

W. G. Sebald se recorda de W. Benjamin, leitor de Paris*

DOLF OEHLER

TRADUÇÃO DE VERA LINS**

RESUMO

A partir de uma leitura de *Austerlitz*, de W. G. Sebald, o autor examina o jogo complexo de remissões e correspondências entre o romance do autor alemão e autores e temas clássicos da literatura europeia do século XIX.

PALAVRAS-CHAVE: *Literatura alemã contemporânea; W. G. Sebald; Austerlitz; Walter Benjamin.*

ABSTRACT

The author offers a reading of *Austerlitz* in which the complex play of references and correspondences between W. G. Sebald's novel and 19th Century European literature themes and authors comes to light.

KEYWORDS: *Contemporary German literature; W. G. Sebald; Austerlitz; Walter Benjamin.*

[*] Artigo originalmente apresentado no Simpósio "Literatura, História e Filosofia", organizado pelo programa de pós-graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (outubro de 2010).

[**] Revisão de Julia Bussius.

[1] Sebald morreu num acidente de carro, em dezembro de 2001, pouco depois de sua publicação e depois da destruição do World Trade Center, outro exemplo da megalomania arquitetural que discutiremos mais adiante.

Será a escritivaninha o lugar dos fantasmas?
W. G. Sebald, *Austerlitz*

I

Parece que tudo ou quase tudo já foi dito sobre a obra de Sebald, cuja escrita tão singular, inspirada inteiramente pela vergonha e pela tristeza, não deixa de fascinar o público e de chamar a atenção de comentaristas do mundo inteiro. A força de atração de seus textos se explica apenas em parte por sua qualidade estilística e esforço contínuo de reconstituir o alemão pré-nazismo; ela resulta antes de tudo de um compromisso tão delicado quanto profundo com as vítimas da Shoah, de uma vontade de saber e de dizer, de penetrar nos recantos mais sombrios da história do século XX, vontade ainda mais masoquista pelo fato de o próprio Sebald ser filho de um simpatizante de Hitler. Em *Austerlitz*, a última obra do escritor e seu verdadeiro testamento espiritual¹, que hesitamos em chamar de

romance, a determinação sebaldiana toma proporções quase suicidas, e isto a despeito das precauções do autor em não se expor demais, de se esconder não somente atrás de um narrador que se parece com ele, mas, ainda, atrás do protagonista judeu, Austerlitz, que tomará o lugar do narrador e cuja voz terminará por se confundir com a própria voz do autor². (Com efeito, muitas das observações que o narrador empresta a seu protagonista correspondem mais à própria poética sebaldiana e, de uma maneira geral, à sua visão de mundo.) Além do que, Austerlitz dará, ao longo de sua narração, a palavra a outros narradores ou narradoras, de modo que há um efeito de reflexos infinitos (*mise en abyme*) da narrativa, bem apropriado a esta busca do inexprimível.

Resumamos brevemente a biografia do protagonista — que não é nem herói nem anti-herói, mas antes uma testemunha da história contemporânea — tal como ela é revelada progressivamente, à medida que o texto avança.

Jacques Austerlitz é um sobrevivente da Shoah que por muitos anos ignorou seu nome verdadeiro, sua identidade e suas origens, pois foi acolhido, ou adotado, muito jovem por um pregador britânico e sua esposa. Quando o narrador, um jovem alemão radicado na Inglaterra e dez anos mais novo que ele, o conhece na estação central de Antuérpia, na Bélgica, Austerlitz está realizando uma pesquisa em história da arquitetura e demonstra conhecimentos assombrosos sobre o assunto. Neste momento, no início do romance, datado de junho de 1967, nem o protagonista nem o narrador sabem que ele é de origem judaica, ao passo que o narrador conhece muito bem suas próprias origens e sofre com elas, sobretudo quando ele faz a visita, recomendada por seu interlocutor, ao Forte de Breendonk, o que ele associa, ao entrar no cômodo onde os soldados da SS torturavam seus prisioneiros, às práticas de higiene de seu pai, os “temores” de sua primeira infância³.

Ao longo de cinquenta páginas que contam diversos encontros do narrador com Austerlitz, não sabemos de nada sobre a vida deste último, mas ficamos sabendo muito sobre suas opiniões em relação ao funcionamento, ou melhor, ao caráter disfuncional da arquitetura na era capitalista: das grandes estações de trem urbanas às concepções de cidade operária ideal, passando pelo monstruoso palácio de justiça em Bruxelas, primeiro exemplo, segundo Austerlitz, do monumentalismo burguês — o último, que figurará no final do livro, será a Grande Biblioteca do presidente francês de faraônica memória.

