer seguir. Então, quando se tem finalmente esses manuscritos ou fotocópias do livro diante de si, vê-se que foi dedicado a seus dois irmãos, mortos em combate, Henri e Auguste: um morreu na Bélgica, próximo a Ypres, e o outro na batalha de Somme. Tratam-se para mim de rastros muito

O que o autor parece problematizar nessa fala é que antes de produzir livros de ficção com essas inscrições do passado, há um interesse maior em exhibir os caminhos e as associações possíveis no trabalho do colecionador, do historiador ou do arqueólogo, figuras que nesse momento se fundem. Para o autor, o fato de encontrar um homônimo que, de certa forma, se ocupou com esse mesmo tema, é na verdade uma provocação do acaso. Para ele é preciso provocar o acaso. Procedendo dessa maneira, encontra-se sempre algo com o qual nunca se havia contado. E nesse processo é necessário pesquisar de maneira difusa:

Man muss auf eine diffuse Weise recherchieren. Es soll ein Fund sein, also genau wie ein Hund sucht, hin und her, rauf und runter, manchmal langsam und manchmal schnell. Das hat jeder von uns schon gesehen, wie die Hunde das machen beim Feldlaufen, und wenn ich sie betrachte, habe ich das Gefühl, dass sie meine Brüder sind.¹³⁷ (RONDAS, 2008:357)

Nesse ponto da discussão é possível dizer portanto que o espólio de Sebald o aproxima menos da figura do arquivista e do colecionador do que da figura do *bricoleur*. Como tentei mostrar, a coleção de imagens, objetos e textos do autor, apesar de possuir um ponto de interesse em comum em relação à procedência e aos motivos, pouco é organizada ou discriminada, como faria o arquivista ou o colecionador. O próprio Sebald procura se distanciar dessas figuras, ao comentar como usa a fotografia para tirar parte dos lugares que visita. Ele assume guardar caixas com objetos que coleciona, como atesta o seu espólio, mas faz questão de se distanciar de Kempowski, quem aliás ele considera um arquivista. O interesse de Sebald ao recolher esses objetos, ou fotografá-los é o de remontar e criar uma narrativa, relacionada com a origem, o deslocamento ao longo do tempo e do espaço e sobretudo com as lembranças que eles encerram:

Nein, nicht wie Kempowski, der ist für mich eine Art von Archivar. Ich habe nichts gegen den Herrn Kempowski, er macht das auf seine Art. Er ist ein Sammler, der daran ein gewisses Vergnügen hat. Für mich sind es Belastungen. Unglücklich bin ich nicht beim Sammeln, aber ich habe nicht diese Freude. Ein Sammler muss ja nachher klassifizieren, einordnen, die Schmetterlinge und die Käfer aufspießen, sie beschriften. Für mich sind die Dinge Mahnmale, wenn man das so sagen kann. In den Objekten ist so etwas wie stumme, sprachlose Geschichte kondensiert. Für mich wäre es also wichtig, die Geschichte dieser Objekte zu erzählen.¹³⁸ (RONDAS, 2008:357)

concretos. Isso é para mim o mais importante de tudo desse processo: se vou ou não escrever um livro a seguir, na verdade, não importa. [...]

¹³⁷ Tem de se pesquisar de uma maneira difusa. Deve ser um achado, exatamente como um cão procura, de lá pra cá, pra cima e pra baixo, às vezes lento, outras ligeiro. Cada um de nós já viu como os cães fazem, andando pelo campo. E quando eu os observo, tenho a sensação de que são meus irmãos.

¹³⁸ Não, não como Kempowski, que é para mim uma espécie de arquivista. Não tenho nada contra o senhor Kempowski, ele faz isso da sua maneira. Ele é um colecionador, que tem um certo prazer nisso. Para mim é um

CONSIDERAÇÕES FINAIS

São muitas as relações a partir das quais se funda a obra de Sebald. O que procurei apresentar e analisar ao longo desses três capítulos foi motivado por um esforço de cobrir os problemas diretamente relacionados com o uso da fotografia na narrativa, em sua relação com o texto, a memória e a ficção. Como se viu, dificilmente pode-se separar esses problemas das demais questões levantadas pela obra. Trata-se, sobretudo, de uma rede complexa de relações intertextuais, neste caso, no plano do texto e da imagem, que dão forma a um objeto inquietante que leva a crítica a se perguntar não só pelo valor estético da obra, como também pelo fazer literário e seus gêneros.

