



Ler o tempo no espaço (Paris, Jacques Austerlitz, W. G. Sebald)

In Space We Read Time (Paris, Jacques Austerlitz, W. G. Sebald)

Kelvin Falcão Klein

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro/Brasil

kelvin.klein@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-8997-1174>

Resumo: O artigo é dividido em três movimentos: o primeiro é dedicado à exposição das ideias de Karl Schlögel em seu livro *Ler o tempo no espaço*, de 2003; o segundo apresenta uma análise crítica do romance *Austerlitz*, de W. G. Sebald, com ênfase na mobilização da cidade de Paris no texto em questão; o terceiro e último visa aprofundar os questionamentos levantados na seção anterior, identificando no trabalho de Sebald uma prospecção imaginativa das camadas recalcadas da experiência urbana. A cidade de Paris surge em *Austerlitz* por meio de uma digressão ensaística que tem como foco a Biblioteca Nacional da França e seu entorno, desde a II Guerra Mundial até o fim da década de 1990. A emergência desse conjunto arquitetônico é evocada por Sebald sob o signo da ambivalência: local de memória e de esquecimento, espaço das “luzes” e das “trevas”, canteiro de criação e de destruição.

Palavras-chave: Paris; Biblioteca Nacional; Jacques Austerlitz; W. G. Sebald; Karl Schlögel.

Abstract: This paper consists of three movements: the first discusses Karl Schlögel's ideas presented in his book *In Space We Read Time* (2003); the second is a critical analysis of the novel *Austerlitz*, by W. G. Sebald, focusing on the mobilization of the city of Paris; the third and last one further examines the questions raised in the previous two sections, identifying in Sebald's work an imaginative prospection of the repressed layers of urban experience. *Austerlitz* represents Paris as an excerpt that focuses on the National Library of France and its surroundings, from World War II to the late 1990s. The emergence of this architectural enterprise is evoked by Sebald under the sign of ambivalence: a place of memory and oblivion, a space of “light” and “darkness”, a site of creation and destruction.

Keywords: Paris; National Library; Jacques Austerlitz; W. G. Sebald; Karl Schlögel.

Ler o tempo no espaço

Em 2003, Karl Schlögel publica seu livro *Im Raume lesen wir die Zeit*, ou seja, *Ler o tempo no espaço*, um amplo ensaio de “história da civilização e geopolítica”, como indica o subtítulo¹. O percurso de sua argumentação se inicia com a queda do muro de Berlim, em 1989, e a certa tendência a pensar o “espaço como obsessão” que ele identifica no caso alemão, especialmente no que diz respeito à recente reunificação dos dois territórios (RDA e RFA). Em seguida, Schlögel passa por Sarajevo e pela Guerra da Bósnia, pelo gueto de Kovno, na Lituânia, chegando por fim às passagens de Paris, com Walter Benjamin, e aos interiores da mesma cidade, pela via de Marcel Proust, comentando uma série de elementos que servem de marcadores para o esforço de ler o tempo no espaço – mapas, cartões-postais, tabelas de horários ferroviários, guias de viagem, placas, monumentos, calçamentos urbanos, ruínas e assim por diante. Em linhas gerais, Schlögel (2006, p. 5-6) argumenta que o binômio “ser e tempo” é insuficiente para dar conta da descrição crítica da experiência (da “legibilidade do mundo”, como ele aponta a partir de Hans Blumenberg), sendo necessário um resgate da noção de Fernand Braudel da história humana como “luta contra o *horror vacui*” e das questões propostas por Friedrich Ratzel a partir de um deslocamento da leitura dos textos para a leitura dos espaços.

Gostaria de reter da argumentação de Schlögel a ideia de que a paisagem material das cidades está disponível para leitura, interpretação e elaboração crítica. O espaço urbano narra histórias a partir da justaposição heterogênea de elementos, da condensação de camadas variadas de

¹ Autor de livros como *Petersburg. Das Laboratorium der Moderne 1909-1921* (2002), *Planet der Nomaden* (2006), entre outros, com projeção em campos como a literatura comparada e a teoria da história, Karl Schlögel ainda aguarda tradução e publicação no Brasil. A obra que comento aqui já foi traduzida ao espanhol, pela editora Siruela (*En el espacio leemos el tiempo: sobre historia de la civilización y geopolítica*, 2007), ao italiano, pela editora Bruno Mondadori (*Leggere il tempo nello spazio. Saggi di storia e geopolítica*, 2009), e ao inglês, pelo Bard Graduate Center (*In Space We Read Time: On the History of Civilization and Geopolitics*, 2016). Além do diálogo que estabelece com nomes já tradicionais das ciências humanas, como Walter Benjamin ou Michel Foucault, Schlögel, em sua obra, oferece associações com pensadores mais recentes, alguns com ampla repercussão no contexto brasileiro, como Paul Virilio, Reinhart Koselleck, Susan Buck-Morss, entre outros.

materiais, que testemunham certas intervenções distribuídas ao longo do tempo – “estratos” que tornam possíveis “inventários de experiências histórias”, na definição de Reinhart Koselleck (2014, p. 221). Ao comentar especificamente o caso de Paris, e o modo como a cidade surge na obra de Walter Benjamin, Schlögel (2006, p. 60-63) salienta a importância da Biblioteca Nacional, arquivo a partir do qual Benjamin acessa virtualmente estratos perdidos da vida urbana. Em outras palavras, a biblioteca é o espaço efetivo que permite acessar a energia residual de espaços desaparecidos, mas que permanecem potencialmente acessíveis a partir dos impressos, livros, documentos e imagens. Essa acessibilidade potencial depende de uma tensão entre a materialidade do espaço urbano e a imaterialidade do trabalho do pensamento e da imaginação – trata-se de uma “arqueologia” que lida com a interface entre “arquivo e fantasma”, nos termos de Serge Margel (2017, p. 112); uma escrita da história que seja também uma “fantologia”, oscilando entre presença e ausência, materialidade e spectralidade, nos termos de Ethan Kleinberg (2017, p. 59).