É apenas trinta anos depois do primeiro encontro, em dezembro de 1996, que o narrador esbarra por acaso, perto de outra estação, desta vez londrina, com seu herói, cujo rastro ele tinha perdido nos anos de 1970. Lá, num hotel perto da Liverpool Street Station, Austerlitz lhe informa que havia abandonado seus estudos de arquitetura e se põe a contar-lhe o que aprendeu nesse meio tempo a respeito da pró-

[2] Como todos os livros de Sebald, *Austerlitz* está entre os antípodas do romance polifônico descrito por Bakhtin. Poderíamos falar de uma narração monocórdia em várias vozes. O fato de uma fotografia, que Austerlitz diz haver tirado em Terezín e reproduzido no texto (p. 186), ter sido na verdade tirada pelo autor e mostrar seu próprio reflexo é um indício revelador desta fusão das instâncias narrativas. Outro exemplo: o famoso “diz fulano diz sicrano diz beltrano” com que tanto brincamos.

[3] Sebald, W. G. *Austerlitz*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 29.

pria biografia. Biografia cheia de peripécias e mistérios, de catástrofes esquecidas, ou recalçadas, das quais algumas voltam à superfície sob a forma de crises existenciais, períodos de depressão, desejos suicidas, ataques de pânico ou de paranoia etc. Entretanto, sua nova pesquisa sobre o tempo que perdeu vai chegar, surpreendentemente, a resultados concretos, pois Austerlitz terminará por reencontrar o rastro de suas origens, seu lugar de nascimento, Praga, e até o endereço de sua mãe, cuja melhor amiga, Vera — que em 1995 ainda mora no mesmo lugar em que morava em 1938, e que, como vizinha, na época trabalhava como babá —, lhe revelará seu destino trágico. Levada e confinada pelos nazistas em Terezín (Theresienstadt), depois de ter enviado o filho único em um dos últimos transportes de crianças para Londres, às vésperas da guerra, a mãe seria deportada, em 1944, para um campo de extermínio no Leste.

Desse momento em diante, Austerlitz passará seu tempo à procura dos vestígios da mãe em Terezín, assim como dos vestígios do pai em Paris, onde termina sua narrativa, num bistrô no boulevard Auguste Blanqui. É da estação que tem seu próprio nome, a sinistra estação de Austerlitz, que o protagonista parte para os Pirineus, depois de descobrir que seu pai, Maximilien, esteve internado, como tantos judeus alemães, no campo de Gurs. Despedindo-se do narrador, ao qual havia oferecido, um pouco antes, a única foto que possuía de sua mãe, ele lhe entrega as chaves de sua casa em Londres, a qual, segundo acabara de descobrir, dava para um velho cemitério judaico. A sua terá sido uma odisseia sem retorno, sua procura do tempo perdido será feita sob o signo do irreparável, do *Unwiederbringliches*.

Se os textos de Sebald são extremamente difíceis de resumir e de memorizar, *Austerlitz* é, sob este aspecto, sem dúvida o mais difícil, por ser constituído de um sistema de remissões, de alusões e de correspondências cuja lógica poética se adivinha antes de compreendê-la, se é que chegamos a compreendê-la. Ao lado de *Austerlitz*, os grandes textos da modernidade parisiense, sobretudo aqueles do Segundo Império, que Sebald, professor de literatura europeia e grande leitor de Benjamin, conhece de perto, parecem praticar jogos de analogias, de correspondências e de coincidências quase translúcidas. Em meu livro sobre Junho de 1848, *O velho mundo desce aos infernos*⁴, apresentei o axioma que preside a estes jogos de balanço entre o íntimo e o político, formulados e aplicados pelos escritores mais diversos, como Baudelaire, Flaubert ou Heine de um lado, e Alphonse Toussenel ou Alexandre Herzen de outro. O axioma talvez tenha sido resumido da maneira mais atraente na autobiografia de Herzen. Isso porque a vida dele é a sua perfeita ilustração: “O que vemos na grande cena dos acontecimentos políticos se repete sempre sob forma microscópica em cada recanto da vida privada”⁵. Assim, os amores do anti-herói de

[4] Oehler, Dolf. *O velho mundo desce aos infernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

[5] Herzen apud Oehler, *Le spleen contre l'oubli. Juin 1848*. Trad. G. Petitdemange e S. Cornille. Paris: Payot, 1996, p. 148.

A educação sentimental repetem ou até mesmo antecipam os acasos da história da Segunda República, da mesma forma que as desventuras amorosas do “eu” poético de *As flores do mal* correspondem mais ou menos visivelmente aos choques e aos desastres da história de 1848.