Ao abrir a discussão com o contexto da virada imagética proposta por Rorty, Benjamin ou mesmo Flusser, viu-se que, se a obra de Sebald, em especial *Austerlitz*, não é um primeiro sintoma dessa virada, mas que ele se destaca das outras obras, pois além de reforçar o potencial indicial da imagem técnica no século XX, a coloca em xeque, traz a imagem fotográfica a um de seus limites através de arranjos entre imagem e texto, entre elementos factuais e ficcionais. Além disso, representa, sobretudo pela sua recusa à tecnologia digital, o fim de uma era tecnológica e a entrada de outra por meio do luto do analógico.

Essas qualidades da obra do autor, como se apresentou, dialogam intimamente com dois grandes autores que se ocuparam, cada qual a sua maneira, com a imagem fotográfica e o texto literário, Roland Barthes e Walter Benjamin. No primeiro capítulo apresentei as semelhanças entre o texto de Barthes e *Austerlitz*. Mas no caso de Benjamin, sua presença atravessa toda a discussão, pois se estende a vários temas centrais da narrativa como por exemplo a melancolia, o retorno do *flaneur*, a metafísica do tempo, a fusão dos conceitos de catástrofe e progresso, a poética das correspondências e a figura do colecionador. Ao lado da presença de outros autores como Sir Thomas Browne, Elias Canetti, Franz Kafka ou Vladimir Nabokov, Walter Benjamin parece ocupar o papel mais central em *Austerlitz*. Como comenta Irving Wohlfarth, Benjamin parece estar presente ao lado do protagonista como um irmão gêmeo invisível. (2009:186) Pois, ao contrário de Jean Améry, H. G. Adler, Claude Simon e Ludwig Wittgenstein, o nome de Benjamin nunca é mencionado no texto.

fardo. Não me desagrada colecionar, mas eu não tenho essa alegria. Um colecionador precisa depois classificar, ordenar, espetar as borboletas e os besouros, descrevê-los. Para mim, coisas são memoriais, se é possível falar disso assim. Nos objetos, algo é condensado como histórias mudas, não verbalizadas. Para mim o importante portanto seria narrar a história desses objetos.

Na verdade, de toda a obra de Benjamin, *Austerlitz* se aproxima mais formalmente da *Passagen-Werk*. Nessa obra, Benjamin dá forma radical ao seu projeto e método de trabalho e, assim como o personagem Austerlitz, apresenta o ato do historiador em recolher detritos e destroços do passado, através de inúmeras notas, citações e comentários fragmentados¹³⁹. No caso de *Austerlitz*, a citação, seja ao nível do texto ou da imagem, parece seguir o mesmo mote de algumas passagens do texto benjaminiano: “escrever a história significa [...] citar a história”, “dar às datas uma fisionomia” (BENJAMIN,2006:518), ou ainda “este trabalho deve desenvolver ao máximo a arte de citar sem aspas.” (BENJAMIN,2006:n.1,10,500) Nesse caso, o conceito de citação implica tirar eventos, inscrições e objetos de seu contexto, como bem o faz Sebald com passagens de jornais, documentos ou mesmo com trechos inteiros de outras obras, por exemplo de Kleist, Browne ou Kafka, sem que uma referência sequer seja adicionada ao texto. Esse procedimento de apropriação, envolve a inscrição em um novo tecido e, assim como tentei mostrar, envolve as fotografias, encontradas em sebos ou em jornais, juntamente com seus referentes em uma nova narrativa. E todo esse material não se refere apenas à história, ou a uma memória coletiva, ele também é usado para narrar a história da vida de Austerlitz. Assim Sebald põe em tensão dois conceitos benjaminianos que se opõem: a narração (*Erzählung*) e o romance (*Roman*). De um lado o sentido da vida, do outro a ética da representação da história e da memória. Ciente disso, pode se dizer portanto que como a *Passagen-Werk*, *Austerlitz* resulta em uma montagem feita de citações e fragmentos que não se define nem como romance, nem como narração.

A obra de Benjamin e de Sebald partilham principalmente o interesse em dar uma fisionomia às datas, já que ambos procuram exibir o rosto da modernidade através dessa montagem literária. Para Benjamin, dar fisionomia a esses eventos, seria contar a história através de imagens. Segundo Hanna Arendt (1987), o pensamento de Benjamin, ao invés de se organizar e se articular por conceitos, o faz por imagens do pensamento (*Denkbilder*). Portanto, a imagem seria uma categoria essencial para o entendimento da obra benjaminiana. Em Benjamin, a imagem serve como forma concreta de conhecimento e se apresenta de diversas formas ao longo de sua obra: “alegoria”, “imagem arcaica”, “imagem de desejo”, “fantasmagoria”, “imagem onírica”, “imagem de pensamento”, “imagem dialética” etc. No caso da narrativa de Sebald, como tentei apresentar aqui, além da reprodução de fotografias

