

Austerlitz: constellation in (re)construction

Ana Paula Cabrera

Anselmo Peres Alós

Submetido em 13 de Outubro de 2014.

Aceito para publicação em 23 de Dezembro de 2014.

Cadernos do IL, Porto Alegre, n.º 49, Dezembro de 2014. p. 71-93

POLÍTICA DE DIREITO AUTORAL

Autores que publicam nesta revista concordam com os seguintes termos:

(a) Os autores mantêm os direitos autorais e concedem à revista o direito de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a Creative Commons Attribution License, permitindo o compartilhamento do trabalho com reconhecimento da autoria do trabalho e publicação inicial nesta revista.

(b) Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada nesta revista (ex.: publicar em repositório institucional ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial nesta revista.

(c) Os autores têm permissão e são estimulados a publicar e distribuir seu trabalho online (ex.: em repositórios institucionais ou na sua página pessoal) a qualquer ponto antes ou durante o processo editorial, já que isso pode gerar alterações produtivas, bem como aumentar o impacto e a citação do trabalho publicado.

(d) Os autores estão conscientes de que a revista não se responsabiliza pela solicitação ou pelo pagamento de direitos autorais referentes às imagens incorporadas ao artigo. A obtenção de autorização para a publicação de imagens, de autoria do próprio autor do artigo ou de terceiros, é de responsabilidade do autor. Por esta razão, para todos os artigos que contenham imagens, o autor deve ter uma autorização do uso da imagem, sem qualquer ônus financeiro para os Cadernos do IL.

POLÍTICA DE ACESSO LIVRE

Esta revista oferece acesso livre imediato ao seu conteúdo, seguindo o princípio de que disponibilizar gratuitamente o conhecimento científico ao público proporciona sua democratização.

<http://seer.ufrgs.br/cadernosdoil/index>

Quinta-Feira, 22 de janeiro de 2015

23:59:59

AUSTERLITZ: UMA CONSTELAÇÃO EM (RE)CONSTRUÇÃO

AUSTERLITZ: CONSTELLATION IN (RE)CONSTRUCTION

Ana Paula Cabrera*
Anselmo Peres Alós**

RESUMO: Este artigo busca interpretar o romance *Austerlitz*, de Sebald, de maneira a analisar as imagens inseridas na narrativa textual, na tentativa de compreender como o autor estabelece a relação entre texto e imagem, ocupando um espaço de representação e até de apresentação dos fatos. O foco de análise será o vínculo temático que as fotografias utilizadas podem estabelecer com a enunciação literária. Por fim, observar-se-á como imagens da arquitetura, história e memória retratam a busca do personagem por si mesmo através do texto-imagem, registrando a forte ligação do autor com o Holocausto, uma relação que ultrapassa fronteiras espaciais e temporais.

PALAVRAS-CHAVE: História. Imagem e Memória. Holocausto.

ABSTRACT: The aim of this paper is to interpret Sebald's novel *Austerlitz*, analyzing the images in the narrative in an attempt to comprehend how the author establishes the text-image relation, occupying a space of representation and even in the presentation of facts. The analysis will focus on the thematic link that the photographs used can establish with the literary enunciation. Finally, it is observed how images of architecture, history and memory picture the character's search for his self through text-image, registering the strong connection of the author with the Holocaust, a connection that surpasses spatial and temporal borders.

KEYWORDS: History. Image and Memory. Holocaust.

1 Introdução

Escrito por W. G. Sebald, *Austerlitz* é um romance publicado em 2001 na Alemanha, meses depois da morte do autor. Tem início nos anos 1960 e conta a história das andanças de Jaques Austerlitz em busca de suas origens. Seu sentimento de inquietude o transporta a uma terra de lembranças repleta de dúvidas, onde se propõe o contraste entre a paisagem interna e externa, representada através de diferentes objetos e imagens da história.

* Mestranda em Letras no PPGL da Universidade Federal de Santa Maria. Bolsista CAPES/DS. E-mail: paulacabreraes@gmail.com.

** Doutor em Literatura Comparada pelo PPG-Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professor do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal de Santa Maria, e do PPG-Letras desta mesma instituição. E-mail: anselmoperesalós@gmail.com. Coordena o projeto de pesquisa *Poéticas da masculinidade em ruínas, ou o amor em tempos de AIDS*, que conta com financiamento do CNPq.

Jaques Austerlitz é professor de História da Arquitetura e possui especial interesse em construções que podem ter um significado histórico e pessoal. Observa atentamente os detalhes do espaço eternizando com a lente de sua máquina fotográfica. Sua câmera e sua mochila são utilizadas como uma espécie de arquivo de memórias. Um arquivo pessoal de natureza errante que dá vida ao personagem ao longo do romance. O protagonista não fotografa pessoas; valoriza o abstrato, o arquitetônico e a natureza morta, atenta para os detalhes e contraste contínuo de luz e sombras.

Sua narrativa assemelha-se a um documentário. O personagem busca descobrir suas origens através da reconstrução de imagens da história e das memórias. A narrativa tem início na estação ferroviária de Antuérpia, Bélgica, onde o narrador, um viajante, apresenta-se em primeira pessoa. O narrador aborda temas como catástrofes do século XX, o passado Europeu e detalhes arquitetônicos, predominando neste primeiro momento da narrativa uma sensação de escuridão, um “sentimento de mal-estar” (SEBALD, 2008, p. 7). Nas primeiras páginas, o leitor depara-se com um relato histórico, uma vez que o autor intercala a narrativa dos fatos com a reprodução de imagens que sempre remetem à sua perda de visão e memória.

Dividimos a presente reflexão em três seções. Inicialmente, demonstraremos como o narrador nos conecta a momentos traumáticos da História através da relação de imagens e objetos pessoais que podem representar o personagem no texto. Observaremos os vínculos temáticos estabelecidos pela construção das imagens, a relação com o ato de elencar e catalogar, bem como o aspecto simbólico da imagem que por vezes acentua o efeito real da narrativa, alterando a produção do sentido no texto literário. A seguir, trataremos da narrativa que existe Pós-Auschwitz, apresentada pelo autor através de um discurso melancólico na acepção psicanalítica. Por fim, observaremos a inclusão da fotografia como referência, demonstrando uma relação com destino duplo que nos permite perceber a ligação entre o que foi lido (e o que está sendo ilustrado como uma saída para o impasse da representação na literatura) na parte da memória e da história construídas pelo autor no romance.

2 Austerlitz e seu contexto histórico

A narrativa mostra-nos, através das imagens e da História, uma saída para o impasse da representação na literatura e na memória que existe no contexto Pós-Auschwitz. Nas primeiras páginas, quando o autor conta sobre o Zoológico de Antuérpia, vemos que não são apenas os olhos que o atraem, mas a fantástica história que Austerlitz não conta.