Para dar uma ideia da maneira como Sebald utiliza este material modernista, esboçarei algumas das variações em *Austerlitz* do motivo da *passante*. É óbvio que, ao compor seus próprios quadros — parisienses ou simplesmente urbanos (*Städtebilder*) — Sebald lembra-se de seus predecessores franceses do século XIX, de Balzac a Proust, passando por Baudelaire e Flaubert, assim como André Breton, Georges Perec e Claude Simon. Isto não impede que a versão emblemática deste motivo se encontre no soneto dos *Quadros parisienses*, dos quais Benjamin propôs uma leitura que marcará profundamente nossa geração — a minha e, portanto, a de Sebald. Segundo Benjamin, a tripla descoberta do soneto “A uma passante” reside na invenção de uma espécie de amor à primeira vista especificamente citadino, que supõe uma nova experiência da circulação urbana. A passante baudelairiana tem a multidão parisiense como suporte necessário, é a multidão que a leva, que a empurra em direção ao homem exaltado, eletrizado pelo encontro. A multidão é, pois, o catalisador indispensável da epifania erótica. Contudo, esta mesma epifania coincide com o choque da desaparição do objeto tão espontaneamente e tão violentamente desejado. Benjamin deduz disso, com sua prodigiosa clarividência, que “o arrebatamento desse habitante da cidade não é tanto um amor à primeira quanto à última vista”⁶. Escavando ainda mais as intuições benjaminianas, chamei a atenção da crítica para a dimensão ou, convém dizer mais precisamente, para o potencial alegórico do poema baudelairiano. Potencial que se anuncia desde o primeiro verso — “A rua em torno era um frenético alarido” —, o que pode remeter a uma situação cotidiana, banal da circulação urbana (como a frase final de *O veredito* de Kafka), mas igualmente a um cenário de motim ou revolução⁷. No segundo caso, a bela desconhecida “nobre com sua perna de estátua”, cujo olho parece um “céu lívido onde aflora a ventania”, assume, por um efeito de superposição, diria Sebald, uma aura alegórica, lembrando tanto *A liberdade sobre as barricadas* de Delacroix, grande pintor da vida moderna, como as numerosas alegorias republicanas na obra de Daumier, um dos artistas preferidos de Baudelaire. O encontro demasiado breve com a beleza de “dor majestosa” pode, neste caso, fazer pensar no encontro com a História, ao qual a geração de 1848 faltou irremediavelmente, crispada que estava diante da face augusta da República, à qual um amigo de Baudelaire, o *chansonnier* Pierre Dupont, tinha, depois dos sangrentos dias de junho de 1848, atribuído uma face de Medusa⁸.

Seja a aparição da bela desconhecida na multidão de Paris de ordem puramente privada ou seja ela política, graças ao uso refinado,

[6] Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 43.

[7] Cf. Oehler. “Os recursos da alegoria: A uma passante”. *Lectures de Baudelaire. Les Fleurs du Mal*. St. Murphy: Presse Universitaires de Rennes, 2002, pp. 57-68.

[8] Cf. de Dupont o poema “O canto do voto”: “Faz ver, desmanchando o ardil:/Ó República! A estes perversos/Tua grande face de Medusa/No meio de clarões vermelhos!”.

[9] Cf. o final do cap. xxv de *O príncipe*: “Tenho para mim que é melhor ser impetuoso que prudente: porque a fortuna é mulher, e é preciso, caso se queira mantê-la submissa, dobrá-la e forçá-la. De resto, vê-se que ela se deixa vencer mais por estes que por aqueles que procedem friamente; no entanto, na condição de mulher, ela é sempre amiga dos jovens, os quais são menos respeitosos, mais ferozes e, com maior audácia, a comandam”. Citado de *Opere di Niccolò Machivelli*. Florença: Niccolo Conti, 1820, vol. IV, p. 367 [Ed. bras.: *O príncipe*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 134]. Lembro que Baudelaire projetava um diálogo entre Maquiavel e Condorcet.

[10] Sebald, op. cit., p. 129.

[11] *Ibidem*, p. 129.

talvez clandestino, da alegoria, o denominador comum do drama contado em “A uma passante” é exatamente a impotência do homem num momento decisivo: incapaz de aproveitar a ocasião que o acaso da rua lhe apresenta, ele corre para a derrota por falta de propósito e audácia. Baudelaire teria inscrito no seu *quadro parisiense* uma alusão ao famoso adágio de Maquiavel, segundo o qual a fortuna é de um sexo que cede apenas à violência e que repele todo aquele que não sabe ousar?⁹ Nesse caso, a passante parisiense encarnaria uma alegoria dupla: a da Fortuna e da Liberdade. Lido de tal modo, o soneto seria uma versão camuflada e aprofundada dos poemas do ciclo *Revolta*, começando por “A negação de São Pedro”, que Benjamin associava à figura de Auguste Blanqui.