¹³⁹ Wohlfarth apresentou detalhadamente as semelhanças entre os dois textos, chegando a dizer que *Austerlitz* poderia ser visto como uma romantização do projeto de Benjamin ou, por exemplo, que o projeto inacabado de Austerlitz poderia ser um capítulo da *Passagen-Werk* que ainda não foi escrito. (2009:219)

na página, trata-se de um texto completamente imagético. A imagem exerce um papel central inclusive como meio de despertar algo adormecido no passado. Seria interessante, portanto, verificar até que ponto Sebald faz uso desse conceito de *Denkbilder* em sua obra. Pois como comenta Willi Bolle, para Benjamin, “a imagem possibilita o acesso a um saber arcaico e a formas primitivas de conhecimento, às quais a literatura sempre esteve ligada, em virtude de sua qualidade mágica e mítica. Por meio de imagens – no limiar entre a consciência e o inconsciente – é possível ler a mentalidade de uma época.”(BOLLE,2000:43)

Um outro ponto de encontro entre as duas obras que vale como resultado da investigação é o fato de que no procedimento de citação em Benjamin, segundo o qual citar é mostrar e apresentar, traça-se semelhanças não sensíveis entre imagens, assim como as correspondências traçadas entre fotografias, eventos e objetos em *Austerlitz*. Essas analogias entre inscrições do passado são o que permite uma simulação ou performance de lembranças e a representação da memória coletiva na narrativa. Pois não se pode passar por *Austerlitz* achando que se trata de uma narrativa somente a respeito da história individual de Austerlitz. Trata-se, sobretudo, de um esforço de representar a memória de um povo envolvido na maior catástrofe da história recente europeia. Um esforço que não recolhe evidências nos locais frequentados pela historiografia tradicional, mas sim no cotidiano e na banalidade de objetos obsoletos. E como defendeu antecipadamente Benjamin, esse esforço necessita também de uma nova concepção de historiografia e de uma nova maneira de se lidar com os rastros do passado.

O Holocausto foi sem dúvida um evento-limite. Mas em vez de apenas dividir o curso da história como um marco tradicional, ele se tornou o responsável por destruir os princípios da interpretação histórica e colocar em dúvida a representabilidade da memória de um grupo. *Austerlitz* pode ser lido como uma narrativa que se vale fundamentalmente dessa questão, mas que também está encerrada dentro dela. Pois o livro, além de tratar a fundo do problema da identidade e dar voz a um sobrevivente, é idealizado e confeccionado a partir de um autor pertencente a uma geração, que, segundo as tipificações ideais de Jörn Rüsen em *Zerbrechende Zeit*, se identificou com as vítimas do regime nazista e procurou se distanciar da figura do perpetrador através da acusação e, em alguns casos, do exílio. As gerações de alemães definidas por Rüsen são três e podem ser resumidas da seguinte forma: 1º) silenciamento sobre os crimes nazistas - vitimização do alemão contemporâneo do regime da época e demonização e exclusão dos oficiais, altas patentes e entusiastas nazistas; 2º) quebra

do silêncio – identificação com as vítimas e condenação dos pais pelo desenrolar catastrófico da Guerra; 3º) conexão genealógica com os perpetradores– com a distância temporal ocorre uma reconciliação dos netos com os avós. (RÜSEN,2001:294) Mas, como comenta Rüsen, essas três fases não se alternam uma a outra simplesmente, elas se relacionam através de sobreposições: elas coexistem e formam diferentes constelações no desenvolvimento da história cultural da Alemanha ocidental. O próprio Sebald, pertencente a essa segunda geração, se exilou na Inglaterra, faz de seu exílio tema de sua obra e parece se referir a essa sobreposição das gerações ao comentar como não só os alemães, mas também a literatura se silenciou e se silencia sobre o tema desde então. Em entrevista de 1997 a Eleanor Wachtel, ao relatar o caso do sumiço de seu professor, que serve de estímulo para a criação do personagem Paul Bereyter, ele menciona como uma conspiração de silêncio sobre o tema criou uma espécie de zona de tabu que chega até os seus dias, e na qual parece haver um código velado que proíbe tocar nas memórias da guerra. (WACHTEL,2007:44)

Em maio de 2001, ao fim da entrevista dada a Rondas, o autor ilustra um outro lado do que talvez motive esse pacto do silêncio e se refere a um modo ambivalente como os alemães se aproximam desse tema hoje:

[...] In Wirklichkeit sind die Deutschen nach wie vor ressentimentgeladen, was dieses Thema betrifft. Sie durften über ihre eigenen Leiden nichts sagen, sie mussten immer nur an die Leiden der anderen denken, nicht? Deshalb nähert man sich auch diesen Büchern mit der gleichen ambivalenten Haltung. Einerseits sagt man ja, es ist wichtig, dass man darüber schreibt, und andererseits wollen sie es doch lieber nicht wissen, nicht nochmal gesagt bekommen. [...] ¹⁴⁰ (RONDAS,2008:359)

Se na primeira entrevista o autor tematiza o pacto de silêncio até hoje presente na Alemanha, em um segundo momento ele justifica o posicionamento de sua obra através de uma ambivalência constitutiva da maneira como os alemães lidam com o próprio ressentimento e como esse ressentimento não pode ser expressado ou é determinado até hoje pela vitimização dos judeus. Dito em outras palavras, seria como se em um momento os envolvidos com os perpetradores não desejassem falar, estivessem fazendo de tudo para esquecer e como se agora eles não devessem sequer expressar seus sofrimentos, pois ao fazê-

¹⁴⁰ Na verdade, os alemães ainda são carregados de ressentimento quando se toca neste tema. Eles não tinham dizer nada sobre seus próprios sofrimentos, tinham de pensar sempre no sofrimento dos outros, não é? Por isso aproxima-se desses livros com a mesma atitude ambivalente. Por um lado se diz que sim é importante escrever sobre o assunto, mas, por outro lado, eles preferem não saber, nem ouvir/ler de novo o que já foi dito. (Tradução minha)

lo, devem necessariamente se compadecer com as vítimas e assim precisariam enfrentar novamente o sentimento de culpa.

A leitura e a observação, feita pelo personagem, das fotografias e dos objetos que atravessam a narrativa em questão tematizam essa ambivalência. O acúmulo de memória técnica, a recusa do personagem pelos eventos históricos do século XX em seus estudos e a predileção do personagem por fotografias vazias de pessoas são exemplos de um comportamento parecido aquele gerado pelo ressentimento comentado por Sebald. No entanto, neste caso, ele não tem nada de ressentimento, nem de culpa, senão está relacionado com uma ambivalência por parte de uma vítima que, apesar de prevê-lo através de sinais latentes nas imagens, objetos e lugares que vê ao longo de sua vida, parece temer fazer parte desse episódio catastrófico.

Ambivalência seja talvez uma palavra-chave para definir muitos aspectos da obra do autor. Após a presente análise, fica mais claro que, através da projeção de si mesmo em uma narrativa que quer ser ficcional, do manejo de evidências materiais e factuais como a fotografia e através de uma rede complexa de relações intertextuais, que envolvem o texto em uma atmosfera de documental, Sebald dá forma a um livro que, sem ser autobiográfico, nem totalmente ficcional, pode ser estabelecido como autoficção. Essa parece ser a saída estética para a montagem literária de Sebald, que afirma, em um dos ensaios póstumos de *Campo Santo*, estar convencido de que a literatura por si só não serve mais hoje na criação da verdade¹⁴¹. Mas à sua obra ainda pode ser direcionada o mesmo tipo de crítica que, em *Campo Santo*, o autor faz a Hermann Ott, *alter ego* de Günther Grass em *Tagebuch einer Schnecke*, enquanto uma figura meio fictícia, meio documental. (SEBALD, 2003b:114) No entanto, a maior parte da extensa fortuna crítica sobre a obra de Sebald, muitas vezes pouco saiu do comentário, e, sendo quase sempre laudatória, o conduziu direto para a esteira do cânone, sem mesmo pôr em discussão os perigos dessa mistura entre o documental e o ficcional e o assumido horror do autor pelo que chamou de formas baratas de ficcionalização. Convocando para si a presença de autores como Benjamin, Barthes, Kafka e Nabokov entre outros, além de dialogar com teorias sobre a ficção, a memória e a imagem fotográfica, a performance literária de Sebald é vista pelo presente trabalho como, de fato, uma

¹⁴¹ [...] die Literatur heute, allein auf sich gestellt, zur Erfindung der Wahrheit nicht mehr taugt. [...] (SEBALD, 2003b:112)

possibilidade, seja para o impasse da representação do passado após *Auschwitz*, seja para a literatura hoje. Ao aventar esforços de teóricos, filósofos e outros escritores, Sebald não apresenta necessariamente algo novo para os estudos da memória ou da história *stricto sensu*, mas ao colocá-las em jogo no terreno da ficção, a qualidade do resultado de sua obra, a desenvoltura com que o autor se utiliza da voz do narrador atesta o potencial da literatura ficcional enquanto uma forma de conhecimento que atinge alcances que o texto não-ficcional não permite.