Meu objetivo é ampliar a reflexão de Schlögel sobre a Biblioteca Nacional de Paris em direção a outros referentes, outros espaços nos quais é possível perceber a virtualidade fantasmática das energias do passado – ou seja, ler o tempo no espaço. É importante reter a ênfase que Schlögel coloca na dimensão arquivística da Biblioteca e sua importância para o trabalho de elaboração do passado por parte de Benjamin, mas atualizando sua abordagem com atenção a textos recentes, que já não tomam as premissas benjaminianas como centro. Minha hipótese é a de que, para um espaço urbano se configurar como arquivo, a ficção deve se apresentar como laboratório de produção de documentos – para que haja uma cidade-arquivo, é necessária a circulação de ficções-documento, que absorvam em sua textualidade as contradições próprias do acúmulo de estratos (materiais e discursivos). Para dar conta dessa questão, proponho a análise de algumas cenas do romance *Austerlitz*, de W. G. Sebald, escritor de origem alemã nascido em 1944 e falecido em 2001, que se estabeleceu na Inglaterra (na Universidade de East Anglia) como professor de literatura. Paris aparece nessa narrativa não apenas como paisagem ou cenário, mas como local de memória e esquecimento, como espaço feito de camadas heterogêneas em tensão. Trata-se não apenas de uma cidade reconhecível (e localizável) no mapa, mas de um espaço urbano tomado como plataforma de especulação imaginativa.

A ideia de uma “ficção-documento” decorre de Maurizio Ferraris em seu livro *Documentalità: perché è necessario lasciar tracce* (*Documentalidade: por que é necessário deixar rastros*), trabalho fundado no diálogo entre discursos e disciplinas (teoria política, semiótica, fenomenologia), oscilando entre o registro físico e o metafísico. Ferraris (2009, p. 362) afirma que a letra (a grafia, o registro, a ficção) é o fundamento do espírito e que, por isso, sua ontologia dos objetos sociais se caracteriza como uma fenomenologia da letra (para Ferraris, os objetos sociais resultam de atos sociais, caracterizados pelo fato de serem inscritos, seja materialmente, seja “espiritualmente”; daí sua importância para uma leitura do tempo no espaço). A fenomenologia da ficção de Ferraris se desdobra em três direções: trata da documentalidade aplicada ao espírito subjetivo (a alma/mente como tábua, como plataforma de inscrição), ao espírito objetivo (o mundo das instituições, da lei, da burocracia e do contrato social) e ao espírito absoluto (arte, religião, filosofia). Quando Paris surge na ficção de Sebald, está ligada à dimensão textual de um registro possível (ou ainda, virtual), relacionado ao real de forma fantasmática, documentando uma especulação, e não um registro pretensamente fidedigno daquilo que se encontra na “realidade”².

² Tomando como ponto de partida o ano de lançamento de *Austerlitz* (2001), quero chamar a atenção para a recorrência do aparecimento de Paris na literatura contemporânea, com destaque para quatro escritores: o italiano Michele Mari, o espanhol Enrique Vila-Matas e os franceses Patrick Modiano e Michel Houellebecq. Mari publicou *Tutto il ferro della torre Eiffel* (*Todo o ferro da torre Eiffel*, 2002), reconstrução romanesca da Paris dos anos 1930, transformando em personagens Walter Benjamin, Erich Auerbach, Marc Bloch, entre outros. Vila-Matas publicou *Paris no se acaba nunca* (*Paris não tem fim*, 2007), evocação de seus anos de aprendizado nos anos 1970, e *Doctor Pasavento* (*Doutor Pasavento*, 2009), romance no qual opera uma vertiginosa leitura do tempo no espaço partindo de uma única rua de Paris, a *rue Vaneau*. Modiano publicou uma série de romances breves nos quais utiliza extensamente a paisagem parisiense – com destaque para *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* (*Para você não se perder no bairro*, 2015), espécie de summa do conjunto (para uma aproximação entre Sebald e Modiano, conferir o artigo “A pós-memória em Patrick Modiano e W. G. Sebald”, de Eurídice Figueiredo (2013). Houellebecq, por fim, publicou em 2015 o romance *Soumission* (*Submissão*), no qual algumas ruas de Paris aparecem com destaque na trama, como a *rue des Arènes*. São ficções-documento que tomam Paris como cidade-arquivo, investindo em uma absorção criativa do tecido urbano, pautada não pela descrição “naturalista” (no sentido de uma “naturalização” dos processos artificiais de constituição de sentido da experiência urbana), mas pela reconfiguração poética (no

Jacques Austerlitz

Editado em 2001, ano de morte do autor, *Austerlitz* é o último romance publicado por W. G. Sebald, que já havia lançado outras três ficções narrativas: *Vertigem*, em 1990, *Os emigrantes*, em 1992, e *Os anéis de Saturno*, em 1995. Por mais que meu foco neste ensaio seja o modo como Paris aparece em *Austerlitz*, é possível apontar como a reivindicação do espaço urbano como fonte de questionamento histórico e poético é recorrente na obra de Sebald. Em *Vertigem*, o narrador realiza um périplo por várias cidades europeias (Viena, Verona, Veneza...), descrevendo e explorando a estranheza inerente ao ato de viajar, como no caso de sua passagem por Milão: “subi até a galeria mais alta da catedral e de lá, acometido de seguidos ataques de vertigem, observei o panorama nevoento de uma cidade que agora me era totalmente estranha. Onde a palavra ‘Milão’ deveria ter surgido, nada mais havia senão um dolorido reflexo da incapacidade” (SEBALD, 2008b, p. 92). Em *Os emigrantes*, o narrador descreve sua chegada a Manchester, no outono de 1966, encontrando uma cidade onde “não se via viva alma”, sendo “lícito supor” que “a cidade fora abandonada havia muito pelos seus moradores e não passava agora de uma única necrópole, de um único mausoléu” (SEBALD, 2009, p. 153). Em *Os anéis de Saturno*, o narrador evoca Amsterdã e o dia em que perambulou “durante uma hora ou mais” por uma região “de certo modo extraterritorial da cidade”, com janelas “pregadas com tábuas” e “muros de tijolos fuliginosos” cobertos de pichações (SEBALD, 2010a, p. 89).

