> Duas fotografias em *Austerlitz*, de W. G. Sebald

Two photographs in *Austerlitz*, by W. G. Sebald

por Luciano Gatti

Professor associado do Departamento de Filosofia e do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Unifesp. Bolsista CNPq (PQ-2). E-mail: lfgatti@gmail.com. ORCID: 0000-0003-3960-3610.

Resumo

O presente trabalho discute as relações entre literatura e fotografia em *Austerlitz*, de W. G. Sebald. Para fazer isso, como ponto de partida, observa-se a suposta oposição entre documento e ficção no emprego de material fotográfico feito por Sebald. Segundo a hipótese deste artigo, a função das fotografias deve ser compreendida a partir do mecanismo literário desenvolvido por Sebald para apresentar a investigação de seu protagonista a respeito de elementos de sua vida passada desconhecida. A pesquisa caracteriza tal procedimento como um “encadeamento de narradores” e, feito isso, debate sobre a função exercida pelas fotografias nas relações entre memória, narração e experiência.

Palavras-chave: W. G. Sebald. Fotografia. Memória. Experiência.

Abstract

This article discusses the relationship between literature and photography in *Austerlitz*, by WG Sebald. In order to do that, as a starting point, we observe the supposed opposition between document and fiction in Sebald's use of photographic material. This study proposes that we may understand the role played by photographs in the book by means of the literary mechanism developed by Sebald to present the search of his protagonist for elements of his unknown past. The present article characterizes this procedure as a “chain of narrators” and, after that, discusses the role played by photographs in the relationships between memory, narration and experience.

Keywords: W. G. Sebald. Photography. Memory. Experience.

> Artigo recebido em 23.09.2021 e aceito em 28.09.2021.

Duas fotografias chamam a atenção em *Austerlitz*, a primeira delas sendo o retrato em campo aberto de um garoto em trajes brancos extravagantes e antiquados (um jovem da nobreza do século XVIII?). A fotografia, também estampada na capa das edições alemã e brasileira do livro, surge em momento adiantado da narrativa pelas mãos de Vera, a antiga governanta da família do protagonista, com quem ele se reencontra durante a viagem que o leva a Praga em busca de seu passado desconhecido. Embora Austerlitz não se reconheça na foto, Vera o informa de que é ele mesmo quando criança (figura 1) no retrato. A segunda fotografia, encontrada por Austerlitz em um arquivo em Praga, apresenta sobre fundo escuro o rosto de uma jovem atriz dos anos 1930, possivelmente sua própria mãe antes de ser internada no gueto de Theresienstadt, em 1939 (figura 2).¹

¹ As duas imagens abaixo são reproduções da edição brasileira de Austerlitz: W. G. Sebald. *Austerlitz*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 180 e -. 246.

que se precipitava no vale, até que tornei a ouvir Věra falando da natureza insondável que era própria de tais fotografias emersas do esquecimento. A impressão que se tem, ela disse, é de que alguma coisa se agita dentro delas, como se ouvíssemos pequenos gemidos de desespero, *gémissements de désespoir*, foi o que ela disse, disse Austerlitz, como se as fotos tivessem memória própria e se lembrassem de nós, de como nós, os sobreviventes, e aqueles que já não estão entre nós, éramos então. Sim, e este aqui na outra foto, disse Věra depois de um instante, este é você, Jacquot, em fevereiro de 1939, cerca de seis meses antes da sua partida de Praga. Você tivera permissão de acompanhar Agáta a um baile de máscaras na casa de um dos admiradores influentes da sua mãe, e a fantasia branca como neve foi talhada para você especialmente para a ocasião. *Jacquot Austerlitz, páže růžové královny* está escrito no verso com a letra do seu avô, que estava de visita na época. A foto estava ali na minha frente, disse Austerlitz, mas eu não me atrevia a tocá-la. As palavras *páže*