Considerado o mais antigo parque de animais no mundo, o Zoo abrigava anteriormente um museu para guardar as coleções do Rei Leopold I¹. O curioso é que em 1929, neste local, houve a nomeação de Aristides Souza Mendes (Cônsul

¹ O rei *Leopold I* construiu a primeira ferrovia na Europa continental. Criado em 21 de julho de 1843 com vários prédios como o *Templo Egípcio 1856* e o *Edifício Antílope 1861*, curiosamente o *Templo Moor 1885* abrigava o *Ocapi*, uma espécie rara de zebra negra parecida com uma girafa, natural do nordeste da República Dominicana do Congo. Foi o primeiro zoológico do mundo a abrigar este animal.

Português)² que, depois de quase dez anos na Bélgica, foi para Bordéus, na França e, em 1939, com o início da Segunda Guerra, tornou-se o Cônsul que mais salvou vidas do Holocausto³. Notamos que a narrativa tem uma força impressionante. Suas histórias, sejam reais ou fictícias, sempre podem ser lidas e relidas através de uma linguagem precisa que causa estranhamento. O fato de contar a história por meio de emoções e memórias, misturando passado e presente com sutileza, produz ideias de variedade temática. A história lembrada toma vida pelas palavras de Austerlitz. Quando o protagonista trata das imagens de fabricação de espelhos, “as superfícies de cintilação” (SEBALD, 2008, p. 17), “a morte de muitos trabalhadores, durante a fabricação dos espelhos, malignas atribuições fatais após a inalação do vapor de mercúrio e cianureto” (SEBALD, 2008, p. 17). Nessas imagens, percebem-se marcas de uma estética realista e de um mundo triste e pesaroso, que certamente refere ao Holocausto. A sutileza do autor e a maneira como ele sai das sombras da noite e retoma no dia seguinte apontando para libertação da água, “as águas amplas”, e a luz, “fulgurantes do sol da manhã” (SEBALD, 2008, p. 17), levam-nos a um passeio pelo quadro de Lucas von Valckenborch, pintor renascentista holandês⁴.

Austerlitz faz a transcrição minuciosa da tela, como se aquele instante estivesse congelado em sua memória, registrado com a lente de sua câmera “como um sonho que quer que dure” (SEBALD, 2008, p. 17). Porém, a existência de acontecimentos reais, autênticos e biográficos pode ser interpretada como marca do projeto do autor em reconstruir a História através de memórias que não podem ser apagadas.

2.1 O que guarda a mochila: imagens e coleções

Ao longo do romance, o autor utiliza imagens de objetos que podem representar o personagem no texto. Como exemplo, a fotografia da mochila, que ele define como “a única coisa verdadeiramente confiável em sua vida” (SEBALD, 2008, p. 44). O narrador estabelece uma comparação entre Austerlitz e o filósofo Ludwig Joseph Johann Wittgenstein⁵, que também carregava sua mochila, “quase tão cara quanto ele próprio” (SEBALD, 2008, p. 45), a única coisa que carregava, com um olhar “desconsolado, prisioneiro da clareza de suas reflexões lógicas e da confusão de seus sentimentos” (SEBALD, 2008, p. 45). Uma espécie de representação simbólica do personagem é observada neste relato que demonstra não só sua natureza errante, mas uma ligação, um sinal de reconhecimento do protagonista por meio do objeto dentro da narrativa.

² Cônsul-geral em Antuérpia, cargo que ocupou até 1938. Aristides foi condecorado duas vezes por Leopoldo III, no tempo em que viveu na Bélgica. Conviveu com personalidades ilustres, como o escritor Maurice Maeterlinck (Prêmio Nobel da Literatura) e o cientista Albert Einstein.

³ O historiador Yehuda Bauer, no seu livro *History of the Holocaust*, escreve: “O Cônsul português em Bordéus, Aristides de Sousa Mendes, concede vistos de trânsito a milhares de judeus refugiados, em transgressão das regras do seu governo. Talvez a maior ação de salvamento feita por uma só pessoa durante o holocausto”. Disponível em: <<http://fundacaoaristidesdesousamendes.com/index>>. Acesso em: 10 de outubro de 2014.

⁴ Foi embora da Bélgica em 1566, na época *Beeldenstorm*. Conhecido por suas pinturas de paisagens e naturezas-mortas.

⁵ Austríaco de origem judaica, naturalizado britânico.

(Fonte: SEBALD, 2008, p. 44).

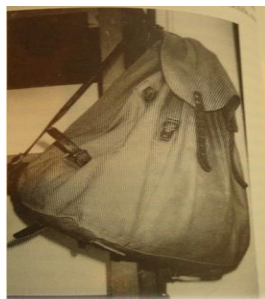


Figura 1 - a mochila

A mochila guarda os objetos pessoais, como um arquivo móvel organizado de forma provisória. “É o arquivo que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa” (FOUCAULT, 1987, p. 149). Assim, conforme Foucault, o arquivo pensado em relação ao documento pode ser entendido como “a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares” (1987, p. 149).

O arquivo participa de um gesto de leitura, não é um simples referencial. As abordagens de arquivo vinculadas à história podem obscurecer o processo discordando da parte integrante da natureza do arquivo, anulando o conflito entre passado, presente e futuro. Muitas vezes, a história e o arquivo são destituídos dessa contradição e tornam o presente “desmemoriado”, apagando o sentido que os acontecimentos podem dar à vida. “O arquivo, em uma perspectiva de historicidade, não implica uma representação do passado, nem uma representação do futuro, visto que a historicidade, como entende Jameson (1996, p. 290), pode ser definida como uma percepção do presente como história” (AMARAL, 2014, p. 21). Ao longo do romance, observamos que a mochila possui uma vinculação metonímica com as ações do personagem, em especial ao que diz respeito ao ato de colecionar e catalogar. A mochila representa menos as respostas e mais os anseios profundos e psicológicos de Austerlitz. A verdadeira ligação de Austerlitz com a mochila carrega uma referência do passado, que inconscientemente o acompanhou desde o momento em que sua mãe o colocou no trem para Inglaterra aos cinco anos de idade. A mochila era tudo que ele carregava, era a lembrança de uma criança de cinco anos sozinha rumo ao desconhecido.