O romance *Austerlitz*, mescla de ensaio, relato de viagem e ficção (com vasto número de imagens reproduzidas ao longo do livro, espécie de marca registrada da obra de Sebald), conta parte da história de como o menino Daffyd Elias se torna o personagem Jacques Austerlitz, ou ainda, de como Jacques resgata seu nome de batismo e a história de seu passado – em 1939, saindo de Praga no que ficou conhecido como o *Kindertransport*, ele é enviado para o País de Gales para escapar dos nazistas, recebendo o nome Daffyd Elias. A história é contada por um narrador sem nome, que encontra Austerlitz pela primeira vez em 1967, na Bélgica. Ao longo das décadas seguintes, até 1997, os dois se encontram de forma intermitente e

sentido ativo da “poiesis”, de fazer algo a partir da “physis”) dos estratos heterogêneos desse mesmo tecido.

a narrativa ganha corpo de forma oblíqua, fragmentada, mas sempre com a evocação latente dos horrores da Shoah e da Segunda Guerra Mundial. A escrita do romance é feita *a posteriori*, e o narrador frequentemente reflete sobre as lacunas que percebe retrospectivamente, seja nos encontros com Austerlitz, seja no conteúdo de seus relatos: “Na época, se tivesse percebido que para Austerlitz havia momentos sem começo nem fim e que, por outro lado, toda sua vida lhe parecia às vezes um ponto cego sem duração, eu teria provavelmente aguardado com mais paciência” (SEBALD, 2008a, p. 119).

Um dos últimos encontros entre os dois ocorre em Paris, na “brasserie Le Havane”, e Austerlitz conta ao narrador seu encontro com Marie de Verneuil, no mesmo local, décadas antes. Entre Marie e o narrador, aponta Austerlitz, entre um encontro e outro, o espaço se transformou – é possível ler a passagem do tempo na emergência da “nova Biblioteca Nacional, que trazia o nome do presidente francês”, erguida “naquela área da margem esquerda do Sena que se deteriorava cada vez mais ao longo dos anos” (SEBALD, 2008a, p. 266). A emergência da “nova Biblioteca Nacional” não é apenas, para Austerlitz, signo de uma mudança no tecido urbano de Paris (um acréscimo, uma transformação ou renovação), mas também signo de uma remoção no âmbito da memória: o espaço no qual ele transitou com Marie no passado não existe mais, foi obliterado, passando a existir apenas no relato feito ao narrador, agora transformado na seção final do romance *Austerlitz*. A descrição que Austerlitz faz do entorno da nova Biblioteca está diretamente ligada ao desejo de enfatizar essa dimensão fantasmática da perda, que o faz pensar em sua juventude e no início de sua carreira acadêmica na década de 1950. Austerlitz diz não acreditar “que muitos dos leitores antigos tenham se transferido para a nova biblioteca no Quai François Mauriac”; fala de como é necessário “seguir a pé o último trecho, quase sempre varrido pelo vento à margem do rio”, nessa “desolada terra de ninguém” (SEBALD, 2008a, p. 267).

A percepção de Austerlitz da nova Biblioteca diz respeito não apenas à sua evocação pessoal do encontro de décadas antes com Marie, mas também àquilo que considera como as condições ideais para o trabalho de leitura, pesquisa e pensamento (Austerlitz é professor de arquitetura e um aplicado pesquisador da arquitetura burguesa europeia do século XIX, como várias passagens ensaísticas de *Austerlitz* dão prova). Segundo ele, tanto as dimensões externas quanto a constituição interna da nova Biblioteca são

contrárias “às necessidades de todo verdadeiro leitor”, com degraus estreitos e íngremes, uma plataforma “totalmente desprotegida” para a chuva em uma “superfície de cerca de nove campos de futebol”, podendo fazer a pessoa que por ali passa pensar “que por algum engano foi parar no convés do *Berengaria* ou de algum outro transatlântico, e não ficaria nem um pouco surpresa se, ao som estridente de uma sirene de nevoeiro, o horizonte da cidade de Paris começasse de repente a subir e descer contra o calado das torres” (SEBALD, 2008a, p. 268). É fundamental perceber a fusão de horizontes proposta por Austerlitz, um movimento que gera o entrelaçamento da paisagem material com a paisagem imaginativa (a plataforma se transforma em convés, o horizonte de Paris se transforma em nevoeiro oceânico, a ida à biblioteca se transforma em uma aventura marítima).

O espaço da nova Biblioteca é caracterizado por certa natureza postiça, de enxerto, chamando a atenção para a artificialidade de toda intervenção sobre o tecido urbano – por mais que Austerlitz, sub-repticiamente, defenda certa “naturalidade” na posição da antiga Biblioteca (na *rue Richelieu*) como a “verdadeira” biblioteca. Seu modo de evidenciar essa natureza postiça é chamando atenção para a “estranha reserva natural” que vê através dos vidros na parte térrea, contendo “cerca de cem pinheiros-silvestres adultos trazidos da Forêt de Bord” para “esse local de exílio”, “algumas das quais talvez ainda pensem em sua pátria normanda”, mas com o nefasto efeito colateral de atrair “pássaros extraviados”, que voam “para as árvores refletidas nas vidraças da sala de leitura”, caindo “no chão sem vida” após “um golpe seco” (SEBALD, 2008a, p. 271). Um dos principais trunfos do romance é precisamente o modo como Sebald registra essa imaginação metafórica de Austerlitz, algo que aparece em primeiro plano nessa seção dedicada à nova Biblioteca Nacional em Paris. A plataforma é deslocada em direção ao oceano, ao nevoeiro e às viagens marítimas; o vão central “reflorestado” se transforma em “local de exílio”, onde as árvores pensam na pátria perdida e os pássaros morrem sem saber o que está acontecendo (é pela via da metáfora que a paisagem material se mescla à discursiva).