180

Figura 1
W. G. Sebald. *Austerlitz*, 2008

pastas pessoais, programas e recortes de jornal amarelados, dei com uma fotografia de uma atriz anônima que parecia coincidir com a opaca lembrança que eu tinha da minha mãe, e em quem Věra, que antes já havia observado longamente o rosto da espectadora que eu copiara do filme de Theresienstadt e então a pusera de lado balançando a cabeça, de pronto e sem sombra de dúvida, como ela disse, reconheceu Agáta tal como ela fora

na época. — Enquanto me contava tudo isso, Austerlitz e eu fizemos o caminho de volta do cemitério atrás do hospital St. Clement's até a Liverpool Street. Ao nos despedirmos diante da estação, Austerlitz me entregou um envelope que trouxera consigo contendo a fotografia do arquivo teatral de Praga, como lembrança, disse, pois ele estava prestes, assim me disse, a ir a Paris para pesquisar o paradeiro do pai e transportar-se ao tempo em que ele próprio vivera ali, por um lado liberto da sua falsa vida inglesa, por outro oprimido pela vaga sensação de que não fazia parte daquela cidade que a princípio lhe fora estranha nem de nenhum outro lugar.

246

Figura 2
W. G. Sebald. *Austerlitz*, 2008

Ambas as fotografias são reproduzidas no livro porque Austerlitz as transmite ao narrador, que escuta seu relato e escreve o livro que lemos. Embora toda a obra literária de Sebald seja constituída pela montagem de texto e imagens, muitas delas fotografias, *Austerlitz* tem a particularidade de extrair a maior parte de suas imagens do arquivo fotográfico do protagonista, o qual é doado ao narrador como um sinal da confiança construída ao longo dos trinta anos necessários à elaboração do relato.

Se tal acervo confere singularidade ao livro, as duas fotografias também se destacam por oferecer retratos de personagens ficcionais. As fotos tiradas por Austerlitz de Theresienstadt e reproduzidas no livro de fato são do local referido, mas o que dizer desses dois retratos? Quem são de fato tais pessoas? Sebald declarou em entrevistas que o personagem de Austerlitz foi composto a partir de “duas biografias e meia”, dentre elas a de um colega seu, um historiador da arquitetura que lecionava em Londres, como o próprio Austerlitz, e que forneceu a foto de infância do protagonista. Comentadores também identificam dois relatos autobiográficos na construção da personagem: o de Saul Friedländer (*Wenn die Erinnerung kommt*) e o de Susi Bechhöfer (*Rosa's Child*). Tal modo de composição, assim como circunstâncias inventadas a partir de viagens do próprio Sebald, que realizou ele mesmo a referida viagem a Praga e a Theresienstadt para tirar as fotografias que documentam a viagem de seu protagonista, justifica dizer que Austerlitz é um personagem de ficção.² Se os lugares referidos e retratados no livro correspondem a lugares reais, não se pode dizer que as fotos de Austerlitz e de sua mãe “correspondem” aos personagens ficcionais. O problema da referencialidade da fotografia vem à tona nesses dois exemplos, mas é possível afirmar que se estende por todas as imagens reproduzidas no livro e, em última instância, desestabiliza qualquer função de

² Cf. W. G. Sebald, “Auf ungeheuer dünnen Eis”. *Gespräche 1971 bis 2001*. Frankfurt am Main, Fischer, 2012, p. 196-197; Lynn L. Wolff. *Austerlitz*, in Claudia Öhlschläger; Michael Niehaus. *W. G. Sebald-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 2017, p. 49; Sven Meyer. “*Campo Santo* und weitere Prosa”, in Öhlschläger; Niehaus. *W. G. Sebald-Handbuch*, p. 61. A questão ainda reverbera na constituição do narrador de Sebald como uma ficcionalização – um duplo – de traços biográficos do escritor. Cf. Luciano Gatti, “Os duplos de Sebald”, in *Serrote* 10, 2011; e Daniel Weidner. “Bildnis machen”. *Autofiktionale Strategien bei Walter Kempowski, Uwe Johnson und W. G. Sebald*, in WAGNER-EGELHAAF, Martina (Hg.). *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2013.

comprovação factual. A despeito de sua inevitável aderência ao referente, as fotografias também são peças de um intrincado mecanismo narrativo.