II

Ora, a constelação da passante que se teria amado e que se deixa passar por impotência, aparece várias vezes, bastante discretamente, é verdade, nos relatos autobiográficos de Austerlitz. A passagem mais surpreendente figura no relato, datado — indiretamente — de 19 de março de 1997, de uma crise que Austerlitz atravessou após sua aposentadoria antecipada da universidade. No fim desta crise, quando ele não consegue mais nem escrever nem ler — e que lembra aquela de Lord Chandos — ele se entrega a um noctambulismo londrino. Ao voltar de suas excursões noturnas lhe acontece “de julgar reconhecer [...] um rosto, que me era familiar de uma época muito distante”, portanto aquele de “uma passante com um vestido dos anos 30 que baixa a vista ao passar por mim”. E o protagonista continua: “Era em momentos de particular fraqueza, quando eu acreditava não poder mais seguir em frente, que me vinham tais alucinações. Às vezes me parecia que o rumor da cidade morria ao meu redor, que o tráfego fluía em silêncio pela rua ou que alguém me puxava pela manga”¹⁰. Sebald parece esboçar nessas poucas linhas uma variação em prosa do soneto parisiense, variação em que a diferença leva vantagem sobre a analogia, ao mesmo tempo em que se alimenta dela.

O que constitui um acontecimento memorável na existência do narrador e herói do soneto baudelairiano (“Que luz... e a noite após! — Efêmera beldade/Cujos olhos me fazem nascer outra vez,”) não passa de um fenômeno patológico para o sonâmbulo de Londres, este judeu que não sabe que é judeu, que explica na mesma passagem que ele teria sido várias vezes vítima deste gênero de perturbações: “Tive muitas dessas experiências na Liverpool Street Station, para a qual eu era sempre irresistivelmente atraído nas minhas caminhadas”¹¹. Se a alucinação — aquela da mãe subitamente reaparecida — toma o lugar da alegoria — aquela da Liberdade que se deixa desaparecer na noite do tempo —, é porque entre 1848 e 1997 houve duas guerras mundiais

e a Shoah, traumatismos bem diversamente dramáticos, bem diversamente devastadores, infligidos ao homem pela História. Notem que a estação de trem, que Baudelaire curiosamente não admite na sua poesia parisiense, assim como não admite a fotografia¹², toma o lugar da rua no relato de Austerlitz, e que o banho de multidão que Baudelaire inventou como o melhor remédio contra o *spleen* não provoca nada além de enfado ou desgosto no herói sebaldiano. Vejam, sobre esse aspecto, a extraordinária descrição que Austerlitz faz de seu passeio na zona de pedestres de Nuremberg, onde ele olha aborrecido o “povo alemão que passava por mim sem cessar”, visivelmente inconsciente de sua pesada herança nazista, descrição que é concluída com uma cena grotesca: uma velhinha, com chapéu tirolês, lhe dando de esmola a moeda de um marco alemão com a efígie de Adenauer!¹³.

Há outras passagens no livro de Sebald em que o motivo da passante vem à tona, muitas vezes de maneira singularmente deformada, transposta para o domínio do fantasmagórico. Tentando imaginar a fisionomia de sua mãe ou recuperar uma imagem dela, Austerlitz inventa, por assim dizer, seu próprio filme sobre Terezín, já que não consegue obter uma cópia do filme de propaganda nazista, *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* [O Führer presenteia os judeus com uma cidade]. Neste filme imaginário ele põe em cena uma nova versão do encontro com a passante da estação de trem:

*E me imaginava também, disse Austerlitz, vendo-a andar pela rua com um vestido de verão e um casaco leve de gabardine: em meio a um grupo de moradores do gueto que saía para dar uma volta, ela é a única que se dirigia a mim e se aproximava passo a passo, até que afinal, como eu supunha sentir, ela saía do filme e se dissolvia em mim*¹⁴.

A passante fusional, cujo fim trágico Austerlitz conhece, é evocada aqui por um tipo de técnica de autossugestão. Seu encontro tem mais de alucinação do que aquele com a bela desconhecida do soneto de *As flores do mal*, cujo luto fez mais de um intérprete pensar em Mme. Aupick, a viúva Baudelaire e mãe do poeta. A impotência do homem no poema explicar-se-ia, segundo uma leitura psicanalítica, por essa conotação incestuosa do desejo masculino. Na alucinação de Austerlitz, se esboça um tipo de fusão com a mãe desaparecida, o que sugere que a impotência do narrador tem a ver com a impossibilidade de cumprir o luto de sua mãe deportada, cuja imagem lhe escapa para sempre.