Ao ressaltar o modo como o autor insere fotografias em sua narrativa e como essas fotografias atuam dentro da obra, a presente dissertação tentou exhibir, portanto, apenas um dos procedimentos envolvidos na construção da linguagem elegíaca verbovisual criada por Sebald, em seu esforço de representar a memória pós-traumática do personagem Austerlitz e com isso lidar com um tema que se encontra nos limites da ética da representação. Vale lembrar, por fim, que esse procedimento, não atua somente na construção dessa linguagem, como também envolve uma questão heurística sobre como a fotografia pode estimular, engajar, propor e produzir sentido, o que vai além dos estudos literários e ocupa a obra de artistas visuais. Entretanto, apesar de alguns críticos defenderem uma qualidade artística visual nas imagens empregadas pelo autor, como no caso de Susan Sontag ao pedir a Michael Krüger que editasse uma espécie de atlas imagético com a coleção de imagens de Sebald (ADAMS,2004), o autor de *Austerlitz* não poderia ser tomado como um fotógrafo ou um artista visual que se vale de uma poética ou de parâmetros modernista (ou pós-modernistas) para compor suas imagens e fotografias, senão como um pesquisador visual que usa a fotografia para capturar fenômenos e representar estados de ânimo. Nesse sentido, o uso da mídia por Sebald se aproximaria de uma poética envolvida em uma espécie de desqualificação (de-skilling) da fotografia, que surgiu após os anos 1960, quando a degradação artística e proposital do material fotográfico, seus motivos e o olhar livre sobre tudo (muito presente na fotografia amadora) evidenciaram as diferenças tácitas entre o papel da fotografia para o colecionador, o arquivista, o pesquisador, o historiador e o artista. O contato com a obra de Sebald revela finalmente uma relação com a fotografia mediada por esses variados enfoques, isto é, revela que o autor trabalha nas fronteiras desses papéis, com seu intercâmbio e em seu entrecampo.

Anexo A

AUSTERLITZ

*1934 - im Jänner

1938 - Transport

1938 - pan. Kindheit in Wales

1947 - in diesem extremen Winter, der auf einen heißen Sommer folgte: Gewitterstürme: der Tod der Mutter, Weihnachten

1948- Jänner: Boarding School

1950- O-levels: erfährt seinen Namen

1950- Boarding School A-level History Master Napoleonischen Kriege sind die Geschichte: wieder der Name Austerlitz: Sprachenlernen

1952- King's College:Courtauld

1956- ein Jahr in Frankreich *nach Kriegsparis*

1957- wieder in Paris

1958- Forschungsarbeiten: in der Bib. Nat.

1958- Stellenantritt in London

Kauf des Hauses in der Alderney Street EI

Wie er arbeitet

1967- Begegnung im Salle des Pas Perdues – Antwerpen

Der Erz. (*Erzähler*) kommt von Breendonk.

Austerlitz aus Wallonien

Austerlitz erst 33, Erz. 23 – wie sah er aus?

1972- Reise nach Marienbad

1988- Niedergeschlagenheit: Depression: Schlaflosigkeit

¹⁴² Os dois anexos a seguir servem para ilustrar os dois esquemas referentes ao enredo de *Austerlitz*, encontrados no espólio de Sebald. O anexo A é uma transcrição do esquema que abre as pastas onde se encontram os manuscritos do livro e o B é a transcrição do esquema anotado em uma das capas da edição de *Le Jardin des Plantes*, do francês Claude Simon, presente na biblioteca do autor.

1992- Schreibunfähigkeit: Verlust der Stelle

Austerlitz über das System, die Inspektoren

1992- Liverpool Street Station: Auf...tauchen der Vergangenheit

1993- Nachforschungen über die Herkunft

1994- über Theresienstadt

1995- Reise nach Prag (Souffleuse – sie ist 80) Theresienstadt & Dux

Rückreise über Nürnberg. Der Rhein.