Para Austerlitz, a emergência da nova Biblioteca Nacional de Paris marca o corte de um vínculo, o mesmo vínculo que Karl Schlögel estabelece entre a antiga biblioteca e o trabalho de elaboração do passado de Walter Benjamin. “Para mim, que dediquei afinal boa parte da minha vida ao estudo dos livros e que me sentia em casa na Bodleian, no British Museum

e na *rue Richelieu*”, diz Austerlitz ao narrador, “essa nova biblioteca gigantesca, que de acordo com uma odiosa expressão hoje em voga deve ser o tesouro de toda a nossa herança literária, revelou-se inútil na busca por vestígios do meu pai desaparecido em Paris” (SEBALD, 2008a, p. 272). Schlögel (2006, p. 62) enfatiza como o próprio Benjamin declara que seu trabalho depende da Biblioteca Nacional (suas “dimensões externas” e sua “constituição interna”, para usar os termos de Austerlitz), reforçando tanto as considerações de Susan Buck-Morss (2002, p. 50-67) acerca da relação entre espaço e narrativa no “projeto das passagens” quanto a elaboração de Giorgio Agamben (1982) acerca do papel da Biblioteca Nacional na conservação (ainda que inadvertida) dos manuscritos de Benjamin³. É esse espaço que Austerlitz acessa pela via fantasmática da ausência, articulado a

^v Em seu livro *Dialética do olhar*, Buck-Morss (2002, p. 102) salienta como Benjamin foi, entre outras coisas, um pioneiro da pesquisa em documentação iconográfica, realizada de maio a setembro de 1935 e em janeiro de 1936 no Cabinet des Estampes da Biblioteca Nacional. Acrescenta ainda que, segundo Michel Melot (ex-diretor do Cabinet des Estampes), “o material que Benjamin tinha para trabalhar era uma série, *Topographie de Paris*, que tinha ‘por volta de 150.000 imagens de toda a variedade’ (desenhos, mapas, anexos impressos, cartões-postais, fotografias, cartazes) classificadas por bairro e por uma ordenação alfabética das ruas” (BUCK-MORSS, 2002, p. 464, nota 48). No que diz respeito à organização formal do projeto das passagens, Buck-Morss acrescenta dados importantes que permitem nova conexão com o trabalho de Sebald: Dolf Sternberger publica seu livro *Panorama do século XIX* (STERNBERGER, 1977) em 1938, obra que Benjamin qualifica de “plágio inábil” de suas próprias ideias, escrevendo em 2 de abril de 1939 uma carta a Gershom Scholem na qual registra que se trata de “uma aberta tentativa de plágio” (BUCK-MORSS, 2002, p. 464). Em carta a Adorno, doze dias depois, Benjamin acrescenta que o “incrivelmente pobre aparato conceitual” do livro de Sternberger foi “roubado de Ernst Bloch, dele e de mim”; Buck-Morss (2002, p. 465) ainda informa que Benjamin chegou a escrever uma resenha de *Panorama* que enviou ao Instituto de Pesquisa Social em Nova York, mas que não foi publicada por Adorno e Horkheimer. O *Panorama* de Sternberger foi uma leitura importante para Sebald na época de preparação dos ensaios reunidos no livro *Unheimliche Heimat*, de 1991 (*Pátria apátrida: ensaios sobre literatura austríaca*, 2010), citado diretamente no texto dedicado a Charles Sealsfield (SEBALD, 2010b, p. 25). Sebald talvez escolha citar Sternberger (e não o mais imediatamente acessível Benjamin) precisamente por sua predileção pelo resgate de paisagens, espaços e figuras do passado que não encontram circulação na contemporaneidade. Detlev Schöttker (2010) realiza um pioneiro trabalho de aproximação entre Benjamin e Sternberger, enfatizando suas abordagens daquilo que chama “ensaio com fotografias”, em suma, a pesquisa em documentação iconográfica que Buck-Morss destaca na citação acima. Por fim, chamo

partir da junção de uma posição comunitária (pesquisador, professor) com uma posição subjetiva, íntima (o órfão que busca o pai, provavelmente assassinado pelos nazistas).

Reforçando os laços entre Benjamin e Sebald, é possível observar que, logo após a reflexão citada acima sobre as bibliotecas, Jacques Austerlitz retorna ao século XIX e passa a comentar a novela de Balzac *O coronel Chabert* (que funciona como signo do retorno do reprimido), citando “de memória”, “olhando pela janela da brasserie o bulevar Auguste Blanqui”, contando ao narrador que, “poucos dias após essa leitura”, encontra “uma fotografia de formato grande” de uma das salas da “pequena fortaleza de Terezín”, usada como campo de concentração pelos nazistas (SEBALD, 2008a, p. 273). O procedimento de encadeamento de tempos e espaços é complexo: Austerlitz começa com uma justaposição (e, em seguida, com um corte, uma cisão) entre a “antiga” e a “nova” Biblioteca Nacional; em paralelo, sobrepõe o encontro com Marie e o encontro com o narrador, separados por décadas, mas unidos pela via do afeto e do testemunho (são as únicas figuras no romance nas quais Austerlitz confia para revelar seu passado); por fim, liga o bulevar visto no século XX com evocações literárias do século XIX, articulando o destino de Chabert (um morto que retorna ao reino dos vivos) com seu próprio esforço de investigar os pais desaparecidos (fio narrativo que abruptamente volta ao primeiro plano com a evocação da fotografia de Terezín).