O protagonista é um colecionador: coleciona sementes, borboletas, mariposas, imagens de objetos que observa em suas andanças por museus, estações ferroviárias, arquivos, gabinetes, e até mesmo planetários. Não esconde o desejo de guardar aquilo que crê existir nas memórias e lembranças, que lhe permitem imaginar uma viagem. Apresenta, através do que guarda a mochila, uma coleção de fatos históricos, em sua vida organizada de forma provisória, no desejo de se virar com o mínimo possível e na incapacidade de se demorar em qualquer tipo de preliminares. Os “fatos históricos” em *Austerlitz* seriam aqueles fatos singulares, individuais, que “não se repetem; o historiador deveria recolhê-los todos, objetivamente, sem optar entre eles” (CARDOSO, 1983, p. 21). Não é possível declinar dos procedimentos técnicos para a seleção e classificação dos fatos/dados documentados, mas é necessário contextualizar o fato aparentemente inerte em um documento. Conforme Cardoso (1983, p. 23), é

necessário “situar os documentos no tempo e no espaço, classificá-los, criticá-los quanto a sua autenticidade e credibilidade” (*apud* AMARAL, 2014, p. 14).

(Fonte: SEBALD, 2008, p. 86).



Figura 2 - a coleção de borboletas

A lembrança das mariposas em sua casa mescla os sentimentos de dor ao medo que o protagonista apresentava quando pensava na morte. Apresenta várias listas: de doenças, de objetos, listas de todo tipo buscando descobrir novos arranjos. Austerlitz tem o hábito de *elencar*. Sabemos que tal hábito é uma fração da *biopolítica*. Na visão de Michel Foucault, a biopolítica parte do estilo de governo que regulamenta a população através do *biopoder* (isto é, a aplicação e impacto da política sobre todos os aspectos da vida humana).

A forte ligação com a arquitetura e a memória pode estabelecer uma espécie de vínculo temático entre as fotografias e a história da violência e poder observadas ao longo da narrativa, por meio das referências que o autor descreve. Construções de fortalezas, estações, bibliotecas etc., que contam a história do “progresso” e da “destruição”, como por exemplo, a murada da Fortaleza Breendonk⁶, que se mantinha inalterada, funcionando como “monumento nacional e museu da resistência belga” (SEBALD, 2008, p. 23).

⁶ Foi concluída na véspera de eclodir a Primeira Grande Guerra e, nos primeiros meses, revelou-se inútil para a defesa do país e da cidade. A mesma fortaleza serviu de centro de acolhimento e colônia penal dos alemães até 1944.

(Fonte: SEBALD, 2008, p. 24).



Figura 3 - Fortaleza de Breendonk

Esta imagem figuraria como estratégia intelectual, demonstrando a passagem inalterável do tempo, da feiura e da violência cegas. A fortaleza guarda em si uma história de execuções e de escuridão. Austerlitz procura mapear o esforço desumano da arquitetura ao longo da história. A Biblioteca Nacional de Paris é outro exemplo de lugar no qual o personagem busca os rastros do pai. Austerlitz compara a biblioteca a um monumento inacessível, “imaginando o espaço vazio por trás das persianas cerradas” (SEBALD, 2008, p. 268), semelhante a uma fortaleza, ou a um local de exílio. Sebald mostra construções que funcionam como evidências de um crime. O autor retrata o aniquilamento da história, a preservação das culturas e a destruição como se estivesse revelando-se uma condição superficial do passado, refletindo nos objetos a destruição de um capítulo da história que a humanidade prefere esquecer.

(Fonte: SEBALD, 2008, p. 269).



Figura 4 - Biblioteca Nacional

Através das referências às construções arquitetônicas, o autor recupera parte do que foi esquecido entre os objetos e espaços do cotidiano, traçando e desenvolvendo os elementos decisivos da narrativa. Ao intercalar a narrativa com a reprodução de imagens, é estabelecida uma relação entre os olhos dos animais e os olhos humanos. O olhar fixo e inquisitivo dos animais lembrava o de certos pintores e filósofos que, por meio da intuição e do pensamento “puro”, tentam penetrar a escuridão que nos cerca. Esta reprodução de imagens pode ser relacionada a uma descrença na representação verbal:

(Fonte: SEBALD, 2008, p. 8-9).



Figura 5 - Nocturama



Figura 6 - Pintor Ludwig

O texto descreve o que o narrador retém em sua memória, quando nos conta que os animais “levavam suas vidas sombrias atrás do vidro, a uma luz pálida” (SEBALD, 2008, p. 8) e que presente na memória só lhe restou o “mão-pelada, [que] lavava sem descanso o mesmo pedaço de maçã, como se esperasse [...] fugir do mundo ilusório no qual fora parar, [...] os olhos admiravelmente grandes e aquele olhar fixo e

inquisitivo” (SEBALD, 2008, p. 8-9). Olhar que guarda as imagens do *Nocturama* e da *Salle des pas perdus* na *Centraal Station de Antuérpia*⁷, nítida referência à oposição entre construção e destruição. Sebald não isola o indivíduo; ele funde-o ao narrador, deixando sua marca através da memória, em uma narrativa que produz certa estranheza, pelo modo que dissolve concomitantemente a ordem do tempo.

No que diz respeito à arte de narrar, remontamos a Walter Benjamin, que defende a ideia que “a arte de narrar estaria em vias de extinção”, tornando-se raro encontrar pessoas capazes de narrar histórias devido ao “individualismo do mundo, onde o lado épico da verdade está em extinção” (BENJAMIN, 1987, p. 201). Segundo Benjamin, as melhores narrativas escritas são “as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1987, p. 198). Sebald apresenta as imagens como marcas dessa sabedoria, usando a informação de maneira silenciosa. O autor resgata essa tradição com sutileza, eternizando na memória do narrador sua experiência, que é recontada por essa narrativa. Podemos observar, através das imagens de Stower Grange, que o personagem sentia-se desconfortável, nunca apontando sua câmera para as pessoas:

(Fonte: SEBALD, 2008, p. 79).

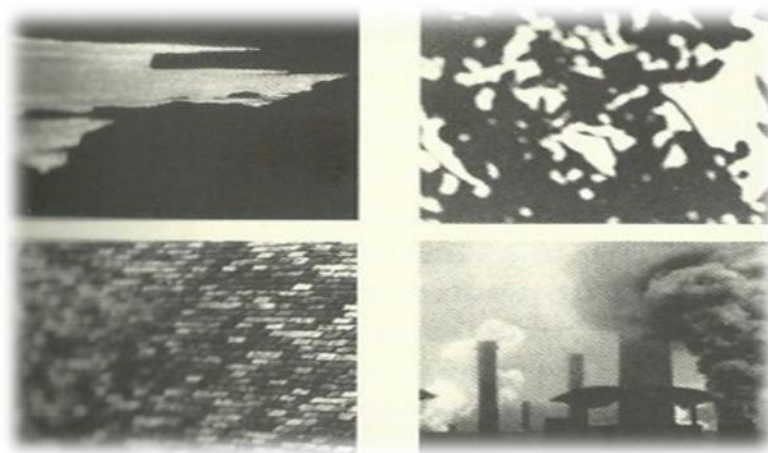


Figura 7 - Stower Grange

A forma e a “natureza cerrada das coisas” tinham um encantamento instantâneo onde “as sombras da realidade” surgiam do nada, tal como as “recordações” (SEBALD, 2008, p. 79). Uma preocupação dialética entre forma e conteúdo, que também surgem na longa lista, como marca de sua busca incansável. A lista que esperava encontrar o nome de sua mãe:

(Fonte: SEBALD, 2008, p. 232).