Ainda assim, Sebald foi um defensor do poder de evidência e de convencimento da fotografia, o “documento verdadeiro por excelência”, como ele diz, uma ideia que ele compartilhava com Roland Barthes, referência recorrente em suas manifestações a respeito do meio fotográfico. Como se sabe, em *A câmara clara*, Barthes entende a fotografia como uma “evidência intensificada” de que “isso foi”. Ela possui a “força constatativa”, o “poder de autenticação” do que representa. Essa teoria de uma “emanação do referente”, do “real passado”³ converge, em certa medida, na função atribuída por Sebald à sua literatura, por exemplo, ao rejeitar enfaticamente o pertencimento de seus livros ao gênero do *romance*: “Tenho horror a toda forma barata de ficcionalização. Meu meio é a prosa, não o romance”⁴. O que legitima tal distinção é a aderência da *prosa* ao documento autêntico, uma prova de realidade:

Para conseguir fazer uma boa história é necessário o material mais exato e autêntico possível. Entendo isso como se fosse o ofício de um alfaiate. O fictício é o corte da roupa, mas um bom corte não vale nada se a matéria, o material, for ruim. Só é possível fazer um bom trabalho com um material que tenha uma base de legitimação própria⁵.

A tônica certamente recai aqui na autenticidade do material, atestada pelas muitas imagens incorporadas ao texto pela montagem, seja como reprodução de documentos e obras de arte, seja como fotografias de lugares, de edifícios ou de pessoas. Uma mesma conexão com o real estaria presente no trabalho com relatos fidedignos de personagens reais, como aqueles de *Os Emigrantes*.

Mais interessante que a ênfase no material autêntico é a modulação: sua exposição exige o trabalho ficcional, metaforicamente referido no “corte do alfaiate”, o que acaba por distinguir a prosa de Sebald da historiografia, da

³ Cf. Roland Barthes. *A câmara clara. Nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 121, 128, 132 e 168.

⁴ Sebald. *Auf ungeheuer dünnen Eis*, p. 85.

⁵ *Ibidem*, p. 234-235.

reportagem ou da (auto) biografia.⁶ Nessa costura, é evidente que Sebald busca ancorar o trabalho literário na apresentação da experiência histórica – histórias de deslocados por forças históricas que geraram guerra e destruição – ao mesmo tempo em que adverte contra qualquer abordagem imediata dos documentos e das imagens incorporados à narrativa, como se estivessem ali exclusivamente para comprovar o que é dito.⁷ Seu objetivo seria, de fato, expor as muitas mediações necessárias a acessar o material, sobretudo em sua dimensão mais subjetiva. Mesmo quando aborda processos históricos de grande envergadura, Sebald sempre trabalha com personagens individualizados, ou seja, com as histórias dos afetados pela história, inclusive em *Os anéis de saturno*, seu livro mais próximo do ensaio historiográfico. Seu foco dirige-se às condições subjetivas, particularizadas, para lidar com as circunstâncias históricas e encontrar uma forma de transmiti-las, um percurso tortuoso entre fatos, documentos, relatos e, por fim, entre a escrita de seu narrador. Não é por outro motivo que ele se desloca atrás dos documentos e dos relatos com que constitui suas narrativas, fazendo de si mesmo uma testemunha das histórias contadas por outros.⁸ Como as mediações narrativas qualificam a função da fotografia na prosa de Sebald, vale a pena insistir nelas. Suas muitas reservas a respeito do gênero do romance ainda servem de atalho, podendo ser lidas, antes de tudo, como uma recusa de convenções ilusionistas, típicas do romance realista do XIX, que encobrem a posição do narrador, ou seja, as condições de seu relato e de seu acesso às fontes. Como ele diz, “Não é mais possível escrever como se o narrador fosse uma instância neutra. Ele tem que colocar as cartas na mesa, ainda que da maneira mais discreta”⁹. Em outras palavras, cabe ao narrador legitimar sua posição, explicitando as circunstâncias de produção de

⁶ Sobre a relação entre literatura e historiografia em Sebald, cf. Lynn L. Wolff. *W. G. Sebald's Hybrid Poetics. Literature as historiography*. Berlin/London: De Gruyter, 2014.

