



Fotografia e memória em Marcel Proust

Fábio d'Abadia de SOUSA¹

Resumo: Neste trabalho, discutimos alguns aspectos da relação entre a fotografia e memória, a partir da obra do escritor francês Marcel Proust (1871-1922). Este autor foi quase obsessivo na sua tentativa de entender a complexidade da memória humana. Para Proust, relembrar era quase como viver, e a obra de arte era o elemento fundamental que o auxiliava na busca pela compreensão dessa capacidade tão intrigante. Ao inserir a fotografia no seu repertório de elementos auxiliares no processo de investigação da memória, o autor contribuiu para a ampliação do debate em torno desta manifestação artística que tanto se aproxima da nossa capacidade de recordar visualmente o tempo passado, o tempo perdido. Ao insinuar que suas personagens aproximam-se de séries de fotografias, como num álbum em que a cada imagem traz todo um arcabouço de lembranças, Proust reconhece o quanto a fotografia é enigmática, assim como a memória.

Palavras-chave: Fotografia, memória, literatura.

Entre os vários usos e funções da imagem fotográfica, um dos mais facilmente reconhecíveis é o da sua associação com a memória. Tanto no nível pessoal quanto no social, é inegável a capacidade da imagem fotográfica de provocar recordações. Mas qual é a relação da fotografia com a memória? Parte da produção literária do escritor francês Marcel Proust (1871-1922) nos fornece uma possível resposta a esta indagação. A obstinação de Proust em investigar os mecanismos da capacidade humana de relembrar eventos passados resultou em uma literatura em que geralmente a obra de arte é um dos mecanismos desencadeadores, por excelência, da memória. Neste sentido, a fotografia foi uma das artes privilegiadas nas discussões do escritor sobre a memória.

A pertinência de se relacionar a imagem fotográfica à memória é confirmada por vários teóricos. A fotografia e a da memória humana, segundo Dubois (2001, p. 315),

¹ Doutor em Letras e Linguística pela UFG e professor do curso de Comunicação Social – habilitação Jornalismo da UFT. Trabalho destinado ao GT 05 – História da Mídia Visual e Audiovisual.

são de uma enorme proximidade, já que a foto é uma espécie de equivalente visual da lembrança. “Uma foto é sempre uma imagem mental. Ou, em outras palavras, nossa memória só é feita de fotografias”. E Proust parecia ter plena consciência disso, conforme sugere o seguinte depoimento do narrador de *A prisioneira*: “Pois eu não guardava em minha memória senão séries de Albertines separadas umas das outras, incompletas, perfis, instantâneos” (PROUST, 2002, p. 138). Este trecho ressalta bem a relação entre a memória e a fotografia (o instantâneo). Mas, para Proust, apesar de sua semelhança com a fotografia, a memória é algo bem superior, segundo deixa transparecer a seguinte declaração do narrador de *O tempo redescoberto*:

E minha pessoa de hoje não passa de uma pedreira abandonada, que julga igual e monótono tudo quanto encerra, mas de onde cada recordação, como um escultor grego, tira inúmeras estátuas. Falo em coisas revistas por que, atuando os livros nisso como coisas, o modo pelo qual se abria sua lombada, o grão de seu papel podem ter conservado, tão viva, como as frases do texto, a lembrança de como eu imaginava então Veneza e de meu desejo de visitá-la. Mais viva até, pois estas por vezes perturbam, como certas fotografias, que nos fornecem do modelo uma imagem menos fiel do que nossa memória (PROUST, 2002, p. 164).

Mesmo que a fotografia aqui apareça como menos fiel do que a memória, Proust demonstra claramente neste trecho acreditar na pertinência da relação entre a fotografia e memória. Susan Sontag (2004) também nos chama a atenção sobre este fato, ao observar que as fotos podem ser mais memoráveis do que imagens em movimento porque são uma nítida fatia do tempo, e não um fluxo. “A televisão é um fluxo de imagens pouco selecionadas, em que cada imagem cancela a precedente. Cada foto é um momento privilegiado, convertido em um objeto diminuto que as pessoas podem guardar e olhar outras vezes” (SONTAG, 2004, p. 28). Seguindo essa mesma linha de raciocínio e, de certa forma, embasando o pensamento de Proust, o romancista Milan Kundera, através do narrador de *Imortalidade*, ressalta que a memória não filma, mas fotografa. “O que guardara de todas essas mulheres, na maioria dos casos, foram algumas fotografias mentais. Não via suas amigas em movimento contínuo; mesmo muito curtos, os gestos não apareciam em sua duração, mas fixos numa fração de segundos” (KUNDERA, 1998, p. 307). Já Vilches (1997, p. 236) salienta que a fotografia é memória, assim como os gêneros literários e cinematográficos. Mirian Moreira Leite (2001, p. 44) também chama a atenção para a característica fotográfica da

memória, ao lembrar que “a palavra revela melhor o conhecimento subjacente na memória que, todavia, é constituído de imagens fixas”.