1996- Brief an den Erzähler

Verkauf des Hauses

1997- Im heißen Sommer in Paris

Anexo B

Immer habe er Friedhöfe ge-
Sehen von
Seinem Fenster
QMC wo er ge-
Arbeitet habe

Austerlitz

*1934 – Jänner

1938 – Julei Transport

1947 – Tod der Mutter Weihnachten

1948 – Jänner Boarding School

1950 – o-levels [diskrete Eröffnung]

1950 – Boarding School

- 1952 The History Master

1952 – King's College

1956 – ein Jahr in Frankreich

1956 – wieder in Paris Forschungs-
Arbeiten

1958 – Stellenantritt in London

Kauf des Hauses in der Alderney Street

1967 – Begegnung in Breendonk

salle des Pas Perdus

wiederholte

Begegnungen

Alter???

Beschreibung

1972 Reise nach Marienbad

(Als habe ihn etwas ge

Streift) mit der Seiden-

Forscherin: wo er als Kind

Einmal war, was er

aber nicht wusste

1988 ~~1986~~ Depressionen

1992 ~~1990~~ Verlust der Stelle

1992 ~~1991~~ Liverpool Street Wieder-

Kehr des Verdrängten

Juli der

1993 ~~1992~~ Reise nach Paris Verstörung

1996 Brief an den Erzähler

1994 Nachforschungen

1995 Reise nach Prag.

Theresienstadt & Deu

mit der Bahn

Rheinreise

Souffleuse 80

BIBLIOGRAFIA

- ASSMANN, A. *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: Beck, 2006.
- ATZE, M., & LOQUAI, F. *Sebald. Lektüren*. Eggingen: Edition Isele, 2005.
- BAL, M. *The mottled screen: reading Proust visually*. Stanford: Stanford University Press, 1997.
- BARZILAI, M. “On Exposure: Photography and Uncanny Memory” in W. G. Sebald's *Die Ausgewanderten* and Austerlitz. In S. DENHAM, & M. MCCULLOH, *W. G. Sebald: History, Memory, Trauma* (p. 205-218). Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2006.
- BARTHES, R. “O efeito de Real” In R. Barthes, *O Rumor da Língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. *A Câmara Clara*. Tradução Julio Castañon Guimarães. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- _____. *Obras escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BERGER, J. *About Looking*. London: Bloomsbury, 1980.
- _____. *Ways of Seeing*. London: Penguin Books, 1972.
- BLACKLER, D. *Reading W. G. Sebald: Adventure and Disobedience*. Rochester: Cadmen House, 2007.
- BOEHNCKE, H. “Clair obscur W. G. Sebalds Bilder” In. *Text und Kritik*, Heft 158, p. 43-61, 1. Abril 2003.
- BRASSAÏ. *Proust e a fotografia*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- BROWNE, T. *Religio medici, Hydriotaphia, and the letter to a friend*. Charlottesville, University of Virginia Library, 1998.
- BÜLOW, U. von. “Sebalds Korsika-Projekt”. In: BÜLOW, U. von.; GFREREIS, H.; STRITTMATTER, E. (org.) *Wandernde Schatten. W. G. Sebalds Unterwelt*. Marbach/Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 2008. p. 210-224.

BURTON, A. *Archive Stories. Facts, Fictions and the Writing of History*. Durham, London: Duke University Press, 2005.

DASTON, L. *Things that talk. Objects lessons from Art and Science*. Massachussets: MIT Press, 2004.

DIRKS, N. The imperial archive: colonial knowledge and colonial rules. In: DIRKS, N. (org.), *Castes of mind: colonialism and the making of modern India*. Princeton: Princeton University Press, 2001. p. 107-124.

DIRSCHERL, K. *Bild und Text im Dialog*. Rothe, 1993.

DUBOIS, P. *O ato fotográfico*. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus, 1994.

DUTTLINGER, C. "Traumatic Photographs: remembrance and the technical media in W. G. Sebald's Austerlitz." In LONG, J. J. & WHITEHEAD, A (org.) *W. G. Sebald: A critical companion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. p. 155-171.

ERLL, A., & NÜNNING, A. "Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Ein Überblick." In *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin, New York: Böhlau, 2005. p. 3-27.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FOSTER, H. *O retorno do real*. Trad. Cláudia Valadão de Matos. Rio de Janeiro: Concinnitas, ano 6, v. 1, nº 8, jul. 2005b. Disponível em: <http://www.concinnitas.uerj.br>. Acesso em 02 mar 2012.

FUCHS, A. "Von Orten und Nichtorten: Fremderfahrung und dunkler Tourismus in Sebalds Prosa." In: HEIDELBERGER-LEONARD, I. & TABAH, M. (org.) *W. G. Sebald: Intertextualität und Topographie*. Berlin: LIT Verlag, 2008. p. 53-73.

