

## Austerlitz: uma narrativa sobre a memória e sobre os reflexos do Holocausto

Patrícia Maria dos Santos Santana - UFRJ

**Resumo:** O escritor W. G. Sebald sempre escreveu demonstrando um comprometimento com sua postura de ir contra o falseamento da história. Seus livros são denúncias que revelam um posicionamento a favor dos vencidos, seguindo os escritos de Walter Benjamin. A proposta deste artigo é analisar o livro *Austerlitz*, mostrando como o autor denuncia esses elementos de falsificação do real.

**Palavras-chave:** Memória. História. Fotografia. Walter Benjamin.

### *Austerlitz*: a narrative about memory and Holocaust reflections

**Abstract:** The writer W. G. Sebald always wrote showing an engagement with his posture against the distortion of history. His books are complaints which reveal a positioning in favor of the defeated, following Walter Benjamin's writings. The aim of this essay is to analyze the book *Austerlitz*, showing how the writer denounces these elements of distortion of reality.

**Key words:** Memory. History. Photography. Walter Benjamin.

*E me perguntava sobre que fundamentos  
ele se ergue, o nosso mundo.  
(W.G. Sebald - Austerlitz)*

*Quem nunca quis morrer,  
não sabe o que é viver.  
(Mário Quintana)*

*Vocês que vivem seguros  
em suas cálidas casas.  
Vocês que, voltando à noite,  
encontram comida quente e rostos amigos:  
pensem bem se é isto um homem  
que trabalha no meio do barro,*

*que não conhece paz,  
que luta por um pedaço de pão,  
que morre por um sim ou por um não.  
( Primo Levi - É isto um homem?)*

O último romance de Winfried Georg Maximilian Sebald, ou simplesmente W. G. Sebald, é *Austerlitz*, datado de 2001, mas publicado no Brasil apenas em 2008. O livro apresenta uma narrativa sem divisões de capítulos e é um relato melancólico e desolado que une ficção, acontecimentos reais e fotografia em um estilo digressivo. Como marca registrada do autor, Sebald enriquece seus livros com paralelos consistentes e híbridos entre fato e ficção e, por assim mencionar, isso não podia ser diferente em *Austerlitz*. No livro, nós encontramos um narrador personagem que por diversas vezes se encontra com o personagem homônimo ao livro, Austerlitz. Durante seus encontros ao longo de décadas, Austerlitz vai ficando mais à vontade para confidenciar fatos de sua vida pessoal ao narrador. Ao contrário do narrador que tudo sabe, o narrador de Sebald narra de acordo com os fatos e verdades que aparecem no meio da narrativa. Na verdade, seu interlocutor na obra é Austerlitz e por diversas vezes, para dar mais atenção, veracidade e prestígio aos fatos expostos, o narrador se anula e solenemente passa a palavra a ele.

Sebald não costuma trabalhar com o tempo linear em suas obras e o mesmo não ocorre na narrativa de *Austerlitz*. Segundo Benjamin (1994), a história de longa duração, a história contínua, é a história dos vencedores, mas nessa versão dos fatos escapam lugares e outras histórias. A verdade do discurso não se esgota nele, mas no que se deixou escapar do mesmo. Sebald, ao narrar, está no presente e retorna ao

passado. Em suas digressões, retoma caminhos. Para ele, lembrar o passado é muito mais do que simplesmente lembrar, é um voltar que quebra a continuidade da cronologia tranquila e imobiliza seu fluxo, instaurando o instante. Recusa-se a pensar em um passado da história tradicional, valorizando o tempo e o espaço dos oprimidos. Esse tempo descontínuo é o fundamento para Benjamim da autêntica tradição de narrar.

As fotografias empregadas reforçam a ideologia de Sebald em torno das representações do real e da memória. O livro estabelece conexões constantes entre texto e imagem. As imagens não aparecem apenas como meras ilustrações, pois possuem um significado coerente e consistente no contexto da obra, não podendo, assim, descartá-las durante a leitura. Com o surgimento da fotografia e do cinema nos séculos XIX e XX, respectivamente, podemos afirmar que a imagem recebeu o estatuto de documento que ostenta até hoje, passando a designar a ela um imenso valor de autenticidade. Todavia, questões são levantadas: se a imagem é a representação do real, até onde esse real pode ser desviado e distorcido pela mão do artista responsável pela imagem? Até onde pode haver uma manipulação? Vejamos o que Susan Sontag nos aponta:

(...) O que está escrito sobre uma pessoa ou fato é, declaradamente, uma interpretação, do mesmo modo que as manifestações visuais feitas à mão, como pinturas e desenhos. Imagens fotografadas não parecem manifestações a respeito do mundo, mas sim, pedaços dele, miniaturas da realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir.