Ao contrário de muitos autores que romancaram assuntos relativos à Shoah, Sebald não joga com o voyeurismo do público, e tem horror ao amálgama da história dos campos de extermínio com cenas de amor mais ou menos sentimentais e apimentadas, ou escabrosas, ao modo, por exemplo, de Bernhard Schlink ou Jonathan Littell. Sua

[12] A ferrovia e a fotografia são ainda demasiado ligadas à ideologia do progresso no tempo de Baudelaire, ideologia à qual o poeta é alérgico. Em *A vida parisiense*, de Jacques Offenbach, segundo Benjamin, a primeira peça de teatro que se passa numa estação de trem, a estação é o lugar de chegada do turista ávido de prazer (cf. Benjamin. *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: Editora da UFMG/Imprensa Oficial, 2006, p. 966). Cem anos mais tarde as estações de trem serão vistas como os lugares onde se decide o destino dos judeus: deportação ou salvamento. Visto assim, *Austerlitz* é uma resposta melancólica a Offenbach.

[13] Sebald, op. cit., p. 219.

[14] *Ibidem*, pp. 238-39.

idiosincrasia vai tão longe que ele priva o romance ou a prosa narrativa de um elemento essencial: o relato amoroso, a aventura erótica. Como tantos heróis sebaldianos, Austerlitz parece não conhecer outra paixão além da intelectual. No entanto, há vestígios de uma intriga amorosa, que se multiplicam ao fim do livro. Intriga amorosa que tinha começado — ficamos sabendo à página 254 [na tradução brasileira] — no final dos anos de 1950, quando Austerlitz, jovem pesquisador trabalhando na Biblioteca Nacional de Paris, conheceu uma frequentadora de nome proustiano, Marie de Verneuil, que o havia abordado por escrito no departamento de manuscritos e tentado cativar este jovem triste com conversas sobre seu trabalho, isto é, sobre a história da arquitetura. Essa relação intermitente, da qual Austerlitz fala tanto com discrição como com *pathos*, não se concretiza literalmente pela falta de disponibilidade libidinosa da parte do jovem estrangeiro. O que resta de discurso amoroso no relato de Austerlitz parece se alimentar de lembranças de leituras, de certos motivos baudelairianos — o “tarde demais! nunca talvez!” da *Passante*¹⁵ poderia servir de *leitmotif* ao texto sebaldiano — assim como das lembranças do *Diário* de Kafka (ao qual o herói deve seu nome)¹⁶: foi para ir a Marienbad — onde Kafka e Felice Bauer passaram, em julho de 1916, dez dias no hotel Osborne-Belmoral, o que Austerlitz e sua amiga ignoram e que Sebald finge ignorar — que Marie de Verneuil convidou Austerlitz, para curá-lo, quer dizer, liberá-lo de suas inibições e de seu isolamento. Ele conhecerá bem mais tarde, tarde demais talvez, a causa profunda de seu revés amoroso em Marienbad, no dia de seu 38º aniversário no quarto 38 do Hotel Palace: seus pais o haviam levado, em 1938, a Marienbad, ao hotel Osborne-Belmoral, imortalizado pelo casal trágico de noivos de Praga e de Berlim. Dito de outro modo, Sebald, na sua astúcia narrativa, quer que caiba ao leitor descobrir que seu herói repete em Marienbad, em 1972, sem se dar conta e por outras razões históricas, o fiasco amoroso de seu antigo concidadão, o Dr. Kafka.

[15] Há também o remorso pelas palavras não ditas em circunstâncias datadas — novembro de 1968, agosto de 1972.

[16] Austerlitz é o nome do personagem que procede à circuncisão do sobrinho de Kafka em Praga, descrita numa nota do *Diário* de 24/12/1911.

[17] Cf. Missac, Pierre, “Walter Benjamin na Biblioteca Nacional, Paris”. *Neue Rundschau*, n° 1, 1985, pp. 174-97. Sebald faz alusão a Benjamim, citando as lembranças nostálgicas de seu herói: “[...] a sala da cúpula, com os seus abajures de porcelana verde que difundiam uma luz tão agradável e serena, está deserta, os livros foram retirados das estantes que se seguiam em forma de círculo e os leitores, que antes se sentavam a escrivatinhas numeradas com tarjetas de esmalte, em contato próximo com seu vizinho e em silenciosa harmonia com aqueles que o precederam, parecem ter se dispersado aos quatro ventos” (Sebald, op. cit., pp. 266-67, grifos meus).

III

Que tudo “continue assim”, isto é a catástrofe.
W. Benjamin, “Parque central”.

E é a mesma astúcia narrativa que faz Sebald aparentemente esquecer que Austerlitz, ao trabalhar na Biblioteca Nacional da rue Richelieu, ocupa o lugar de Walter Benjamin, leitor emblemático desta biblioteca, onde passou a parte mais tranquila de seu tempo de exílio e onde depositou, antes de escapar para Marseille, os manuscritos que pertenciam ao projeto do livro sobre as passagens parisienses e também os do projeto sobre Baudelaire¹⁷.