⁷ Para uma abordagem de conjunto, embora sucinta, das relações entre documento e ficção na obra de Sebald, cf. Michael Niehaus. “Fiktion – Document”, in Öhlschläger; Niehaus (Hg.) *W. G. Sebald Handbuch*.

⁸ Embora livros como *Os Emigrantes* e *Austerlitz* aproximem-se tematicamente de questões da chamada “literatura de testemunho” ou “literatura do holocausto”, Daniel Weidner aponta que as manifestações de Sebald a respeito dessa literatura, assim como seu próprio trabalho literário, concentram-se menos na “não-representabilidade” da experiência de aniquilação total, questão central de tal literatura, e mais no esquecimento e no não enfrentamento da questão na Alemanha do pós-guerra. Cf. Daniel Weidner, “Holocaust”, in Öhlschläger; Niehaus (Hg.) *W. G. Sebald Handbuch*, p. 233.

⁹ Sebald, *Auf ungeheuer dünnen Eis*, p. 235.

seu relato. Ironicamente, Sebald aponta justamente em um romancista, Thomas Bernhard, a satisfação de tal exigência ao formular um narrador “periscópico”, ou seja, que narra a partir da longa distância atravessada pelos relatos de outros, nunca deixando de insistir na procedência de sua narrativa.¹⁰

Na reiteração insistente de formulações, como disse Austerlitz, em uma forma de discurso indireto que Sebald retoma de romances de Bernhard — e à qual confere feitiço próprio —, assim como na recusa à encenação ilusionista de discursos diretos, o autor expõe o processo narrativo constituído por aquilo que Austerlitz ouviu de outros e depois relata ao narrador. Se Sebald se coloca assim para além das convenções realistas do gênero, na vizinhança, portanto, do romance moderno, sua insistência na *prosa* também ecoa a afirmação de Walter Benjamin no ensaio “O narrador. Considerações a partir da obra de Nikolai Leskov”. Segundo tal afirmação, a historiografia constituiria o ponto de indiferenciação criador de todas as formas épicas.¹¹ Ao frisar as condições da transmissão narrativa da experiência, a *prosa* de Sebald, que conjuga ficção e documento, romance e ensaio, biografia e relato de viagem, subverte a demarcação especializada dos gêneros literários.¹² Nesse contexto, a extensão do livro, que cobre cerca de trinta anos de contatos entre o narrador e o protagonista, revela-se como a moldura narrativa necessária ao tratamento mais pormenorizado dado por Sebald à questão da legitimação do narrador. O primeiro encontro com o protagonista ocorre casualmente no fim dos anos 1960 na estação de trem de Antuérpia. Austerlitz é um historiador da arquitetura ocupado com um grande projeto dedicado a investigar relações de poder e de dominação na monumentalidade dos grandes edifícios públicos europeus, um

¹⁰ Sebald abordou a obra de Bernhard no ensaio “Wo die Dunkelheit den Strick zuzieht. Zu Thomas Bernhard”, in: *Die Beschreibung des Unglücks. Zur österreichischen Literatur von Stifter bis Handke*. Frankfurt am Main, Fischer, 2006.

¹¹ Cf. Benjamin, “Der Erzähler”, p. 451; “O narrador”, p. 209.

¹² É oportuno lembrar que Benjamin, ao saudar a montagem literária de *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, escritor sobre o qual Sebald escreveu seu doutorado, destaque a ampliação do gênero do romance pela introdução da linguagem falada, a linguagem das ruas, na linguagem escrita do gênero do romance. Numa formulação que terá ressonâncias em Sebald, ele diz: “A verdadeira montagem se baseia no documento”. Cf. Benjamin, “Krise des Romans. Zu Döblins ‘Berlin Alexanderplatz’”, *Gesammelte Schriften III*, p. 232; “A crise do romance. Sobre *Alexanderplatz*, de Döblin”, *Obras escolhidas*, p. 56.

projeto com muitas afinidades com o “projeto das passagens” de Benjamin.¹³ A segunda série de encontros ocorre por ocasião de visitas do narrador a Austerlitz em seu gabinete em um instituto de história da arte em Londres no final dos anos 1960 e início dos anos 1970. Até esse momento, as conversas giram preponderantemente em torno dos temas de trabalho de Austerlitz.