É importante notar que essa cena de descoberta da fotografia acontece na sala de leitura da nova Biblioteca Nacional, quando Austerlitz abre uma revista americana de arquitetura, um gesto quase automático, que parece fazer parte de uma rotina arraigada de pesquisador (simultaneamente aberto ao acaso e fiel a seus temas de predileção). Esse retorno do reprimido – que faz da revista o seu veículo – angustia Austerlitz, deixando em seu rosto “sinais daquele transtorno que me assaltava com frequência”, fazendo com que ele fosse abordado “por um dos funcionários da biblioteca, chamado Henri Lemoine”, que o reconhece de seu “primeiro período em Paris”, quando frequentava “diariamente a *rue Richelieu*” (SEBALD, 2008a, p. 276). No interior da nova Biblioteca surge uma figura que funciona como representante desse outro espaço, dessa outra temporalidade – ou seja, da

atenção para o uso que Nicolau Sevckenko (2002, p. 30-37) faz do livro de Sternberger em seu ensaio “O outono dos césares e a primavera da história”.

rue Richelieu e do primeiro período de Austerlitz na cidade, diferentes frequências agora postas em harmonia visando o restabelecimento da tranquilidade do personagem e, conseqüentemente, do relato. Agora quem toma a palavra é Lemoine, vindo do passado e atuando fortemente sobre o presente, e o ataque à nova Biblioteca parte de dentro, de um funcionário, daí sua importância para o romance:

O novo prédio da biblioteca, que tentava excluir o leitor como um potencial inimigo tanto em seu traçado geral quanto em seu regulamento interno, que tocava as raízes do absurdo, podia ser descrito, assim disse Lemoine, disse Austerlitz, como a manifestação oficial da necessidade cada vez mais premente de dar cabo de tudo aquilo que tenha alguma ligação com o passado. A determinada altura da nossa conversa, disse Austerlitz, em resposta a um pedido que lhe fiz de passagem, Lemoine me levou ao décimo oitavo andar da torre sudeste, onde do chamado belvedere se pode avistar toda a aglomeração urbana que brotou ao longo dos milênios do solo agora inteiramente escavado: uma pálida formação calcária, uma espécie de excrescência que, com as suas incrustações de expansão concêntrica, se estende muito além dos bulevares Davout, Soult, Poniatowski, Masséna e Kellerman, chegando até a periferia mais remota, oscilante na névoa além dos subúrbios. (SEBALD, 2008a, p. 276)

O contraste não é estabelecido apenas entre a “nova” e a “antiga” Biblioteca, mas também entre o caráter recente do estabelecimento e a paisagem arcaica que o cerca, paisagem soterrada pela “expansão concêntrica” do tecido urbano, mas visível (ou imaginável) do alto (vale lembrar como no trecho de *Vertigem* citado acima, o narrador de Sebald também se posiciona no alto – da catedral em Milão – e, com isso, acessa a cidade por uma perspectiva atípica). De resto, é igualmente significativo o fato de Lemoine ligar a configuração específica da nova biblioteca à “necessidade” de “dar cabo” das ligações com o passado (pois é justamente isso que está em jogo – ligar-se ao passado de forma criativa – quando se lê o tempo no espaço). Faz parte da argumentação do funcionário uma articulação entre as dimensões prática e especulativa do trabalho intelectual: as condições materiais da nova biblioteca são hostis aos leitores (“potenciais inimigos”), estabelecendo, com isso, a infraestrutura para um paulatino processo de afastamento das energias do passado.

Em seguida à digressão de Lemoine, Austerlitz retoma e intensifica os laços de sua narrativa com o espaço parisiense do século XIX (aproximando-se, indiretamente, da linha argumentativa que tento expor aqui, por meio de Schlögel e Benjamin). Para tanto, evoca os “meses de inverno de 1959”, durante os quais estudou “na *rue Richelieu*” uma obra crucial para o seu “próprio trabalho de pesquisa”, ou seja, “os seis volumes de *Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIXème siècle*, que Maxime du Camp, que antes viajara pelos desertos do Oriente surgidos, como ele diz, da poeira dos mortos, começou a escrever por volta de 1890, inspirado por uma visão esmagadora que teve na Pont Neuf e que só concluiu sete anos mais tarde” (SEBALD, 2008a, p. 277). Quando Lemoine evoca as entranhas de Paris por meio da imagem da escavação, Austerlitz suplementa essa digressão com sua própria memória e imaginação, articulando o presente da narrativa com um passado compósito, comunitário e subjetivo (a *rue Richelieu* em 1959; a Pont Neuf em 1890; as pesquisas de Austerlitz mescladas às de Maxime du Camp).

Depois dessa interpolação de Austerlitz, Lemoine retoma sua digressão, falando das “diversas camadas” que formam a cidade: no descampado “entre o pátio de manobras da Gare d’Austerlitz e a Pont Tolbiac, onde hoje se ergue essa biblioteca”, continua Lemoine, “havia por exemplo até o fim da guerra um grande depósito ao qual os alemães traziam todo o butim que haviam recolhido das casas dos judeus de Paris”, mais de quarenta mil apartamentos esvaziados em uma operação que durou meses, “desde cômodas Luís XVI, porcelanas de Meissen, tapetes persas e bibliotecas inteiras até o último saleiro e a última pimenteira foi se amontoando lá embaixo no armazém de Austerlitz-Tolbiac” (SEBALD, 2008a, p. 278). Aos poucos as conexões vão se estabelecendo e a leitura do tempo no espaço fica menos nebulosa, sobretudo no que diz respeito à ligação entre elaboração do passado e a emergência da nova Biblioteca – uma ligação que, na percepção de Austerlitz, é dificultada pela própria configuração material do novo empreendimento. Essa consideração de fundo, contudo, é transformada no andamento da narrativa, uma vez que a reflexão sobre as consequências coletivas do empreendimento se transforma em uma reflexão sobre o passado de Austerlitz, o destino de sua família e a possibilidade incerta de encontrar rastros que auxiliem o trabalho de investigação.