⁷ “Sala dos passos perdidos” sugere a destruição de milhares de vidas dos judeus que eram encaminhados pelos trens que cortavam a Europa.

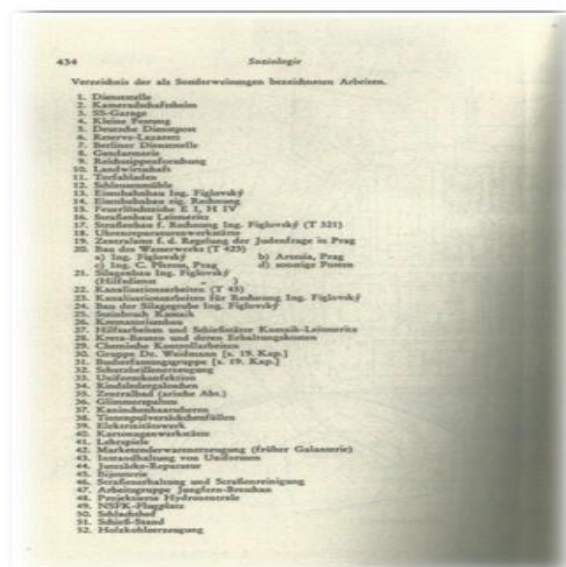


Figura 8 - a lista

A descrição da bela paisagem que retrata o gueto de Theresienstadt mostra-nos uma imagem de um selo e leva-nos a pensar que o autor nunca conseguia tirar da lembrança os pensamentos de aflição da despedida e do medo de lugares estranhos. Austerlitz conta que as pessoas, antes de serem deportadas, eram levadas para o que acreditavam ser um “balneário aprazível na Boêmia chamado Theresiebad⁸, com belos, jardins, passeios, pensões e vilas, e que em muitos casos haviam sido convencidas ou forçadas a assinar contratos, que lhes propunham a compra de residências” (SEBALD, 2008, p. 233).

(Fonte: SEBALD, 2008, p. 234).

⁸ Theresienstadt, primeiramente serviu como campo de trânsito para judeus-tchecos que os alemães deportavam para os campos de extermínio, usados para enganar ou dissimular a aniquilação física dos judeus deportados a partir do Grande Reich Alemão. Na propaganda nazista, Theresienstadt era cinicamente descrita como uma “cidade *spa*” onde os judeus alemães poderiam “aposentar-se” em segurança. O gueto era, na realidade, um centro de recolhimento e deportação para guetos e campos de extermínio na Europa Oriental ocupada pelos nazistas. Dos cerca de cento e quarenta mil judeus transferidos para Theresienstadt, quase noventa mil foram deportados para pontos mais a leste onde a morte era quase certa. Cerca de trinta e três mil morreram em Theresienstadt. (tradução minha). Disponível em: <www.ushmm.org/wlc/en/article.php?ModuleId=10005424>. Acesso em: 10 de outubro de 2014.



Figura 9 - Theresienstadt

Austerlitz conta que pessoas trazidas de todas as regiões do Reich iam para o “aprazível” balneário na Boêmia chamado Theresienstadt. Iludidos com a nova vida, levavam em suas bagagens o que tinham de melhor, não sabendo que essas recordações eram inúteis para a vida no gueto.

(Fonte: SEBALD, 2008, p. 244).



Figura 10 - Filme

(Fonte: SEBALD, 2008, p. 246).



Figura 11 - Ágata

Imagens que ele pode ver através de um filme em câmara lenta, onde vê um rosto de uma jovem, quase indistinguível nas sombras negras que lhe trazem esperança. Uma intertextualidade literária, ligada ao seu conhecimento do mundo que se traduz em sensações de estranhamento e inquietude associadas às imagens. O personagem sofre as consequências da destruição, construindo um conceito de história que reflete o assombro da humanidade.

2.2 Catalogando imagens, listando espaços

O autor expressa, por meio das fotografias, um universo imagético feito de ruínas. Benjamin explica que, após a Primeira Grande Guerra, não é mais possível fazer uso de uma concepção linear e total dos eventos e testemunhos na reconstrução do passado. Austerlitz viveu esses momentos e, ao observarmos o uso que faz de fotografias ao longo da narrativa, vemos que Sebald abre um novo caminho para o que explica Benjamin. O personagem recorre à voz do outro através de imagens, exibindo um conjunto de evidências do que está sendo narrado, colecionando e catalogando

fotos e objetos. Umberto Eco explica a necessidade do ser humano em catalogar. Para ele, o ser humano tem uma obsessão pela classificação:

O infinito da estética é um sentimento que resulta da finita e perfeita completeza da coisa que se admira, enquanto a outra forma de representação de que falamos sugere o infinito quase fisicamente, pois ele de fato não acaba, não se conclui numa forma. Chamaremos esta modalidade representativa de lista, elenco, ou catálogo (ECO, 2010, p. 17).

Eco, em entrevista, explica que “a lista é a origem da cultura, ela faz parte da história da arte e da literatura”. As listas são divididas de duas maneiras: as que têm fins práticos e são finitas, e as outras de outras ordens, que sugerem o incontável e instauram um senso de vertigem, pois são infinitas e não se concluem por meio de uma forma pré-determinada: a lista não destrói a cultura; ela a cria. Eco diz que o sonho de toda a filosofia e toda a ciência desde a origem grega foi conhecer e definir a essência das coisas. A possibilidade de uma lista sem fim envolveria a viabilidade da vida, sendo este o motivo pelo qual se lista: gostamos de listas porque não queremos morrer (ECO, 2009. Disponível em: <www.vermelho.org.br/noticia/119398-11>. Acesso em: 12 de outubro de 2014).

Em *Austerlitz*, a fotografia exerce um papel central na narrativa, ganhando espaço nas reflexões do protagonista que coleciona, com sua câmera, instantes eternizados. Fotos pessoais e alheias, que mostram a capacidade do observador/leitor através do protagonista, as fotografias aparecem como um emaranhado de fios, de pessoas e objetos relacionados à formação do protagonista, construindo a dimensão cronotópica da narrativa. São oitenta e oito fotografias. Doze são retratos, e apenas três são retratos supostamente pessoais: o avô, o time da escola, e um do próprio Austerlitz. Nas outras sessenta e três fotografias, temos imagens de cemitérios, abóbodas, escadas, estações, construções, ruínas, plantas baixas e fortalezas. Treze são imagens de animais, paisagens e naturezas-mortas. Sebald constrói enigmas através das imagens que se encontram tecidos no texto, nos dirigindo a outros lugares em um magnetismo inquietante. Os fragmentos do mundo visível que esses documentos e objetos preservam congelados dão margem a investigações distintas.