Como frequentador da Biblioteca Nacional da rue Richelieu, Austerlitz é sucessor, senão herdeiro, de Benjamin, que havia escrito numa carta a Horkheimer, em Nova York, datada de 15 de dezembro de 1939: “Nada no mundo, para mim, poderia substituir a Biblioteca Nacional”¹⁸ (isto para justificar suas hesitações em deixar Paris e acelerar as medidas para a obtenção de um visto para os Estados Unidos). No início de seu exílio parisiense e de sua correspondência com Adorno, ele tinha expressado, numa carta a este último, o desejo de introduzir seu amigo aos segredos da Biblioteca Nacional: “Ela comporta, de fato, uma das salas de biblioteca mais curiosas da Terra, e aí se trabalha como num cenário de ópera”¹⁹. Empoleirado no alto do belvedere da torre sudeste da Biblioteca Mitterrand, Austerlitz, que supostamente ignora tudo sobre sua filiação com o leitor Benjamin, recorda-se de seus próprios achados de jovem leitor, durante o inverno de 1959, nesta sala, abandonada depois em proveito da Grande Biblioteca. Ora, o livro *Paris, seus órgãos, suas funções, sua vida na segunda metade do século XIX*, de Maxime du Camp, do qual sua melancolia parece lhe recordar uma passagem, é um livro que Benjamin tinha descoberto e citado vinte anos antes de Austerlitz, e a passagem de que este se lembra é, na verdade, o famoso texto de Paul Bourget consagrado a Du Camp, citado longamente por Benjamin no seu *Baudelaire*, ao qual nem Austerlitz, que se lembra desta reminiscência na sua última conversa com o narrador — que acontece num bistrô do boulevard Auguste Blanqui —, nem o autor fazem referência²⁰. Se Austerlitz, no seu relato, qualifica o livro de Du Camp como “crucial para meus próprios trabalhos”²¹, adivinha-se o jogo de esconde-esconde do próprio Sebald: é sem nenhuma dúvida o texto no qual este se baseou para escrever a passagem relativa a Du Camp, a saber, o *Baudelaire* de Benjamin, e talvez, mais precisamente, o capítulo intitulado “A modernidade” — que foi decisivo para o empreendimento sebaldiano, especialmente *Austerlitz*. O relato da visão repentina sobre a Pont-Neuf, que teria inspirado ao grande viajante Du Camp a ideia de sua obra monumental, está aí encaixado numa reflexão sobre a concepção baudelairiana da modernidade. No coração desta, há observações um pouco elípticas, mas tão profundas sobre “O Cisne”, poema urbano fundador, que descortina, por meio de uma prática moderna da alegoria, o que Benjamin chama de “a precariedade da grande cidade”²². Está claro, do meu ponto de vista, que Sebald, aliás, Austerlitz, retoma por conta própria as teses que Benjamin apresenta sobre “O Cisne”. E ele também solta o suspiro melancólico: “Foi-se a velha Paris” (“O Cisne”, v. 7), onde, como diz Benjamin, “a deploração do que existiu” vai junto com “a ausência de esperança pelo futuro”²³. Onde Baudelaire, em “O Cisne”, opõe a Paris romântica e boêmia, desaparecida graças ao *embelezamento estratégico* do prefeito Haussmann,

[18] Benjamin, W. *Gesammelte Briefe*. Bd. VI, 1938-1940. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000, p. 373. Para Benjamin, a biblioteca — mais do que o navio — é o verdadeiro emblema da cidade: “Paris é uma biblioteca atravessada pelo Sena”.

[19] Adorno, Th. W. e Benjamin. *Correspondances 1928-1940*. Paris: Gallimard, 2006, p. 35 (Carta de 9 de março de 1934).

[20] Comparem-se as passagens respectivas do *Baudelaire* de Benjamin (op. cit., pp. 84-5) e *Austerlitz* (op. cit., p. 279).

[21] Sebald, op. cit., p. 277.

[22] Benjamin, *Charles Baudelaire*, op. cit., p. 81.

[23] *Ibidem*, p. 81.

ao Novo Louvre do Segundo Império, Austerlitz/Sebald opõe, com o apoio das fotografias, a idílica Biblioteca Nacional da rue Richelieu à bárbara e gigantesca Pseudo-Biblioteca do Presidente Mitterrand, cujo nome, no entanto, não é pronunciado nesta amarga filípica, como o nome de Napoleão III não o é em “O Cisne”. Em compensação, uma implicação particularmente perturbadora do título *Austerlitz* e do nome de seu protagonista fazendo referência a um crime coletivo do qual foi palco o bairro de Austerlitz, sob a ocupação nazista, a saber, o crime da perseguição, espoliação e deportação dos judeus, que foi quase apagado pela construção desse monumento da cultura pós-moderna. Os sarcasmos que o autor faz Austerlitz e um bibliotecário dizerem, que revelam os lados secretos dessa história, culminam nesse resumo lacônico²⁴:

[24] Haveria uma alusão às cumplicidades do presidente com os atores de Vichy? Penso que Mitterrand não foi questionado sozinho.