Parte do butim dos judeus parisienses foi enviada à Alemanha – mais de “setecentos trens partiram daqui rumo às cidades destruídas do Reich”, diz Lemoine –, embora não todos os “objetos mais valiosos”; onde eles foram parar, escreve Sebald (2008a, p. 279), “isso hoje ninguém mais diz saber, pois o fato é que toda a história foi sepultada no sentido mais literal do termo sob os fundamentos da Grande Bibliothèque do nosso presidente faraônico, disse Lemoine”. Depois da abrupta conexão entre presente e passado, entre comunitário e subjetivo (a desapareição da família de Jacques Austerlitz é também a desapareição do conteúdo de quarenta mil apartamentos em Paris, bem como de seus ocupantes), a digressão de Lemoine (e a seção aqui analisada do romance de Sebald) chega ao fim, com a ênfase posta sobre a dúvida e a incerteza – o destino de parte do material “ninguém mais diz saber”, como se estivesse em jogo uma espécie de “conspiração do silêncio”, regulando aquilo que pode ser dito e aquilo que deve ser omitido acerca do tema.

W. G. Sebald

A ideia de uma “conspiração do silêncio” acompanha Sebald ao longo de toda sua trajetória intelectual, especialmente no que diz respeito a suas reflexões acerca da Segunda Guerra Mundial de forma geral e do bombardeio das cidades alemãs durante o conflito de forma específica. Em 1982, no periódico *Orbis Litterarum*, Sebald publica o ensaio “Entre História e História Natural. Sobre a descrição literária da destruição total” (*Zwischen Geschichte und Naturgeschichte. Über die literarische Beschreibung totaler Zerstörung*), que será burilado e ampliado ao longo dos anos até ressurgir em 1997 nas “Conferências de Zurique”, que formam parte do livro de Sebald conhecido como *Guerra aérea e literatura*. Nessa obra, Sebald (2011, p. 17) fala de como a reconstrução da Alemanha no pós-guerra “impediu de antemão qualquer recordação do passado, direcionando a população, sem exceção, para o futuro e obrigando-a ao silêncio sobre aquilo que enfrentara”. A seção de *Austerlitz* dedicada à nova Biblioteca Nacional em Paris condensa, de forma artística, o conjunto de reflexões de Sebald acerca das relações entre memória, trauma, esquecimento e experiência: analisando minuciosamente a aparição da Biblioteca parisiense em *Austerlitz*, percebemos a capilaridade da estratégia de Sebald de reivindicar os “silêncios” que ainda persistem na materialidade das cidades.

Trata-se, portanto, de reconhecer – em miniatura – na especificidade do caso parisiense o desenvolvimento e a transformação de uma insistência, que é tanto artística quanto teórica: toda utilização do espaço acarreta uma postura ética, uma declaração, ainda que velada, acerca das regras de convivência entre os indivíduos no interior de uma comunidade (e, em paralelo, acerca das regras de acesso aos discursos que descrevem tais práticas – para uma cidade-arquivo, ficções-documento). Ao comentar a passagem de *Austerlitz* dedicada ao encontro de Jacques e Lemoine na Biblioteca Nacional, Lynn L. Wolff (2014, p. 178) chama a atenção para o trabalho de “restituição” empreendido por Sebald pela via de uma “arqueologia literária”, apontando também como o clímax da cena indica uma irresolúvel ambivalência de Jacques Austerlitz com relação à arquitetura (sua paixão, seu ganha-pão, mas também fonte de constantes agruras). Carol Jacobs (2015, p. 138), por sua vez, identifica na cena da nova Biblioteca Nacional uma sorte de sinédoque da obra de Sebald como um todo e sua constante preocupação com o “colapso” de todas as instituições dedicadas à memória.

No ensaio “Sebald’s *Austerlitz* and the Great Library: A Documentary Study”, reunido no livro coletivo *W. G. Sebald: Schreiben ex patria/ Expatriate Writing*, James L. Cowan rastreia as prováveis fontes de documentação de Sebald para o trecho em questão, além de registrar em linhas gerais parte da cobertura midiática envolvendo o empreendimento da nova Biblioteca Nacional. Segundo Cowan (2016, p. 196-197), a relação entre o espaço onde hoje é a Biblioteca Nacional e aquele que ficou conhecido como “Lager Austerlitz” (um prédio onde prisioneiros judeus realizavam a triagem do material roubado dos apartamentos dos judeus parisienses) é estabelecida em um relatório de 1947 (publicado em um livro intitulado *Crimes ennemis en France: la persécution raciale*, editado pelo “Office Français d’Edition”), reiterada no livro clássico de Raul Hilberg, de 1961 (*A destruição dos judeus europeus*), e retomada no livro de 1995 de Lynn Nicholas (*Europa saqueada*, 1996). Por conta de sua função peculiar, o “Lager Austerlitz” era chamado jocosamente de “Galleries Austerlitz”, e ficava localizado no endereço 43 Quai de la Gare, próximo a uma antiga estação de trem. Cowan (2016, p. 198) ainda cita o testemunho de uma ex-interna do campo, Jacqueline Jacob-Delmas, que informa que lá trabalhavam

aproximadamente 450 pessoas, entre homens e mulheres, organizando o butim que ocupava todo o espaço disponível em três andares da construção.

Logo depois da inauguração da nova Biblioteca, em dezembro de 1996, dois artigos apareceram na imprensa destacando o vínculo entre o “Lager Austerlitz” e o empreendimento, posicionando a emergência do novo complexo cultural em um contexto de disputa narrativa acerca do passado francês (e europeu). O primeiro foi publicado no jornal *Le Monde* de 23 de janeiro de 1997, assinado por Nicolas Weill, bisneto de uma das prisioneiras que trabalharam no campo, intitulado “La Bibliothèque François-Mitterrand à l’ombre d’un camp nazi” (“A Biblioteca François-Mitterrand à sombra de um campo nazista”); o segundo foi publicado no dia seguinte na revista alemã *ZeitMagazin*, assinado por Alexander Smolczyk, com fotos de Maurice Weiss, intitulado “Die Türme des Schweigens” (“As torres do silêncio”). A atenção de Cowan será mobilizada sobretudo em direção ao segundo.