O autor mostra uma paixão pela descrição, pela minúcia, pela enumeração e, ao mesmo tempo, pela necessidade de manter, sob controle permanente, uma quantidade enorme de informações. Constrói o espaço não só pela escrita, mas pelas imagens e sistematização de que fala Eco. Mistura o textual e o pictórico, onde texto e imagem demonstram um efeito real. Sebald coleciona fotos porque para ele há muita memória nelas e essa memória está associada ao verbal e ao visual. A foto sempre demanda uma narrativização. A imagem inserida dentro do contexto narrativo é mais atraente e produz uma espécie de choque histórico. Barthes explica que o processo de representação da imagem (e o conteúdo de sua mensagem) tem dois aspectos: um de cunho conotativo, no qual a imagem seria portadora de um saber cultural e de um determinado sistema simbólico, e um aspecto denotativo, no qual a imagem tem um poder de representação do real. Observamos esse aspecto quando Austerlitz relembra a tese pioneira de Gerald, sobre a “chamada nebulosa da Águia na constelação de Serpente” (SEBALD, 2008, p. 117).

(Fonte: SEBALD, 2008, p. 117).



Figura 12 - Águia na constelação de Serpente

Austerlitz lembra que Gerald falava de “regiões imensas de gás interstelar que, à maneira de nuvens de tempestade, se condensavam em formulações distendidas no universo por vários anos-luz”. Recorda que ele dizia: “lá fora existiam verdadeiros jardins-de-infância de estrelas” (SEBALD, 2008, p. 117). Essa imagem leva-o a recordar os voos que Gerald fazia em seu “Cessna” sobre as “montanhas reluzentes de neve ou sobre o pico vulcânico do Puy de Dôme” (SEBALD, 2008, p. 118).

(Fonte: SEBALD, 2008, p. 118).



Figura 13 - Gerald em seu Cessna

(Fonte: SEBALD, 2008, p. 119).



Figura 14 - Puy de Dôme

Na primeira imagem (Figura 12), Sebald mostra uma representação do céu escuro com pontos iluminados que formariam as estrelas. Na segunda, indica Gerald ao lado de seu Cessna (Figura 13), e o pico vulcânico de Puy de Dôme (Figura 14), onde as imagens acentuam o efeito de verossimilhança da narrativa. Entender o uso das imagens pode revelar questões e inquietações a respeito das diferentes relações estabelecidas entre as palavras e imagens, fato e ficção.

3 A melancolia na narrativa

Segundo Julia Kristeva, a primeira referência à melancolia remonta aos gregos e pode ser encontrada no Canto VI da *Ilíada* de Homero. Kristeva explica:

Quanto mais os cataclismos políticos e militares são terríveis e desafiam o pensamento pela monstruosidade de sua violência (a do campo de concentração ou a de uma bomba atômica), mais a deflagração da identidade psíquica, de uma intensidade não menos violenta permanece dificilmente apreensível. Esses espetáculos monstruosos e dolorosos maltratam nossos aparelhos de percepção e de representação. Como que extenuados ou destruídos por uma onda muito poderosa, nossos meios simbólicos encontram-se quase aniquilados, petrificados (KRISTEVA, 1987, p. 202).

Estudiosos do período entre guerras afirmam que as narrativas pós-guerra fazem uma aproximação da escrita literária ao discurso melancólico. A narrativa explora um sentimento difícil de articular, que está fora da nossa visão de mundo. Talvez o fato de Sebald trabalhar com a História recente da Europa seja a base desta melancolia. Observamos uma narrativa em que o Holocausto está sempre presente: seus personagens agem como se internamente estivessem assolados por um conflito, onde o desejo de autoproteção que bloqueia o passado escuro e doloroso dá lugar a um sentimento que eles não sabem dizer qual é, nem aonde se perdeu. Por essa razão, o autor trata tanto da perda da visão quanto da superação da amnésia. As longas listas e os arquivos rastreiam testemunhas do passado, confirmando em um nível mais profundo o que seu povo não esqueceu. Um povo marcado pelo sofrimento que

convive com uma melancolia constante e sabe que ela expressa na face do mundo a dor e o sofrimento. O autor, através de seu personagem, em suas constantes interrupções, em seu estado de catalepsia, em sua perda de memória, apresenta sinais de uma narrativa que se aproxima do discurso pós-guerra. Sebald dialoga com a dificuldade de representar aquilo que escapa a uma representação, como Auschwitz. O mundo que o autor nos mostra parece cheio de códigos secretos.

Austerlitz mostra que a memória do trauma é sempre uma busca de compromisso entre o trabalho da memória e trabalho construído pela sociedade. Dori Laub (1995), em um ensaio importante sobre o tema do testemunho de Shoah, dedicou especial atenção para a questão da “impossibilidade de narração”, e formulou a ideia que o Holocausto foi “um evento sem testemunha” (LAUB, 1995, p. 65). Neste trabalho, Laub destaca a impossibilidade daquele que esteve no *Lager* estabelecendo condições de afastamento de um evento tão contaminante para gerar um testemunho lúcido. O grau de violência impede que o testemunho ocorra e, sem testemunho, não existe a figura da testemunha.

Em *Austerlitz*, a imaginação apresenta-se como meio de enfrentar a crise de testemunho e a perda da memória é consequência do trauma. Uma crise que, como observamos, pode ter inúmeras origens. A imaginação é utilizada como uma arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do trauma real. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração. E a literatura é este meio. Para alguns autores como Seligmann, essas narrativas são denominadas de “discurso testemunhal”, isto é, narrativas em que a interpretação na perspectiva mítica cede lugar à descrição, com pouco espaço para “fábula de memória” (2000, p. 67-68). Dori Laub nos conta que “narrar o trauma tem este sentido primário de desejo de renascer” (1995, p. 65). Coube aos sobreviventes construir este testemunho de que ele nos fala. Esses testemunhos seriam uma forma de buscar “testemunhos para a catástrofe, de tentar traçar e retrazar os limites, buscando delinear fronteiras do eu” (2000, p. 97). Os significados em *Austerlitz* são tomados como dados *a priori*, e não interpretados. O sujeito apresenta-se como observador, e esse papel torna-se uma das poucas possibilidades do personagem tornar-se o agente narrativo através de um discurso imagético que não abre possibilidade para expressão do afeto. Não observamos, na narrativa, expressão de afeto, e a melancolia pode figurar como estratégia de mapeamento das fronteiras do eu e do outro, relacionadas à questão da identidade do personagem. Sebald apresenta-nos a história por meio de uma busca inquietante que, aliada à sua criatividade, mostra-nos diferentes fragmentos que compõem sua origem. Lambotte refere-se à estética da melancolia como “arte de viver”: diz que em uma aliança com a criação estética, “o melancólico tenta remediar o desabamento de sua origem” (LAMBOTTE, 2000, p. 32).