As fotos que brincam com a escala do mundo, são também reduzidas, ampliadas, recortadas, retocadas, adaptadas, adulteradas. (SONTAG, 2004, p.14-15)

A escritora e fotógrafa condena a fotografia e diz que ela é ilusória, apesar do *status* realístico que a ela atribuem. Diz que uma foto não pode ser lida sem contexto. Todavia, Sebald era um homem preocupado com o que os textos, as fotos, os quadros podem produzir com a intenção de falsificar a história, daí seus “textos imagéticos”. Ele acredita que fotografar a parte não apresenta dialética, pois o visível não é, necessariamente, o real; é preciso pensar e mediar o real senão não teremos o concreto ou o certo. O visível é, de fato, uma sombra. Fotografar é uma aparência de apropriação e se a intenção é essa, então que seja a favor de uma causa nobre. Assim, as fotos nas obras de Sebald nunca aparecem desamparadas. Em Austerlitz, o autor também utiliza outros recursos como quadros, desenhos, mapas, imagens de bilhetes de trem e de anotações, exibindo uma espécie de dossiê de evidências materiais do que está sendo

narrado, dando mais veracidade a sua narrativa e desfazendo a ideia que se tem de que narrar é um jogo do irreal ou um artifício de falseamento histórico.

Na segunda parte do livro *Literatura e Sociedade*, Antônio Candido defende uma crítica literária que possa averiguar como a realidade social se transforma em componente de uma estrutura literária, a ponto dela poder ser estudada em si mesma e como só o conhecimento desta estrutura permite compreender a função que a obra exerce. Ao expor o seu ponto de vista, ele propõe que a análise realizada pela crítica literária deva considerar tanto a estrutura como o contexto sociocultural da obra, ou seja, há necessidade de se fundir texto e contexto, uma vez que se acredita que ambos procedimentos – análise estrutural e análise contextual – coexistem na análise interpretativa da obra literária. O elemento histórico-social possui, em si mesmo, significado para a estrutura da obra. Assim, entendemos a obra de arte literária como uma estrutura orgânica definida por uma série de fatores. Somente em cada obra é que se pode, de maneira distinta, analisar o relacionamento desses fatores. O trabalho literário sempre impõe um sentido próprio à realidade, não se assemelhando à reprodução mecânica de fatos e evidências. Entre mundo e obra há sujeitos ativos (autor, leitor, crítico) com suas particulares visões de mundo, combinando dados que passam a ser elementos da estrutura. A obra de arte não está fadada a um vazio de determinações sociais. Então, para entendermos o sistema de comunicação por trás da obra de arte, devemos considerar o autor, a sociedade e o público leitor. Todavia, o autor ainda é o elemento principal para a abordagem de ideias em uma obra literária. E essa abordagem será marcada, muitas vezes, ao nível do discurso. Sebald, como um bom adepto do misticismo da transparência, apropria-se de determinadas temáticas para mostrar a face do real em suas obras.

Nos anos sessenta, o narrador, uma espécie de alterego de Sebald muito comum em seus livros, conhece Austerlitz na estação ferroviária da Antuérpia, Bélgica. O que sabemos sobre Austerlitz é o relato que o narrador reproduz dos anos em que esteve em contato com o personagem. No começo, os encontros entre narrador e personagem não revelam nada sobre a vida pessoal de Austerlitz, que sempre se mostra muito reservado para falar de assuntos pessoais. Após décadas, em um retorno à Londres e por intermédio de uma série de coincidências é que Austerlitz e o narrador se reencontram. Nesses encontros feitos, então, Austerlitz irá revelar a sua história de vida. Jacques

Austerlitz é um professor de história da arquitetura que, apesar de demonstrar um amplo conhecimento técnico sobre as relações entre a arquitetura e o obscuro passado europeu, desconhece as suas próprias origens. Foi deportado em um comboio de crianças judias para o País de Gales aos quatro anos de idade, durante o período de perseguição da Alemanha nazista. Separado dos pais, Austerlitz cresce com um nome falso e é mantido sob os cuidados de um pastor calvinista. Descobre seu nome e origem aos quinze anos. Todavia, a informação que recebe apenas o remete à Batalha de Austerlitz, um fato histórico que não lhe diz respeito e uma das mais importantes vitórias de Napoleão Bonaparte. Esse ponto em sua vida irá aguçar seu interesse pela História, tornando-o um pesquisador na área. Contudo, no final de sua vida, Austerlitz será acometido de uma grave crise psicológica por se dar conta de ter vivido todo esse tempo uma vida que não foi, de fato, a sua própria vida.