[...] onde eles foram parar, 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 Lemoine²⁵.

[25] Sebald, op. cit., p. 279.

Novo Carrossel e Novo Louvre em Baudelaire, Grande Biblioteca em Sebald: dois exemplos de uma arquitetura “faraônica”, quer dizer, totalitária, servindo para recalcar dois crimes coletivos — a repressão de 1848 a 1851 no caso de “O Cisne”, a política antissemita do Reich e de seus colaboradores franceses em *Austerlitz* —, a oferecer o generoso perdão cultural dando acesso ao “tesouro de toda a nossa herança literária”²⁶, para citar, à semelhança do próprio Austerlitz, o jargão do eterno filisteu burocrata. (Pelo jogo de remissões internas, o autor nos deixa compreender que o jargão cultural oficial de hoje não está tão distante do estilo fascista, como gostaríamos de crer.)

[26] Ibidem, p. 272.

Diante de uma verdadeira rede de correspondências que o autor de *Austerlitz* elabora com os *Quadros parisienses* de Baudelaire, por meio da leitura proposta por Benjamin, o leitor prevenido não se espantará muito quando se deparar, na própria descrição da Grande Biblioteca, com algumas alusões oblíquas a “O Cisne” baudelairiano.

Na praça do Carrossel o poeta — ou o eu do poema — se identifica com o pássaro “que escapara enfim ao cativeiro” (v. 17), exilado ele também em plena Paris e evocando o relâmpago revolucionário²⁷. Quanto a Austerlitz, este se coloca na pele das árvores encerradas no retângulo formado pelas quatro torres da nova biblioteca. Ele as considera vítimas do homem, da política, “trazidas da floresta de Bord, não sei de que modo, para esse local de exílio”, o que faz pensar em “O Cisne”, assim como a reflexão seguinte de Austerlitz em relação a “[essas] árvores, algumas das quais talvez ainda pensem em sua pátria normanda”²⁸, tipo de variante dos belos versos evocando a imponente revolta do cisne:

[27] Cf. minha própria leitura de “O Cisne”: “Ein hermetischer Sozialist. Zur Baudelaire-Kontroverse zwischen Walter Benjamin und Bert Brecht”. *Diskussion Deutsch*, 26/1975, pp. 569-84 (reproduzido em H. Engelhardt e D. Mettler (eds.), *Baudelaire. Die Blumen des Bösen*. Frankfurt: Suhrkamp, 1988, pp. 215-75. Eu havia sugerido uma associação da imagem do pássaro revoltado com o nome e a figura de Blanqui.

[28] Sebald, op. cit., p. 271.

*Junto a um regato seco, a ave, o bico abrindo,
No pó banhava as asas cheias de aflição,
E dizia, a evocar o lago de onde viera;
“Água, quando cairás? quando soarás, trovão?”*²⁹

Se Baudelaire encerra seu poema invocando “uma lembrança antiga me ressoa infinda”, “a alma exilada à sombra de uma faia” (v. 49), Austerlitz registra sem *pathos* a queda dos pássaros, a quem a floresta exilada no interior do edifício abominado foi fatal³⁰.

O que mais chama a atenção nesta aproximação do romance de Sebald com os *Quadros parisienses* é que o procedimento sebaldiano de alegorização da arquitetura — ao qual remete à imagem da “deusa dos tempos passados” na proximidade do impressionante relógio da estação de Antuérpia³¹ — se acha prefigurado numa estrofe célebre de “O Cisne”, da qual Benjamin escolherá um hemistíquio como epígrafe do capítulo “Baudelaire ou as ruas de Paris” de suas *Passagens*:

*Paris muda! Mas nada em minha nostalgia
Mudou! Novos palácios, andaimes, lajedos,
Velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria,
E essas lembranças pesam mais do que rochedos*³²

Observem que o poeta de “O Cisne” não se permite perceber as numerosas alegorias oficiais que ornamentam o Novo Louvre de Napoleão III. Elas são fruto da mesma inspiração daquelas sobre a fachada da estação de Antuérpia comentadas por Austerlitz: alegorias glorificando “as divindades do século XIX — a mineração, a indústria, o transporte, o comércio e o capital”³³. O portal norte do Louvre mostrando a Inteligência e o Trabalho a serviço da França³⁴.