Ao colocar lado a lado o texto de Smolczyk e o trecho de *Austerlitz*, Cowan (2016) percebe uma série de correspondências e procede uma espécie de decupagem de ambos, indicando as estratégias utilizadas por Sebald para condensar e reorganizar as informações do artigo, reconfigurando-as como material da digressão de Lemoine. Com isso – e mencionando também o trabalho historiográfico posterior de Jean-Marc Dreyfus e Sarah Gensburger (*Des camps dans Paris: Austerlitz, Lévitane, Bassano, juillet 1943-août 1944*), que utiliza *Austerlitz* em suas epígrafes e destaca o pioneirismo de Sebald –, Cowan (2016) argumenta que, apesar de tomar algumas liberdades (o prédio onde ocorria a triagem não ficava no terreno onde é, hoje, a Biblioteca, mas algumas dezenas de metros a sudeste), a seção final de *Austerlitz* se posiciona dentro de um amplo esforço coletivo de “conscientização social” acerca da memória e do passado. O que está em jogo (ao menos na análise que proponho aqui) não é tanto a fidedignidade do contato entre o relato de Sebald e as condições efetivas de emergência da nova biblioteca; importa mais perceber como o espaço está aberto à leitura do tempo, ou seja, como a narrativa de Sebald coloca em circulação um procedimento de reinvenção do espaço parisiense pela via da “arqueologia literária”, ou ainda pela via da prospecção imaginativa das camadas recalçadas da experiência urbana.

Esse movimento de irradiação fica claro na seção imediatamente posterior ao encontro de Austerlitz e Lemoine na nova Biblioteca Nacional, que é a de encerramento do romance (compreende, na edição brasileira, o

trecho entre as páginas 279 e 287). Quem toma a palavra é o “eu” do narrador⁴, que afirma: “pouco antes de eu deixar Paris encontrei outra vez Austerlitz para um café matinal no bulevar Auguste Blanqui” (SEBALD, 2008a, p. 279). As últimas reflexões do personagem central do romance são, como de hábito, absorvidas pelo relato do narrador, acompanhado de duas fotografias da Gare d’Austerlitz. Não há clareza da proveniência dessas imagens, como é o caso da grande maioria das reproduções que aparecem em *Austerlitz* – é ambíguo se se tratam, por exemplo, de fotografias dadas por Austerlitz ao narrador ou de fotografias coletadas/fabricadas pelo narrador *após* seus encontros com Austerlitz (como é o caso da narrativa escrita). As fotografias finais de Paris em *Austerlitz* sugerem essa última alternativa, como se o narrador percorresse a cidade em busca de um registro possível (provisório, posição, fantasmático) daquelas energias do passado mobilizadas por Jacques Austerlitz em sua elaboração dos nexos entre comunidade e subjetividade.

“Essa estação, disse Austerlitz, sempre me pareceu a mais misteriosa de todas as estações parisienses”, escreve Sebald (2008, p. 280), indicando ainda o fascínio dos “trens de metrô vindos da Bastilha”, “como se fossem engolidos pela fachada”: diante de “andaimes parecidos com um patíbulo e toda sorte de ganchos de ferro enferrujados”, antigamente usados para guardar bicicletas, Austerlitz é “assaltado pela impressão de que me encontrava na cena de um crime não expiado” (SEBALD, 2008, p. 281).

⁴ A utilização de elementos autobiográficos (rastreados em incontáveis artigos e mencionados em várias entrevistas dadas pelo autor) é um dos principais eixos de sustentação do apelo estético dos narradores de Sebald: em *Vertigem*, por exemplo, o narrador perde seu passaporte na Itália e, quando recebe um novo, acrescenta à narrativa uma reprodução do documento, na qual o leitor reconhece a fotografia de W. G. Sebald e sua assinatura (SEBALD, 2008a, p. 91); em *Os anéis de Saturno*, o narrador fala de um cedro do Líbano no interior da Inglaterra destruído em uma tempestade, uma linda árvore diante da qual ele se fez fotografar – mais uma vez o leitor observa a reprodução da fotografia na narrativa e reconhece o escritor W. G. Sebald (SEBALD, 2010a, p. 260). Quando intitulo a última seção deste meu artigo “W. G. Sebald”, tenciono aludir à tensão permanente que encontramos em sua obra entre o biográfico e o ficcional, sua tendência de pensar a identidade em termos de “campos associativos” e pela via de uma “prática da performance”, seguindo a argumentação de Simon Murray (2013, p. 187-202), ou mesmo sua insistência em uma “estrutura testemunhal” ao longo de sua obra, buscando “significado” no passado por meio de uma investigação dos “sentidos” do presente, seguindo a argumentação de Lynn L. Wolff (2014, p. 189-193). É possível dizer sobre Sebald aquilo que Curtius (2013, p. 444) afirmou sobre Dante: “Para ele, é uma necessidade estilizar a própria imagem”.

É digno de nota que o encerramento da parte parisiense do romance ocorra na “mais misteriosa” das estações da cidade, que é contagiada pela pulsão enigmática constante do livro (em paralelo ao fato de que o protagonista e a estação compartilham um nome próprio e, consequentemente, estão irmanados também no “mistério”). Essa dimensão misteriosa, contudo, é imediatamente contrastada com um registro soturno de “crime não expiado”, sem dúvida um desdobramento das reflexões sobre a nova Biblioteca, erigida também ela sobre um espaço cujas violências latentes ainda não foram expiadas. De resto, é possível notar onexo intertextual entre a ideia de Austerlitz da estação parisiense como “cena de um crime” e as reflexões de Walter Benjamin (1985, p. 107), na “Pequena história da fotografia”, sobre como as inúmeras fotografias de Eugène Atget da cidade “foram comparadas ao local de um crime” (o nexose estabelece também visualmente: as duas fotografias da Gare d’Austerlitz postas por Sebald no romance estão em preto e branco, com forte contraste entre luz e sombra, à maneira de Atget).