O início do relato pessoal do protagonista só ocorre por ocasião de um encontro fortuito em 1996, após mais de vinte anos de interrupção de contato entre o narrador e o protagonista. Esse relato é apresentado desde o início como uma busca pela própria identidade, iniciada nos seguintes termos: “Desde minha infância e minha juventude, começou ele finalmente, tornando a dirigir o olhar para mim, eu nunca soube quem na verdade sou”¹⁴. Austerlitz narra então a história de sua infância, desde a convivência com seus pais adotivos no país de Gales até o início de seus estudos em Oxford. O relato da infância e da juventude não desempenha, porém, a função de oferecer um esclarecimento a respeito de sua origem, mas antes expor sua consciência de não pertencimento. É esse mesmo sentimento de deslocamento que motivará sua busca pela própria história e a substituição do projeto sobre história da arquitetura pela investigação da história desconhecida de si mesmo.

A história de Austerlitz vem à tona somente no quarto encontro, quando ele narra sua viagem a Praga em busca de suas origens familiares. É lá que ele reencontra a antiga governanta de sua família, que relata a ele sua origem judia assim como a decisão de seus pais de enviá-lo em um comboio de crianças para a Inglaterra em 1939. A governanta também o informa sobre a fuga de seu pai, a internação de sua mãe no gueto de Theresiastadt e a sua provável morte em um campo de concentração. O último encontro ocorre meses depois, em Paris, momento em que Austerlitz está envolvido na investigação do paradeiro de seu pai.

¹³ Cf. Preuschhof, Nikolai Jan. *Mit Walter Benjamin. Melancholie, Geschichte und Erzählen bei W. G. Sebald*. Heidelberg: Universitätsverlag WINTER, 2015, pp. 355-377.

¹⁴ Sebald. *Austerlitz*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001, p. 64; Tradução brasileira: *Austerlitz*, op. cit., p. 48.

A moldura dos encontros sucessivos evidencia como Sebald constituiu seu narrador a partir da dificuldade intrínseca à constituição do relato, o qual ocorre paralelamente à busca do protagonista por seu passado, uma incógnita nos primeiros encontros. A posição do narrador “periscópico”, que relata o que lhe é narrado, mimetiza, portanto, a investigação empreendida por seu interlocutor. A mediação do relato é dupla: o narrador elabora um texto escrito a partir do relato de Austerlitz, relato este construído pelo esforço de sintetizar diversos outros relatos em uma história de vida, além de uma extensa pesquisa documental em arquivos e em bibliotecas. Embora o autor renuncie ao discurso direto, o texto é inteiramente mediado pelo relato oral, que custa a se formar e nunca encobre o meio de sua transmissão.¹⁵ O encadeamento de narradores alternando a primeira com a terceira pessoa, possível graças à legitimação do próprio narrador como um ouvinte autorizado diante de Austerlitz, corresponderia à dificuldade da constituição mesma de uma experiência com o passado, algo que a escrita do narrador busca documentar.

Diversos críticos já afirmaram que a unidade de *Austerlitz*, próxima ao gênero do romance, o tornaria um livro mais convencional do que os anteriores.¹⁶ No entanto, tal “unidade” não seria uma recaída em convenções do gênero, mas um resultado de uma exploração de maior envergadura, mais extensa, portanto, do percurso necessário a fazer com que uma história de vida venha à tona, no caso, a história do protagonista que só é descoberta e exposta por meio de um intrincado encadeamento de narradores. É esse encadeamento, por sua vez, que confere às imagens reproduzidas, em particular as fotografias do acervo do protagonista, tiradas ou encontradas por ele, uma função singular