Ao longo do livro, enormes construções (já em ruínas ou não) são mostradas com a intenção de apresentar as mazelas do progresso e da civilização:

Se a pessoa não quiser chegar à estação da biblioteca, que fica em uma desolada terra de ninguém (...) até o edifício que em sua monumentalidade foi claramente inspirado na vontade do presidente da República de perpetuar a própria memória e que, como pude notar logo na minha primeira vista, disse Austerlitz, tanto nas suas dimensões externas quanto na sua constituição interna, era infenso ao ser humano e contrário, por princípio, às necessidades de todo verdadeiro leitor. 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. Uma vez escalados os degraus, pelo menos cinquenta e tão estreitos quanto íngremes, aventura que mesmo para visitantes mais jovens não é isenta de perigos, disse Austerlitz, a pessoa se acha em uma esplanada que, sem exagero, esmaga o olhar, feita das mesmas tábuas caneladas que a escadaria, e que se estende por uma superfície de cerca de nove campos de futebol entre as quatro torres de canto da biblioteca, que se lançam vinte e dois andares para o alto. (SEBALD, 2008, p.267-268)

Paralelamente, temos a vida do protagonista Austerlitz elucidando a maior construção em ruína que podemos encontrar no próprio livro. Dos fragmentos expostos das ruínas monumentais dos prédios e da ruína psíquica do protagonista, o livro vai enfocando o esforço de Austerlitz em juntar os pedaços de seu passado, que também significa ruína por estar em cacos, uma vez que suas verdadeiras memórias estão

debaixo dos escombros do nazismo. O protagonista segue, ao longo da narrativa, atrás de rastros de sua vida e passado:

Percebi então como eu tinha pouca prática em usar a memória e como, em vez disso, sempre devo ter me esforçado para lembrar o menos possível e evitar tudo aquilo que de um modo ou de outro se relacionasse à minha origem desconhecida. Por mais inconcebível que isso me pareça hoje, eu não sabia nada sobre a conquista da Europa pelos alemães, do Estado escravocrata que eles instituíram, e nada sobre a perseguição da qual eu escapara, ou, se sabia de algo, não era mais do que uma balconista sabe sobre a peste ou o cólera, por exemplo. Para mim, o mundo terminara com o fim do século XIX. Não me atrevia a ir além disso, embora na verdade toda a história da arquitetura e da civilização da era burguesa, tema da minha pesquisa, apontasse na direção da catástrofe que então já se delineava. 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 conhecimento que vinha de décadas e que me servia de memória substituta ou compensatória (...). (SEBALD, 2008, p. 141)

Após um momento de epifania, ou seja, de uma tomada de consciência de que sua vida era limitada a certos momentos de época, uma vez que o seu desejo de pesquisar a história limitava-se até o século XIX, podemos dizer que o protagonista sofria de um processo de parálise ao longo de sua vida que o impedia, até então, de se aprofundar nas relações interpessoais e de ir além em suas pesquisas. Ao pesquisar somente a história do século XIX, Austerlitz assim se afastava da história de sua própria vida, dos fatos relacionados à sua origem, das dores do Holocausto. Por muitas vezes, o protagonista se descreve como um morto, como alguém sem ação diante da vida. Também podemos alertar ao fato que somente após tomar posse de dados cruciais ao (re)descobrimento de sua origem é que Austerlitz abandona o tom impessoal de seus discursos, contando detalhes de sua vida ao narrador personagem, fato até então jamais realizado por ele em longas conversas. O próprio Austerlitz fala dessa sua dificuldade em se relacionar: *Mal eu conhecia alguém, já pensava ter me aproximado demais, mal alguém se voltava para mim, eu começava a me afastar* (SEBALD, 2008, p. 127). Certa vez, Marie de Verneuil, uma amiga dele por quem ele nutria carinho e com quem

ele até gostaria de ter um romance é quem pergunta: *Você não pode me dizer (...) a razão pela qual você é tão inacessível?* (*idem*, p. 211).