4 Referentes: memória e fotografia

Boris Kossoy afirma que:

As fotografias não são meras ilustrações ao texto. A imagem fotográfica informa sobre o mundo e a vida, porém em sua expressão e estética próprias. Para ele toda e qualquer fotografia, além de ser um resíduo do passado, é também um testemunho visual no qual se pode detectar – tal

como ocorre nos documentos escritos não apenas os elementos constitutivos que lhe deram origem do ponto de vista material. No que toca à imagem, uma série de dados poderão ser reveladores, posto que jamais mencionados pela linguagem escrita da história (KOSSOY, 2001, p. 153 - 154).

Barthes, em *A câmara clara*, esclarece que a fotografia jamais se distingue de seu referente, pois ela sempre o traz consigo, e pode ser atingido por uma mesma imobilidade, seja amorosa ou fúnebre. A fotografia pertence a uma classe de objetos que não pode ser separada sem que isso a destrua. Existe na fotografia uma fatalidade: ela nos mostra que não pode existir fotografia sem “alguma coisa ou alguém” (BARTHES, 1984, p. 16), o que a leva para a desordem dos objetos. A fotografia é inclassificável porque não há qualquer razão para marcar tal ou tal de suas ocorrências; as fotos são signos que não prosperam bem, que coalham, como o leite. Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela o que vemos (BARTHES, 1984, p. 16). De acordo com Barthes, a fotografia pode ser objeto de “três práticas (ou três emoções, ou intenções): fazer, suportar, olhar” (1984, p. 17). Em *Austerlitz*, vemos claramente esta relação quando, por exemplo, o autor relata as alucinações e as experiências que tinha quando ia a Liverpool Street Station. Sebald utiliza a metáfora arquitetônica não para simular um acesso ao mundo histórico e social, mas para construir uma interpretação crítica da História e da sociedade moderna. Sebald mostra imagens que refletem emoções e sentimentos profundos.

(Fonte: SEBALD, 2008, p. 130).



Figura 15 - Liverpool Street Station

O personagem participou da descoberta do passado, fotografou e imortalizou os momentos. Suportou o olhar das sombras e os sentimentos de dor, capturou o “spectrum ou o espetáculo” da fotografia (BARTHES, 1984, p. 17), acrescentando o que há em quase toda foto: o retorno dos mortos. Austerlitz conta que tenta imaginar de forma “quase obsessiva onde ficavam as celas dos reclusos do mosteiro de Bedlam” (SEBALD, 2008, p. 131). Austerlitz relata que fotografou os “restos mortais” no local onde foi construída a Broad Street Station em 1865, através da imagem confirma o sofrimento com uma espécie de fulgor, absorvido pela superfície.

(Fonte: SEBALD, 2008, p. 132).



Figura 16 - restos mortais

Outro aspecto a observar é a implicação tempo/espço, que é inerente à fotografia: “a imagem fotográfica só pode registrar o tempo sob a forma de uma extensão espacial” (SCHAEFFER, 1999, p. 59). Assim, o que vemos já aconteceu; a foto serve como meio de interpretação que depende do espectador e da relação que ele tem com o meio. Outro aspecto observado é o valor documental que esta foto passa a ter, pois é uma imagem real gerada a partir de uma máquina que documenta um fato.

Michelon explica que “fato e imagem, causa e efeito, em fotografia, equivalem sob o ponto de vista da informação, dado o fato que o registro confunde-se com o registrado. A fotografia mostra e afirma o mostrado, operando como uma prova do tempo e do espaço no qual se inscreveu o registro” (2008, p. 13). Austerlitz desperta através dessas imagens memórias vividas e registradas ao longo dos anos com um impulso de transcrever para não esquecer.

Vemos a possibilidade de aproximar-nos de uma projeção silenciosa do que foi. O protagonista mostra-nos que o esquecimento subjuga sua vontade, sua determinação faz com que ele perca a visão diante do tempo sempre ameaçador: as lembranças de um tempo, de uma vida repleta de histórias a serem contadas e descobertas. Ao observarmos a suposta foto de Austerlitz quando criança, notamos que as lembranças desse tempo perdido retornam como uma memória do passado:

(Fonte: SEBALD, 2008, p. 180).



Figura 17 - Austerlitz

Walter Benjamin explica que “a imagem autêntica do passado só aparece num clarão. Imagem que surge para desaparecer no instante seguinte: é uma imagem única, insubstituível do passado que se enfraquece com cada presente que não soube reconhecer-se visado por ela” (BENJAMIN, 2003, p. 324). Benjamin vincula essa concepção à “memória involuntária” (2003, p. 324) e pressupõe que o instante do conhecimento possível é de extrema fugacidade pela continuidade do esquecimento e da opressão. O conhecimento que Austerlitz adquire no passado pode ser facilitado pelas analogias entre as experiências passadas e presentes. Benjamin associa a verdade do conhecimento à “imagem fugaz, e não à do conceito: é imagem, aquilo em que passado e presente se unem para formar uma constelação” (2003, p. 324).

A representação do processo histórico opõe-se a qualquer imagem histórica, uma vez que a continuidade da história é sempre opressora e a liberdade é vista apenas por instantes que logo são esquecidos. O autor mostra-nos uma luz que se extingue, uma mistura de emoções e pensamentos tanto positivos como negativos que nos levam à perda da liberdade por meio da memória, ou à independência por meio de novas possibilidades. *Austerlitz* transporta-nos através de luz e sombras, onde descobrimos que o leitor é o verdadeiro historiador.

Ao relatar a experiência de sua infância na casa do pastor Elias, Austerlitz mistura emoções, sensações em constante inquietude: fala dos lados claros e escuros do pregador e compara-os à paisagem montanhosa ao seu redor, ao “rochedo cinzento” e à “névoa errante”. O medo toma conta dos seres que se aproximam dos “confins da terra” ou da morte. A claridade que aparece através da “fenda” abre-se na barreira de nuvens onde os “raios de sol” descem em um “feixe estreito”. A possibilidade de ver uma nova história à sua frente, onde um pouco antes nada mais havia senão “uma escuridão sem fundo” cercada por todos os lados de “sombras negras”, surge em um vilarejo com alguns pomares, prados e campos, cintilante de verde como a “Ilha dos Bem-Aventurados”, por um segundo apenas e novamente toda luz se desfaz. O sermão do Apocalipse proferido por Elias, “a vingança do Senhor”, as imagens de guerra, “devastação das moradas dos homens”, deixa todos petrificados, mas em plena luz do dia retornam à realidade sombria que emerge das cinzas, das “ruínas fumegantes” que ele vê quando chega à cidade bombardeada naquela tarde (SEBALD, 2008, p. 53).