A despedida entre o narrador e Jacques Austerlitz ocorre “diante da estação de metrô Glacière”, a três quilômetros de distância da nova Biblioteca Nacional, despedida que leva o signo da incompletude: “Não sei, disse Austerlitz, o que tudo isso significa, e assim vou seguir na busca do meu pai e também de Marie de Verneuil” (SEBALD, 2008a, p. 282). É difícil estabelecer com certeza o que representa esse “tudo” a que se refere Austerlitz, e o leitor tem a impressão de que parte dessa “totalidade” faz referência também ao romance que se encerra (o terreno discursivo compartilhado entre o protagonista e o narrador). Assim como o espaço da nova biblioteca e seu entorno está aberto à interferência criativa da imaginação, a história de Austerlitz (seu percurso e seu processo de reivindicação do passado comunitário e subjetivo) segue em compasso de “busca” – não apenas a busca de um “tempo perdido”, mas também de um espaço urbano que funcione como um arquivo de possibilidades, um repositório de narrativas possíveis, visando tanto a elaboração do passado quanto a projeção eticamente consciente do futuro.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. Un importante ritrovamento di manoscritti di Walter Benjamin. *Aut Aut*, Florença, n. 189-190, p. 4-6, 1982.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Tradução de Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002.

COWAN, James L. Sebald's *Austerlitz* and the Great Library: a Documentary Study. In: FISCHER, Gerhard (org.). *W. G. Sebald: Schreiben ex patria/Expatriate Writing*. Amsterdã: Rodopi, 2009. p. 193-212.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral (com colaboração de Paulo Rónai). São Paulo: Edusp, 2013.

FERRARIS, Maurizio. *Documentalità: perché è necessario lasciar tracce*. Roma: Laterza, 2009.

FIGUEIREDO, Eurídice. A pós-memória em Patrick Modiano e W. G. Sebald. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, p. 137-151, 2013.

HILBERG, Raul. *A destruição dos judeus europeus*. Tradução de Carolina Barcellos. Barueri: Amarylly, 2016.

HOUELLEBECQ, Michel. *Submissão*. Tradução de Rosa Freire Aguiar. São Paulo: Alfaguara, 2015.

JACOBS, Carol. *Sebald's Vision*. Nova York: Columbia University Press, 2015.

KLEINBERG, Ethan. *Haunting History: for a Deconstructive Approach to the Past*. Stanford: Stanford University Press, 2017.

KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Tradução de Markus Rediger. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2014.

MARGEL, Serge. *Arqueologias do fantasma: técnica, cinema, etnografia, arquivo*. Tradução de Maurício Chamarelli e Anne Dias. Belo Horizonte: Relicário, 2017.

MARI, Michele. *Tutto il ferro della torre Eiffel*. Turim: Einaudi, 2002.

MODIANO, Patrick. *Para você não se perder no bairro*. Tradução de Bernardo Ajzenberg. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.

MURRAY, Simon. Fields of Association: W. G. Sebald and contemporary performance practices. In: BAXTER, Jeannette (org.). *A Literature of Restitution: Critical Essays on W. G. Sebald*. Manchester: Manchester University Press, 2013. p. 187-202.

NICHOLAS, Lynn H. *Europa saqueada: o destino dos tesouros artísticos europeus no Terceiro Reich e na Segunda Guerra Mundial*. Tradução de Carlos Malferrari. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHLÖGEL, Karl. *En el espacio leemos el tiempo: sobre historia de la civilización y geopolítica*. Tradução de José Luis Arántegui. Madri: Siruela, 2007.

SCHLÖGEL, Karl. *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik*. Frankfurt: Fischer Verlag, 2006.

SCHLÖGEL, Karl. *In Space We Read Time: On the History of Civilization and Geopolitics*. Tradução de Gerrit Jackson. Nova York: Bard Graduate Center, 2016.

SCHLÖGEL, Karl. *Leggere il tempo nello spazio*. Saggi di storia e geopolítica. Tradução de Lisa Scarpa. Milão: Bruno Mondadori, 2009.

SCHÖTTKER, Detlev. Dolf Sternberger und Walter Benjamin: ein Photographie-Aufsatz und seine Folgen. *Sinn und form*, Berlim, v. 62, n. 4, p. 437-444, 2010.

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

SEBALD, Winfried Georg. *Guerra aérea e literatura: com ensaio sobre Alfred Andersch*. Tradução de Carlos Abbenseth e Frederico Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SEBALD, Winfried Georg. *Os anéis de Saturno: uma peregrinação inglesa*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

SEBALD, Winfried Georg. *Os emigrantes: quatro narrativas longas*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SEBALD, Winfried Georg. *Pátria apátrida*: ensaios sobre literatura austríaca. Tradução de Telma Costa. Lisboa: Teorema, 2010b.

SEBALD, Winfried Georg. *Vertigem*. Sensações. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.

SEVCENKO, Nicolau. O outono dos césares e a primavera da história. *Revista USP*, São Paulo, n. 54, p. 30-37, 2002.

STERNBERGER, Dolf. *Panorama of the Nineteenth Century*. Tradução de Joachim Neugroschel. Nova York: Mole Editions, 1977.

VILA-MATAS, Enrique. *Doutor Pasavento*. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

VILA-MATAS, Enrique. *Paris não tem fim*. Tradução de Joca Reiners Terron. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WOLFF, Lynn L. *W. G. Sebald's Hybrid Poetics: Literature as Historiography*. Berlim: De Gruyter, 2014.