¹⁵ Um exemplo, entre muitos, tirado do relato da antiga governanta da família de Austerlitz: “E então Vera me contou, disse Austerlitz, como no outono nós costumávamos observar do muro divisório superior do jardim de Schönborg os esquilos enterrarem seus tesouros. Depois, sempre que voltávamos para casa, eu tinha de ler alto para você o seu livro favorito da mudança das estações, embora você o soubesse de cor da primeira à última linha, disse Vera, e acrescentou que eu nunca me cansava das imagens de inverno em particular, das lebres, renas e perdizes imóveis de espanto na paisagem coberta de neve recente, e sempre que chegávamos à página, disse Vera, disse Austerlitz, na qual se falava que a neve cai pelos galhos das árvores e logo cobre o todo o chão da floresta, eu erguia a vista para ela e perguntava: mas se tudo fica branco, como é que os esquilos sabem onde esconderam as suas provisões?”. Sebald. *Austerlitz*, pp. 290-291; *Austerlitz*, p. 200.

¹⁶ Cf. Uwe Schütte. *W. G. Sebald. Leben und literarisches Werk*. Berlin: De Gruyter, 2020, p. 385. J. J. Long. *W. G. Sebald. Image, archive, modernity*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007, p. 149.

no interior da narrativa. Formalmente, como resultado de técnicas de montagem de texto e de imagem, a fotografia interrompe o curso do texto e convida, à primeira vista, ao exame de uma complementação ou mesmo de comprovação imagética daquilo que é referido pelo relato.

Nesse sentido, *Austerlitz*, assim como outros livros de Sebald, dialoga com uma tradição literária que tem representantes, cada um com suas razões para o emprego da montagem, tanto nos surrealistas estudados por Benjamin (basta pensar em *Nadja*, de André Breton) quanto na literatura alemã do pós-guerra, em obras de Alexander Kluge, Klaus Theweleit e Peter Weiss.¹⁷ A especificidade de Sebald estaria na busca por uma forma adequada à exposição das experiências extremas que seus livros tomam por base, o que resulta numa solução muito particular para a equação de texto e imagem.

Já vimos que Sebald ressalta o poder de evidência da fotografia como um “documento verdadeiro por excelência”¹⁸. Simultaneamente, muitos fatores colocam em dúvida seu estatuto de documento.¹⁹ Não há, por exemplo, indicações da origem de cada uma delas ou legendas capazes de conferir o estatuto unívoco da fotografia como documento; assim como as demais imagens, as fotografias são dispostas pelo narrador ao longo do texto, deixando a nós alguma margem para interpretar sua relação com o relato. Sua evidência, caso acreditemos nessa hipótese, seria, talvez, de outra ordem. De maneira exemplar, ela se explicita na busca de Austerlitz por uma imagem da mãe – e com isso retorno ao ponto de partida –, a qual se converte numa complexa relação entre a exterioridade da imagem fotográfica e o trabalho tateante da memória. Ele afirma:

¹⁷ O elogio irrestrito a Alexander Kluge aparece nas considerações a respeito da presença dos bombardeios das cidades alemãs no fim da II Guerra. Cf. W. G. Sebald. *Guerra aérea e literatura*. Tradução de Carlos Abbenseth e Frederico Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. A respeito da importância de Peter Weiss para Sebald, em particular seu “Discurso sobre o Laocoonte”, cf. Weidner, “Holocaust”, op. cit., p. 233. Para uma manifestação elogiosa do próprio Sebald a respeito de livros como *Abschied von den Eltern*, cf. “Auf ungeheuer dünnem Eis”, p. 255-6.

¹⁸ Sebald, *Auf ungeheuer dünnem Eis*, p. 168.

¹⁹ Ressalte-se ainda, como bem apontou, Michael Niehaus, que os livros não trazem propriamente documentos enquanto objetos materiais, mas, no máximo, representações de documentos. Cf. Niehaus, “Fiktion – Dokument”, op. cit. p. 130.