Acrescentemos que não é certamente por acaso que Austerlitz se encontra com o narrador no bistrô Le Havane, no boulevard Auguste Blanqui (que é nomeado cinco vezes) para lhe fazer as últimas confidências. Trata-se da rua onde Blanqui habitara no final da vida, até sua morte, “cujo nome com som de bronze, quase apagado pela socialdemocracia, fez tremer o século passado” como Benjamin constata nas suas *Teses sobre o conceito de história*, que Sebald estudou com afinco³⁵. Benjamin associa em vários lugares de seu *Baudelaire* e de *Passagens* a figura do poeta à do revolucionário, sendo a passagem mais conhecida aquela que fecha o capítulo “A modernidade”:

Porém, mais profundas que a diversidade entre ambos eram suas afinidades — a teimosia e a impaciência, a força de indignação e a do ódio e também a impotência, quinhão de ambos... Num trecho famoso, Baudelaire se despede de um mundo onde “a ação não é a irmã do sonho”.

[29] Grifo meu. Baudelaire, “O Cisne”. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

[30] Sebald, op. cit., pp. 271ss.

[31] *Ibidem*, p. 12. O olhar alegorizante de Austerlitz lembra o de Benjamin, que transforma uma simples atendente de caixa em “quadro vivo, alegoria da caixa” (Cf. *Passagens*, op. cit.).

[32] Baudelaire, “O Cisne”, op. cit., vv. 29-32.

[33] Sebald, op. cit., p. 14.

[34] Cf. Oehler, *Terrenos vulcânicos*. Trad. Samuel Titan Jr e outros. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 124.

[35] Eu mesmo traduzi para o francês o excerto da décima segunda tese de Benjamin. Sobre as leituras benjaminianas de Sebald, ver Hutchinson, Ben. *W. G. Sebald: Die dialektische Imagination*. Berlim: De Gruyter, 2009, pp. 35-6. Blanqui também fez comparações entre a megalomania urbanística de Napoleão III e a dos faraós, o que Benjamin registrou na seção “Hausmanização, lutas de barricadas”: “Quando a construção avança, tudo avança, diz um adágio popular que se tornou um axioma econômico. Nessa lógica, cem pirâmides de Quéops, elevando-se juntas até as nuvens, atestariam uma superabundância de prosperidade. Cálculo singular” (A. Blanqui apud Benjamin. *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: Editora da UFMG/Imprensa Oficial, 2006, p. 183).

*Seu sonho não era tão solitário quanto ele podia crer. A ação de Blanqui foi a irmã do sonho de Baudelaire. Os dois estão juntos, eles são as mãos juntas sobre a pedra sob a qual Napoleão III tinha enterrado as esperanças dos combatentes de junho*³⁶.

[36] Benjamin, *Charles Baudelaire*, op. cit. p. 98.

[37] Não é por acaso que Benjamin insiste sobre “a solidão de Baudelaire e a solidão de Blanqui”, ele a conhece bem, sobretudo a partir de 1933.

[38] “Em algum ponto do passado, pensei, eu devo ter cometido um erro e agora vivo uma vida que não é a minha”, se diz Austerlitz no momento mesmo em que está mais perto da passante tão desejada (Sebald, op. cit., p. 208).

[39] Sebald, op. cit., p. 250.

[40] Benjamin, *Passagens*, op. cit. p. 984.

Recebido para publicação
em 15 de janeiro de 2011.

NOVOS ESTUDOS

CEBRAP

89, março 2011

pp. 151-161

Austerlitz é apresentado como um grande solitário, o que aproxima Sebald de Baudelaire e Blanqui, assim como do próprio Benjamin³⁷; Austerlitz é um solitário cuja força de indignação explode ao final de uma vida traumatizada pela História, dedicada ao fracasso, fracasso que ele erroneamente crê ser o resultado de um erro pessoal³⁸. A procura de um pai, cujo destino hipotético parece com o de Benjamin (“ele rumara para o sul a pé sobre os Pirineus e desaparecera em algum lugar durante a fuga”³⁹), vai terminar ou não no silêncio que aparece no texto depois de Austerlitz partir da estação que leva seu nome na direção do campo de Gurs nos Pirineus, onde o pai fora antes aprisionado.

O fim abrupto do último livro de Sebald tem algo muito inquietante. Leva-nos a pensar na constatação lapidar de Benjamin a propósito do último poema de *As flores do mal*, “A Viagem”: “A última viagem do flâneur: a Morte. Sua destinação: o Novo”⁴⁰. No entanto, Austerlitz, que parece impregnado da filosofia da história de Blanqui, autor de *A eternidade pelos astros*, não parece mais acreditar no Novo messiânico, não mais que seu inventor Sebald.

DOLF OEHLER é professor de literatura comparada na Universidade de Bonn.