_____. *Die Schmerzensspuren der Geschichte. Zur Poetik der Erinnerung in W. G. Sebalds Prosa*. Cologne, Weimar, Vienna: Böhlau, 2004.

FURST, L. "Realism, Photography and Degrees of Uncertainty." In DENHAM, S. & MCCULLOH, M. R. *W. G. Sebald: History, Memory, Trauma*. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2006. p. 219-229.

GFREREIS, H., Strittmatter, E. "Wandernde Schatten. W. G. Sebalds Unterwelt". In: BÜLOW, U. von.; GFREREIS, H.; STRITTMATTER, E. (org.) *Wandernde Schatten. W. G. Sebalds Unterwelt*. Marbach/Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 2008. p. 6-9.

HAWTHORNE, N. *A casa das sete torres*. Tradução Lígia Autran Rodrigues Pereira. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

HEIDELBERGER-LEONARD, I.; TABAH, M. *W. G. Sebald Intertextualität und Topographie*. Berlin: Lit Verlag, 2008.

HIRSCH, M. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. MA: Harvard University Press, 1997.

HORSTKOTTE, S. "Fantastic Gaps: Photography inserted into narrative in W. G. Sebalds Austerlitz" In. *Science, Technology and the German Cultural Imagination* , 3, 2005a, p. 269-286.

_____. "Transgenerationelle Blicke: Fotografie als Medium von Gedächtnistradierung in Die Ausgewanderten." In. *Mémoire, Transferts, Images. Recherches Germaniques* , 2005b. p. 47-64.

_____. "The Double Dynamics of Focalization in W. G. Sebald's The Rings of Saturn" In. J. C. MEISTER (org.), *Narratology Beyond Literary Criticism: Mediality and Disciplinarity (Narratologia)*. Berlin, New York: De Gruyter, 2005c. p. 25-44.

_____. "Pictorial and Verbal Discourse in W. G. Sebald's The Emigrants." In. *Iowa Journal of Cultural Studies* , 2, 2002, p. 33-50.

JAGGI, M. "The Last Word" In: *The Guardian*, Londres. 21 Dez. 2001. Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/education/2001/dec/21/artsandhumanities.highereducation>. Acesso em: 06 Jan. 2012.

JÜNGER, E. "Der Arbeiter". In. *Sämtliche Werke. Essays II*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1981.

KEMPINSKI, A. "'Quel Roman!': Sebald, Barthes and the Pursuit of the Mother-Image" In. L. PATT (org.), *Searching for Sebald: Photography after W. G. Sebald*. Los Angeles: Institut of Cultural Inquiry, 2007. p. 456-471.

KOPPEN, E. *Literatur und Photographie: über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung*. Stuttgart: Metzler, 1987.

KRACAUER, S. "Die Photographie" In. *Das Ornament der Masse*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1963.

KRAUSS, R. *Jenseits von Licht und Schatten: die Rolle der Photographie bei bestimmten paranormalen Phänomenen : ein historischer Abriss*. Marburg: Jonas Verlag, 1992.

LLEWELLYN, N. *The Art of Death. Visual Culture in the English Death Ritual*. London: Reaktion Books, 1991.

LONG, J. J. *W. G. Sebald and the Writing of History*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007a.

_____. *W. G. Sebald: Image, Archive , Modernity*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007b.

_____. *W. G. Sebald: A critical companion*. Washington: University of Washington Press, 2004.

- LUBOW, A., SONTAG, S., MILLICENT, D., WAGNER, A., WOOD, J. "A Symposium on W. G. Sebald". In: *The Treepenny Review*, 89 (Primavera, 2002), p. 18-21.
- NEUMANN, B. "Literatur als Medium (der Inszenierung) kollektiver Erinnerungen und Identitäten" In: A. ERLL, M. GYMNIICH, & A. NÜNNING (org.), *Literatur - Erinnerung - Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2003. p. 49-79.
- MCCULLOH, M. R. *Understanding W. G. Sebald*. Columbia: University of South Carolina Press, 2003.
- MITCHELL, W. J. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- MOSBACH, B. *Figurationen der Katastrophe: Ästhetische Verfahren in W. G. Sebalds Die Ringe des Saturn und Austerlitz*. Bielefeld: Aistheis Verlag, 2008.
- NADAR, F. *Quand j'étais photographe*. Paris: Éditions du Seuil, 1994.
- PATT, L. *Searching for Sebald: Photography after W. G. Sebald*. Los Angeles: Institut of Cultural Inquiry, 2007.
- PLUMPE, G. *Der tote Blick: Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*. München: Wilhelm Fink, 1990.
- RONDAS, J. "So wie ein Hund, der den Löffel vergisst: Ein Gespräch mit W. G. Sebald über Austerlitz" In: DE WINDE, A., GILLEIR, A. (org.), *Literatur im Krebsgang: Totenbeschwörung und memoria in der deutschsprachigen Literatur nach 1989*. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. N. 64, 2008. p. 351-363.
- RORTY, R. *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton: Princeton University Press, 1979.
- _____. *The linguistic turn: Recent essays in Philosophical Method*. Chicago: University of Chicago Press, 1967.
- RÜSEN, J. *Zerbrechende Zeit. Über den Sinn der Geschichte*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2001.
- SCHWARTZ, L. S. *The Emergence of Memory: Conversations with W. G. Sebald*. New York: Seve Stories Press, 2007.
- SCHOLZ, B. *Emblem und Emblempoetik*. Berlin: Schmidt (Erich), 1989.
- SCHOLZ, C. "Photographie und Erinnerung: W. G. Sebald im Porträt" In: *Akzent* 50.1 Fev. 2003. p. 73-80.
- SCHÖNE, A. *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. München: Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1964.