Passei também vários dias examinando os documentos dos anos de 1938 e 1939 no arquivo teatral de Praga na Celetná, e ali, entre cartas, pastas pessoais, programas e recortes de jornal amarelados, dei com uma fotografia de uma atriz anônima que parecia coincidir com a opaca lembrança que eu tinha da minha mãe, e em que Vera, que antes já havia observado longamente o rosto da espectadora que eu copiara do filme de Theresienstadt e então a pusera de lado balançando a cabeça, de pronto e sem sombra de dúvida, como ela disse, reconheceu Agáta tal como ela fora na época²⁰.

O trecho é exemplar por várias razões. Em primeiro lugar, ele revela que a fotografia, apesar de seu “realismo”, não fornece necessariamente um acesso imediato às experiências que ela registra. Ao contrário, elas também são fontes de interrogação; no caso, Austerlitz hesita no reconhecimento da mãe, solicitando a confirmação de Vera. Além disso, a fotografia assume aqui a função de um instrumento auxiliar para memória, à medida que Austerlitz nitidamente busca reavivar sua própria lembrança, vaga e fugidia, com o auxílio da imagem fotográfica. Ocorre que, nesse mesmo processo, a fotografia também se torna uma imagem substituta para experiências que foram reprimidas como resultados de eventos traumáticos ou então que não tinham sido adequadamente registradas pela criança. Ambos os casos são possíveis.²¹ A correspondência entre a imagem fotográfica e a imagem da memória é, contudo, incerta e frágil, mais um motivo para interrogações do que para certezas.

Tal função assumida pela fotografia na busca de Austerlitz por seu passado converge com uma concepção de fotografia exposta pelo livro. O protagonista, que também é o fotógrafo responsável por muitas das fotos incluídas pelo narrador em seu texto, manifesta em diversos momentos uma correlação entre a fotografia e o caráter fugidio da memória, como na seguinte passagem:

No trabalho de fotógrafo, sempre me encantou o instante em que as sombras da realidade parecem surgir do nada sobre o papel em exposição, tal como recordações, disse Austerlitz, que nos ocorrem no meio da noite e que tornam a escurecer rapidamente caso se tente agarrá-

²⁰ Sebald, *Austerlitz*, p. 356-357; *Austerlitz*, p. 246.

²¹ Essa dupla posição da fotografia – auxílio e substituto – perante a memória foi muito bem analisada por Caroline Duttlinger. “Traumatic photographs: remembrance and technical media in W. G. Sebald’s *Austerlitz*”, in J. J. Long; Anne Whitehead (ed.). *W. G. Sebald. A critical companion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004, especialmente p. 160-161.

las, à maneira de uma prova fotográfica deixada muito tempo no banho de revelação²².

O encontro do retrato da mãe em meio a um conjunto de documentos de arquivo também corresponderia a esse encontro fugidio entre fotografia e memória, um encontro que diz respeito à busca de Austerlitz e concretiza uma posição perante a fotografia que Sebald certa vez explicitou em uma entrevista: a observação de um retrato implica o reconhecimento de um apelo dirigido pela figura retratada ao observador futuro, um apelo que só pode ser atendido por meio de uma elaboração narrativa.²³ Nesse sentido, Sebald transfere a seu personagem uma concepção de fotografia cujas referências centrais são dadas por Barthes, mais uma vez, e também por Benjamin. Em outra entrevista, Sebald lembra o comentário de Barthes a respeito da fotografia de um jovem estudante, feita por André Kertész. A foto lança ao observador uma questão a respeito do que teria acontecido ao jovem retratado, como se a foto clamasse: “diga-nos algo”²⁴. Essa mesma correlação entre o passado retratado e o seu futuro possível pode ser identificada na “Pequena história da fotografia” de Benjamin:

(...) o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás²⁵.

A aproximação dos dois críticos, que confluem aqui no apelo lançado pelo passado ao futuro, modula aquela evidência fotográfica de um passado que realmente existiu, “isso foi”, defendida por Barthes no mesmo *A câmera clara*. Em outras palavras, Sebald interpreta a teoria do *punctum* barthesiana como um ensejo à narrativa, a qual não caminha sem procedimentos ficcionais. A posição de que só é possível atender, por meio da narração, ao apelo lançado por

²² Sebald, *Austerlitz*, p. 113; *Austerlitz*, p. 80.