Essa busca por seu passado na tentativa do preenchimento do vazio que o perseguiu por toda a vida está claro na obra. Porém, esse preenchimento não é rápido e imediato; faz parte de um processo longo. Ao ver o retrato dele mesmo quando criança, Austerlitz reforça a ideia de não reconhecimento e não pertencimento a nenhum lugar, a nenhuma origem:

Até onde posso me lembrar, disse Austerlitz, eu sempre me senti como se não tivesse lugar na realidade, como se eu não estivesse presente, e nunca essa sensação foi tão forte como naquela noite na Šporkova, quando o olhar do pajem da Rainha das Rosas me penetrou. Mesmo no dia seguinte (...) eu era incapaz de imaginar que eu ou o que eu era. (SEBALD, 2008, p. 182)

Os personagens não sabem, mas são acometidos por reflexos de uma alienação muito comum ao homem moderno que não mantém o olhar atento aos vestígios históricos. Existe uma marcação do olhar feita por Sebald com o intuito de nos mostrar essas implicações. Nada na narrativa de Sebald é colocada por acaso e, sendo assim, não em vão estão presentes diversas passagens onde cegueiras são citadas, perturbações na visão e até as fotos dos quatro pares de olhos dispostos nas primeiras páginas da obra. A palavra alienação vem do latim *alienare*, *alienus* significando ‘que pertence a outro’, e também vem de *alius* significando ‘tornar alheio, transferir a outrem o que é seu’. O sentido de alienação é relacionado a uma falta de consciência da realidade ao redor, transferindo, assim, para outrem o domínio de algo. Se um indivíduo não tem consciência da realidade que o cerca, está, pois, transferindo para outrem o domínio da realidade à qual pertence. E neste caso fazemos uma leitura política da situação, uma vez que a falta de consciência política em torno da realidade estará sempre limitando, alienando, transferindo poder a outro. Nesse contexto, transferindo poder aos vencedores que detêm a narrativa da história. O sistema social, por ser um construto humano, deveria ser controlado pelos homens, mas está longe de nós, fora de nosso alcance e usurpado. Em nossa cegueira social não atentamos ao fato que está transferido para outrem o domínio do sistema social, estando o capital preocupado com a sua própria acumulação e reprodução sem fim. Para Marx (1978), a alienação encontra-se no homem concreto e histórico e surge a partir do desenvolvimento da

indústria e da propriedade privada, quando o homem se encontra alienado com relação ao seu próprio trabalho. De certa forma, os vestígios de cegueira presentes na obra são marcações de um estar alienado sem saber, sendo o homem lançado na alienação imposta. Somente diante de um distanciamento é que se pode observar de um modo novo o que parecia aceito como natural. Muitos estão cegos por perder o olhar interior, perder o distanciamento necessário dentro de um mundo que perdeu a visão, emitindo uma cegueira generalizada:

Alphonso fez notar ao sobrinho-neto e a mim que tudo desbotava diante dos nossos olhos e que as cores mais belas em grande parte já haviam desaparecido ou eram encontradas somente onde ninguém as via, nos jardins submarinos a braças de profundidade sob a superfície do mar. (SEBALD, 2008, p. 91)

Em outro trecho, encontramos o seguinte:

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 encontrado em certos pintores e filósofos que, por meio da pura intuição e do pensamento puro, tentam penetrar a escuridão que nos cerca. (*idem*, p.9)

Ainda no começo da obra, o narrador personagem é acometido por uma doença comum nos homens de meia idade que escrevem e leem. A princípio, ele se desespera:

(...) as áreas cinzentas pareciam difundir-se, e às vezes, ao abrir e fechar os olhos alternadamente para poder comparar o grau de nitidez de cada um, tinha a impressão de que também a vista esquerda tinha sofrido um certo estrago. Já bastante sobressaltado com aquilo que eu temia ser a perda da visão progressiva, lembrei-me de ter lido certa vez que durante boa parte do século XIX, era costume pingar algumas gotas de um líquido destilado da beladona (...) (SEBALD, 2008, p. 39)

Contudo, mais adiante, o narrador menciona que até preferia estar assim para sempre, uma vez que estaria livre do seu ofício de escrever e viveria livremente em “um mundo sem contornos” (*id. ibid.*), também fazendo uma alusão ao falseamento da sociedade com suas “cores” determinadas e pré-estabelecidas. Austerlitz é outro personagem que também percebe a sua insuficiência visual, ou seja, a sua incapacidade de entender a sociedade na qual está inserido:

Nessa época, ao regressar das minhas excursões noturna, comecei a enxergar cores e formas de uma corporeidade reduzida, por assim dizer, através de uma espécie de véu ou nuvem de fumaça, imagens de um mundo empaltecido (...). (*idem*, 128)



Havendo uma crise do olhar no mundo em que vivemos, não há como não desembocarmos necessariamente em uma perda de rumo daquilo que realmente importa, da essência humana de nossa vida, do sentido fundamental para a mesma. Uma vez perdida a essência humana, também perdemos a nossa característica de pensar e nos colocamos no mesmo patamar de vida do animal irracional. Daí as intrigantes fotos de olhos de bichos e de homens nas páginas iniciais do livro, sem comentar quaisquer distinções entre as figuras.