SEARS, J. A. "Photographs, images and the space of literature in Sebald's prose" In: PATT, L. (org.), *Searching for Sebald: photography after WG Sebald*. Los Angeles: The Institut of Cultural Inquiry, 2007. p. 204-225.

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

_____. *Vertigem*. Tradução de José de Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.

_____. *Nach der Natur*. Frankfurt/Main: Fischer Verlag, 2008.

_____. Eine Kleine Traverse: "Das poetische Werk Ernst Herbecks". In. *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*. Frankfurt/Main: Fischer Verlag, 2006.

_____. *Austerlitz*. Frankfurt/Main: Fischer Verlag, 2003a.

_____. *Campo Santo*. Frankfurt/Main: Fischer Verlag, 2003b.

_____. *Die Ringe des Saturn. Eine englische Wallfahrt*. Frankfurt/Main: Eichborn, 1995.

_____. *Die Ausgewanderten*. Frankfurt/Main: Fischer Verlag, 1994a.

_____. *Schwindel. Gefühle*. Frankfurt/Main: Fischer Verlag, 1994b.

SEBALD, W. G., & TRIPP, J. P. *Unerzählt*. München: Carl Hanser Verlag, 2003.

SEITZ, S. *Geschichte als bricolage - W. G. Sebald und die Poetik des Bastelns*. Göttingen: V&R Unipress, 2010.

SELIGMANN-SILVA, M. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SONTAG, S. "Uma Mente de Luto" In. *Questão de ênfase*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Sobre la fotografia*. Tradução Carlos Gardini. México: Alfaguara, 2006.

SOUZA, E. M. . Notas sobre a crítica biográfica. In: PEREIRA, M.A.; REIS, E.L.; (Org.). *Literatura e estudos culturais*. Belo Horizonte: Letras, 2000, v. p. 43-50.

STEINAECKER, T. v. *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluge und W. G. Sebalds*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2007.

STEWART, S. *On longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham and London: Duke University Press, 1993.

TISCHEL, A. "Aus der Dunkelkammer der Geschichte: Zum Zusammenhang von Photographie und Erinnerung in W. G. Sebalds Austerlitz". In: NIEHAUS, M., ÖHLSCHLÄGER, C. (org.), *W. G. Sebald. Politische Archäologie und melancholische Bastelei*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2006. p. 32-45.

WEBER, M. R. "Die fantastische befragt die pedantische Genauigkeit: Zu den Abbildungen in W. G. Sebald Werken." *TEXT und KRITIK*, Heft 158, April, 2003. p. 63-75.

WOHLFARTH, I. "Anachronie: Interferenzen zwischen Walter Benjamin und W. G. Sebald" In: BACHLEITNER, N., BEGEMANN, C., ERHART, W., HÜBINGER, G. (org.) *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*. Berlin: De Gruyter, 2009. Volume: 33, Issue: 2, p. 184-242.

WUCHS, W. *Todesbilder in der modernen Gesellschaft*. Frankfurt: Suhrkamp, 1969.

ZISSELSBERGER, M. "Melancholy Longings: Sebald, Benjamin, and the Image of Kafka" In: PATT, L. (org.), *Searching for Sebald: photography after WG Sebald*. Los Angeles: The Institut of Cultural Inquiry, 2007. p. 280-301.

ZUCCHI, M. "Linguistische Anmerkungen zum Sprachstil W. G. Sebalds". In: *Sinn und Form*, 6. Heft, 2004. p. 841-850.