²³ Sebald, *Auf ungeheuer dünne Eis*, p. 166.

²⁴ Cf. Roland Barthes. *A câmara clara. Nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castanon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 125. Sobre as manifestações de Sebald sobre Barthes, cf. Sebald, *Auf ungeheuer dünnen Eis*, p. 110 e p. 167. Cf. também Karine Wilkelvoss, “Bild-Text”, in Öhlschläger; Niehaus (Hg.). *W. G. Sebald-Handbuch*, p. 115.

²⁵ Benjamin. “Kleine Geschichte der Photographie”, *Gesammelte Schriften* II-1, p. 371, “Pequena história da fotografia”, *Obras escolhidas*, p. 94.

aquilo que é interrogação em uma fotografia ressoa, por fim, na seguinte observação de seu protagonista:

E não será possível imaginar, continuou Austerlitz, que também temos compromissos para cumprir no passado, no que já se foi e em grande parte está extinto, e lá temos de procurar lugares e pessoas que, quase além do tempo, guardam uma relação conosco? ²⁶

A evidência da fotografia defendida por Sebald não seria, desta forma, a da autenticidade do material bruto, não mediado pelo trabalho subjetivo da narração. Muito mais que isso, ela seria a comprovação de um apelo dirigido ao presente pelas imagens do passado, o qual, por sua vez, exige um processo narrativo, ficcional decerto, para responder à ignição narrativa proposta pelo material. A peculiar montagem de texto e de imagem que caracteriza a prosa de *Austerlitz* legitima-se em tal compromisso com o passado, o qual exige um mecanismo narrativo repleto de mediações para fazer com que tais histórias venham à tona. Sebald não atribui a fotografia a seu referente real, mas a um personagem de ficção, abusando de coincidências ao promover tantos encontros casuais entre narrador e protagonista, tornando possível a Austerlitz encontrar, com relativa facilidade, a personagem de sua infância que lhe revela seu passado. Se o autor recorre a certas “falsificações”, tais artifícios também exercem a função de expor o processo conturbado necessário à exposição do passado, nunca dada por completo ou reconfortadora o suficiente para compensar a sensação de deslocamento que acompanha Austerlitz desde o início. Não é de estranhar, enfim, que o livro não se encerre com um desfecho, mas com mais uma despedida, dessa vez em Paris, quando Austerlitz se distancia do narrador para seguir em sua busca pelo passado.

Referências

BARTHES, Roland. *A câmara clara. Nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castanon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

²⁶ Sebald, *Austerlitz*, p. 363; *Austerlitz*, p. 250.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Roaunet São Paulo: Brasiliense, 1996.

DUTTLINGER, Caroline. "Traumatic photographs: remembrance and technical media in W. G. Sebald's *Austerlitz*", in long, J. J.; WHITEHEAD, Anne (ed.). *W. G. Sebald. A critical companion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.

FRIEDLANDER, Saul. *Wenn Erinnerung kommt*. München: C. H. Beck, 2016.

GATTI, Luciano. Os duplos de Sebald. *Serrote*, n. 10, 2011.

JOSEPHS, Jeremy; BECHHÖFER, Susi. *Rosa's Child*. London/New York: I.B.Tauris, 1996.

LONG, J. J. *W. G. Sebald. Image, archive, modernity*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

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

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

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

SEBALD, W. G. *Austerlitz*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001. *Austerlitz*. Tradução de José Marcos Macedo: São Paulo, Companhia das Letras, 2008a.

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

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

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

SEBALD, W. G. *"Auf ungeheuer dünnen Eis". Gespräche 1971 bis 2001*. Frankfurt am Main, Fischer, 2012.

SEBALD, W. G. *Campo Santo*. Frankfurt am Main: Fischer, 2006. *Campo Santo*. Tradução de Kristina Michahelles São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

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

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

WEISS, Peter. “Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache”. In: *Rapporte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010.

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

Referência para citação deste artigo

GATTI, Luciano. Duas fotografias em *Austerlitz*, de W. G. Sebald. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 3, número 2, p. 101 – 116, dezembro de 2021.