Ao observarmos esta narrativa, vemos claramente o exemplo da imagem fugaz, da falsidade da aparência, do véu que nos separa do outro mundo, da constelação. A união de passado e de presente se dá na forma como ele desvia a atenção do horror dos mortos estirados na grama com seus trajes de domingo, para submersão da comuna de Llanwddyn sob as águas da represa de Vyrnwy, a água que purifica os sentidos e a imagem do pequeno vilarejo representada pela fotografia que é mostrada ao personagem.

(Fonte: SEBALD, 2008, p. 55).

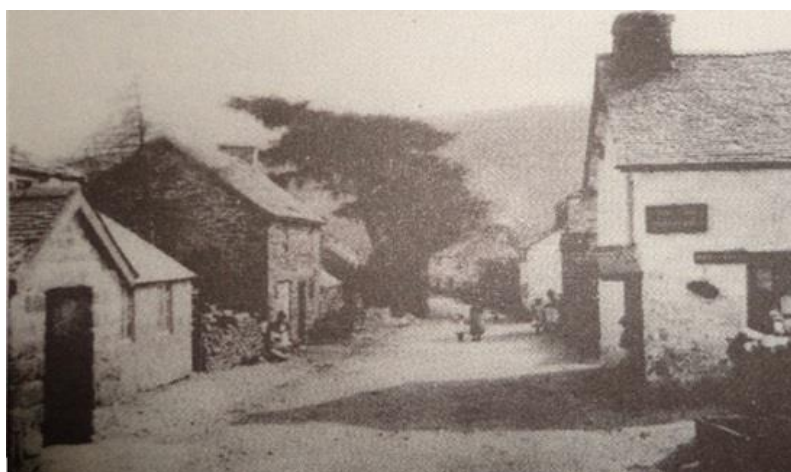


Figura 18 - Llanwddyn

Fotografias que compõem o passado e agora são parte de seu presente. Barthes explica que a fotografia, no fundo, é “subversiva” não quando ela aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é “pensativa” (BARTHES, 1984, p. 62).

4.1 Memória e História imagens eternizadas

Sebald utiliza a fotografia como um bloco de memórias. Austerlitz, ao registrar as fotografias, mostra-nos parte de um processo para fixar a memória e a história, através da lente de sua câmera, demonstrando o fascinante momento em que a câmera registra aquele instante que perdura na eternidade. Não é o olho que vê, mas o dedo que toca. Barthes afirma que “o órgão do fotógrafo não é o olho (ele terroriza), é o dedo: o que está ligado ao disparador da objetiva, ao deslizar metálico das placas (quando a máquina ainda as tem)” (BARTHES, 1984, p. 30).

Ao fotografar apenas objetos, nunca seres vivos, Austerlitz desmistifica a superficialidade da “pose mortífera” (BARTHES, 1984, p. 17), como se a máquina fotográfica fosse um “relógio de ver” (SEBALD, 2008, p. 101) e o botão da máquina um ruído vivo. As imagens vêm do mundo para as memórias, histórias que se constroem através do tempo que Austerlitz não teme, mas faz questão de eternizar. Toda fotografia foi produzida com certa finalidade. Austerlitz desejou retratar determinado personagem, documentar estações férreas e diferentes aspectos das cidades por onde passou com uma finalidade documental que representará sempre um meio de informação, um meio de conhecimento com valor documental e iconográfico.

Porém, estas imagens não estão despidas de seu valor estético. Henri Brassai afirma que:

A fotografia tem um destino duplo... Ela é a filha do mundo do aparente, do instante vivido, e como tal guardará sempre algo do documento histórico ou científico sobre ele; mas ela é também filha do retângulo, um produto das *belas-artes*, o qual requer o preenchimento agradável ou harmonioso do espaço com manchas em preto e branco ou em cores. Neste sentido, a fotografia terá sempre um pé no campo das artes gráficas e nunca será suscetível de escapar deste fato (BRASSAI, 1968, p. 13).

A fotografia é um meio individual de expressão no qual a imaginação criadora não pode ser entendida apenas como registro da realidade. Seu registro visual documenta a atividade criativa do autor, além de ser uma manifestação de arte. Qualquer que seja o assunto registrado na fotografia, esta também documentará a visão de mundo de quem está fotografando. Em *Austerlitz*, observamos que a fotografia surge como um duplo testemunho: por aquilo que ela nos mostra da cena passada, e por aquilo que informa acerca de seu autor. A busca do protagonista por seu passado consiste em compreender a modernidade. Ela se dá através de fragmentos que não se revelam, mas deixam pistas que permanecem nas sombras. Sebald extrai um fio narrativo de listas, imagens, objetos e documentos, mas é a imagem que acrescenta autenticidade. Vemos que a imagem muitas vezes atravessa a narrativa; a escolha e a reprodução desta na página não atua como mera ilustração do que está sendo dito. Essa montagem cria uma ligação entre o que foi lido e o que está sendo visto, não deixando que a experiência visual e textual sejam subordinadas uma à outra.

As imagens apenas esclarecem o que está no texto, e por serem minimamente fixadas nele através do protagonista ou do narrador, apresentam algo que o texto não alcança, mas que muitas vezes aparecem como parte da referência. A ilustração não se esgota na referência do texto; ela se conecta a outras referências e imagens, provocando no leitor uma dúvida, como, por exemplo, na imagem do relógio de bolso:

(Fonte: SEBALD, 2008, p. 101).



Figura 19 - o relógio de bolso

A fotografia corta a narrativa quando narrador e personagem visitam o observatório de Greenwich, passando a ideia de suspensão de tempo, uma vez que o personagem sempre resistiu ao poder do tempo na esperança de que o “tempo não passasse, não tivesse passado”; o tempo seria algo que não deveria passar. Revela a esperança de que tudo fosse como antes. Como se a história não fosse verdadeira, o “acontecido ainda não aconteceu, mas só acontece no momento em que pensamos nele” (SEBALD, 2008, p. 104).

A disposição dos objetos que o autor mostra, o contraste entre preto e branco, entre luz e sombra, conectam as duas imagens. A imagem pode ser lida através do texto, explorando os sentidos que somente o texto proporciona. A alegoria da suspensão e a arbitrariedade do tempo perfazem a composição texto-imagem. Assim, texto e imagem mantêm-se por meio de uma significação alegórica onde o uso da imagem é visto mais como emblema do que como ilustração. Benjamin diz que: “na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína” (1987, p. 198).

Através do desmembramento que tanto a alegoria como as imagens recriam, vemos a possibilidade de mostrar novos sentidos, uma vez que a fotografia como elemento da trama é recorrente e acompanha uma mudança de paradigma. A fotografia permite ao leitor não apenas arremessar um olhar sobre o personagem, os objetos ou os espaços, mas através dela podemos acessar o olhar do personagem sobre esses espaços e objetos. As fotografias que Sebald nos apresenta são como um inventário de evidências.