Também encontramos no livro passagens onde os vivos parecem estar mortos e os mortos, vivos. De certa forma, a morte também é uma forte metáfora para a alienação. Como um processo de reavivamento, Austerlitz tenta voltar à vida. Paradoxalmente, ao longo da obra, os mortos parecem mais vivos que o próprio protagonista Austerlitz, como a população de uma cidade submersa por causa da construção mal feita de uma barragem, os mortos das histórias do sapateiro Evan ou os mortos do cemitério Tower Hamlets que devido à péssima conservação dos túmulos parecia que eles tinham se levantado deles. Porém, Austerlitz é que se posiciona mais morto que os próprios mortos:

De noite, antes de ir para a cama no meu quarto gelado, eu sentia muitas vezes como se tivesse afundado na água escura, como se precisasse, tal como as almas de Vyrnwy, manter os olhos esbulhados para avistar lá no alto um débil lampejo e o reflexo, fraturado pelas ondas, da torre de pedra que se ergue isolada de maneira tão assustadora na margem coberta de bosques. Às vezes eu chegava mesmo a imaginar ter visto um ou outro personagem das fotografias do álbum andando pela rua em Bala ou lá fora nos Campos (...) (SEBALD, 2008, p.56 – 57)

Vëra, a ex-governanta amiga da família, faz parte da lista de mortos-vivos encontrados na obra, da qual também podemos citar o pastor Elias e a esposa. Sobre Vëra, Austerlitz nos conta:

E assim os anos passaram voando – como um único dia plúmbeo, ao se olhar para trás. Ela havia desempenhado o seu papel de professora, é verdade, cuidando das coisas necessárias para o seu sustento, mas desde aquela época não sentia mais nada, não respirava. Só nos livros do século passado e retrasado ela às vezes julgava encontrar um palpite daquilo que pudesse significar estar viva. (*idem*, p. 201)

Também no livro, através das imagens das aves, nós temos fortes alegorias à origem e às feridas internas causadas em Austerlitz. A primeira está na descrição do pombo correio que mesmo ferido, com a asa quebrada, consegue voltar para casa.

Outra alusão importante recai na descrição da andorinha que uma vez deixando o ninho, não consegue mais dormir em terra firme. Também temos referência encontrada no ganso do circo que, imóvel, cumpria o seu papel de figurante no meio da família de saltimbancos:

(...) mas hoje, ao olhar para trás, tenho a impressão de que o mistério que me tocou na época foi resumido na imagem do ganso branco como neve, que permaneceu imóvel e firme entre os músicos enquanto eles tocavam. Com o pescoço içado um pouco para frente e pálpebras baixadas, ele seguia escutando naquele espaço coberto pela tenda de um céu de estrelas pintadas, até que os últimos acordes se perderam, como se soubesse a própria sina e também a daqueles em cuja companhia se encontrava. (*idem*, p. 265-266)

Nessas passagens, podemos ver muito de Austerlitz: ele está representado no pombo que apesar de sua 'asa quebrada' soube retornar à sua casa, ou seja, à sua terra para pesquisar sobre o seu passado; também está na andorinha que ao deixar o seu lugar, seu solo, seu ninho, jamais conseguiu fincar seus pés em outro lugar e ele também está representado no ganso que escuta quieto os acordes tocados como se estivesse consciente, apenas esperando o seu fim.

Mais uma vez, Sebald termina sua obra, ou seja, sua narrativa de denúncia sem vislumbrar qualquer perspectiva ou esperança. Seu narrador não mostra uma militância, um comprometimento político no texto talvez para não empobrecer o lado estético de sua escrita. Sebald deixa a sua mensagem com toda sedução de sua prosa brilhante e com combinações e misturas impressionantes de materiais. Agindo contra a arte de falsificar a história e de não se respeitar a dor dos outros, ele narra em tom respeitoso e solene. Sebald não quer politizar a arte, pois sabe que isso é inútil. Apenas faz, como ninguém, a sua leitura da verdade negativa do todo.

## Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. RJ: Ouro sobre o Azul, 2006.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

MARX, Karl. Os Manuscritos econômico-filosóficos: O terceiro manuscrito. **Filosóficos e outros textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

QUINTANA, Mário. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

SEBALD, Winfried George. **Austerlitz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.