Kossoy esclarece que “no senso comum, quando alguém se refere a uma fotografia, na realidade refere-se à sua expressão: à imagem, ao assunto nela representado” (2001, p. 75). A experiência visual que o protagonista nos proporciona diante da imagem leva-nos à reflexão do significado que a fotografia tem na vida das pessoas. Quando nos vemos através de velhos retratos nos álbuns de família emocionamo-nos, pois percebemos que o tempo passou e a noção de passado torna-se concreta. Em *Austerlitz* observamos que o protagonista talvez não queira ter essa noção do passado por querer estar fora do tempo, excluindo-se dos acontecimentos atuais na esperança de que o tempo não passe. Ao retratar a aquarela de Turner, Austerlitz mostra a lembrança que lhe vem à memória em uma constante sucessão de imagens entrelaçadas entre sol e sombras, que se compõem e recompõem, “paisagens montanhosas com geleiras e campos de gelo, planaltos, estepes, prados floridos, florestas vergadas pelas tempestades” e a “fumaça carregada pelo vento”, um mundo que “empalidecia” lentamente (SEBALD, 2008, p. 111).

(Fonte: SEBALD, 2008, p. 112).



Figura 20 - *Funeral at Lausanne*, 1841

Vemos que uma única imagem contém em si um inventário de informações acerca de um determinado momento, sintetizando um fragmento real visível, destacando-a da vida. A informação visual do fato representado na imagem nunca é posta em dúvida.

5 Considerações finais

O conhecimento das imagens, de sua origem, suas leis é uma das chaves de nosso tempo. [...] É o meio também de julgar o passado com novos olhos e pedir-lhe esclarecimentos condizentes com nossas preocupações presentes, refazendo uma vez mais a história à nossa medida, como é o direito e dever de cada geração (FRANCASTEL, 1972, p. 16).

Sebald constrói uma interpretação crítica da história e da sociedade em um romance que serve de memória social para o leitor. Entrevê as estruturas sociais que delimitam o horror do Holocausto. Uma teia de imagens do passado que se conectam e se dissolvem. Caminhos repletos de setas, indicações que despertam o desejo e deixam uma expectativa:

As imagens fotográficas possuem também uma linguagem própria que é responsável pela construção do sentido visual. Seu autor possui seu controle sobre essa autonomia da obra construída, cuja origem está também determinada pelo mecanismo intrínseco da máquina fotográfica. A linguagem não-verbal dá uma extensa margem de interpretações das mais variadas categorias, tanto sociais, culturais e históricas (TOSETTO; VASCONCELOS LOPES; CONTANI, 2006, p. 258).

O trabalho de construção é marcado por um processo ideológico de direcionamento dos sentidos. Através da fotografia, ele guarda em sua misteriosa obscuridade o segredo eternizado, registro de um instante que não acontecerá novamente. A manutenção dos sentidos comuns e o apagamento de outros mostram um fluxo significativo na narrativa e criam o chamado efeito de memória oficial, ou

ainda da memória histórica oficial, sentidos controlados que tornam evidentes certos fatos históricos. As imagens que o autor nos mostra passam fluando no campo das incertezas, objetos, documentos, formas de registrar o que não pode ser escrito. Sabemos que a fotografia como registro social é considerada fonte primorosa de pesquisas sobre temas sociológicos, antropológicos, históricos e políticos, entre outros. Aprender a ver e identificar a participação dos elementos visuais na produção de sentidos contribui para o estudo da fotografia como registro social. Toda fotografia representa em seu conteúdo é uma interrupção do tempo: “o que foi fotografado permanecerá para sempre interrompido e isolado, [...] o fragmento da realidade gravado na fotografia representa o congelamento do cenário, e, portanto, a perpetuação de um momento” (KOSSOY, 2001, p. 155).

Sebald cria em *Austerlitz* um arquivo visual que representa sua memória, controlando certos fatos históricos, abafando outras vozes que poderiam contar outras histórias, outras versões para o mesmo fato. Mariani explica que a memória histórica oficial está “sempre efetuando gestos de exclusão a tudo que possa escapar ao exercício do poder”, o que produz um efeito de realidade, uma normalidade semântica (1998, p. 34). Sebald utiliza as construções para estruturar o procedimento estético que permite a narração de um assunto inenarrável como o Holocausto. O uso das imagens torna-se mais atrativo ao olhar do leitor, reforçando a memória coletiva construída para este evento histórico de forma sutil com imagens que não refletem o horror vivido. Suas reflexões resgatam o passado histórico como um eterno registro de memórias que não podem ser apagadas. Histórias eternizadas através de buscas intensas. Austerlitz obedece sempre à mesma questão fundamental: primeiramente procura o que foi perdido, depois utiliza as imagens de outras memórias que demonstram os sentidos não apenas da sua existência, mas do momento que aquela fotografia presenciou, estabelecendo nexos entre memória, fato e lembrança. Estas lembranças garantem a afirmação da existência futura, como memórias que se estendem através do tempo, dos mortos e esquecidos numa reflexão contínua. Instaura-se então o conflito eterno entre história e memória, vida e morte, onde o leitor passa a perceber o mundo em sua aparência, mantém seu olhar atento às imagens, tentando adquirir conhecimento.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

AMARAL, Maria Virgínia Borges. “A dialética do arquivo: “pensar para trás”, entender o presente e mudar o futuro”. *Conexão Letras*, n. 11. Porto Alegre: UFRGS – PPG-Letras, 2014 p. 11 - 21.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica. Arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

- BRASSAÏ, Henri. *The Museum of Modern Art*. New York: Graphic Society, 1968.
- ECO, Umberto. *A vertigem das listas*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- LAUB, Dori. Truth and testimony: the Process and the struggle. In Caruth, C. (org.). *Trauma. Explorations in memory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.
- LAMBOTTE, M. C. *O discurso melancólico*. Trad. Sandra Regina Felgueiras. São Paulo: Companhia de Freud, 1997.
- MICHELON, Francisca F. e TAVARES, Francine S. *Fotografia e memória*. Pelotas: UFPEL, 2008.
- MITCHELL, W. J. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: Chicago University Press, 1994.
- SELIGMANN-SILVA, M. & NESTROVSKI, A. (Org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- ROCHLITZ, Rainer. *A filosofia de Walter Benjamin: o desencantamento da arte*. Bauru: EDUSC, 2003.
- SEBALD, W. G. *Austerlitz*. São Paulo: Cia das letras, 2008.
- TOSETTO, G.; LOPES, D.; CONTANI, M. *Curso de especialização em fotografia*. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2006.