A arte da memória, segundo explica Dubois, nasceu na Antigüidade grega e nos foi transmitida por alguns grandes textos latinos (o *De oratore* de Cícero, a *Institutio oratoria* de Quintiliano e a *Ad Herennium* de autor desconhecido), nos quais é definida como uma das cinco grandes categorias da Antiga Retórica (*inventio, dispositio, elocutio, memória, actio* – ou *pronunciatio*). A este respeito Dubois acrescenta:

Concebida como um conjunto de regras que permitiam ao orador inscrever com facilidade, na virtualidade de sua memória, tudo o que necessitasse para discorrer com a maior eficácia possível, isto é, concebida como um procedimento artificial da mnemotécnica, pelo qual um conjunto de dados pode ser estocado e ordenado e no qual é possível encontrar instantaneamente um elemento preciso, a arte da memória baseia-se de fato no jogo de duas noções completamente fundamentais, todo o tempo retomadas em todos os tratados: os lugares (*loci*) e as imagens (*imagines*) (DUBOIS, 2001, P. 314).

Com base no *Ars Memoriae*, de Cícero, Dubois (2001, p. 315) explica que os *loci*, os lugares, são superfícies virgens suscetíveis de receber as *imagines* (as imagens), que já são plenas de sentido, mas transitórias:

Enquanto as imagens, que na maioria das vezes são signos simbólicos, alegóricos, compósitos, só são colocadas num lugar por um tempo, os lugares permanecem na memória. As imagens que neles depusemos, na medida em que não precisamos mais lembrar-nos delas, apagamo-las. E os mesmos lugares podem ser reativados para receber um outro conjunto de imagens destinado a um outro trabalho de memória. (DUBOIS, 2001, p. 315)

A fotografia, no que tem de mais nodal, conforme conclusão de Dubois (2001), é uma das formas modernas que melhor encarna, antes mesmo da informática, um certo prolongamento das artes da memória de que falavam os gregos:

Afinal, se a memória é uma atividade psíquica que encontra na fotografia seu equivalente tecnológico moderno, é evidentemente, no outro sentido, que a metáfora nos interessa, como uma inversão positivo/negativo: a fotografia é tanto um fenômeno psíquico quanto uma atividade ótico-química. A fotografia: uma máquina de memória, feita de *loci* (o receptáculo: o aparelho de foto, sua objetiva, sua janela; caixa negra, recorte e retângulos virgens de película; de uma bobina a outra, desfile ordenado das superfícies vazias receptoras) e de *imagines* (as impressões, as inscrições, as revelações, que vão e vêm, sucedem-se nas superfícies, desenrolam-se em “cópias de contato”, uma *mnemotecnica mental*) (DUBOIS, 2001, p. 316 e 317).

Na atualidade, segundo enfatiza Simson (1998, p.22), a fotografia possui papel importante na detonação do nosso processo de rememoração, já que possibilita a construção da nossa versão sobre os acontecimentos vivenciados. “Dessa forma é o suporte imagético que, na maioria das vezes, vem orientando a reconstrução e veiculação da nossa memória, seja como indivíduos ou como participantes de diferentes grupos sociais”. É isso que faz, por exemplo, com que a fotografia esteja quase sempre presente nos eventos importantes de nossas vidas, tais como festas de aniversários, casamentos, formaturas e viagens a lugares importantes, bonitos e exóticos. Os momentos que achamos que merecem ser lembrados se tornam obrigatoriamente motivos dos disparos de nossas máquinas fotográficas. Curiosamente, as situações que nos causam tristeza, como a morte de parentes e amigos, raramente são fotografadas. Essas situações interessam principalmente ao fotojornalismo. Nas nossas vidas privadas não gostamos de fotografá-las. Isso demonstra o quanto é pertinente relacionar a fotografia como uma extensão de nossa memória. O que preferimos não lembrar, não fotografamos. No caso específico dos nossos mortos, que hoje raramente fotografamos, talvez seja algo explicável pelo fato de que, além do forte tabu em torno da morte nas sociedades ocidentais contemporâneas, as pessoas são geralmente fotografadas em vida e são as imagens de sorrisos e momentos de celebração que mais gostamos de guardar. No entanto, nas primeiras décadas após o surgimento da fotografia, os mortos eram freqüentemente fotografados. Era uma maneira de eternizar o rosto daquela pessoa que nunca mais seria vista, e que em vida não foi fotografada.

A invenção e o aperfeiçoamento da fotografia possibilitaram, conforme observa Rush (2006), uma nova visão sobre o tempo. Isso porque o tempo e a memória, tanto pessoais quanto históricos, são a substância da fotografia e, com a imagem fixa e animada, artistas e amadores passaram a adotar uma nova maneira de visualizar o tempo:

A representação envolve claramente o espaço (o espaço ocupado pelo objeto representando e o espaço da própria pintura ou escultura; a disposição da imagem etc.) O tempo, todavia, é menos óbvio, e é aí que a revolução criada pela fotografia [...] assume seu lugar de importância. Com a fotografia, os seres humanos começaram a participar da manipulação do tempo em si: capturando-o, reconfigurando-o e criando variações com intervalos de tempo [...] próprias da arte e da ciência da fotografia (RUSH, 2006, p.6).

A fotografia funciona em nossas mentes, de acordo com Kossoy (1998, p. 45), como uma espécie de passado preservado, lembrança imutável de um certo momento e situação, de uma certa luz, de um determinado tema, absolutamente congelado contra a marcha do tempo. “Os personagens retratados envelhecem e morrem, os cenários se modificam, se transfiguram e também desaparecem. O mesmo ocorre com os autores-fotógrafos e seus equipamentos. De todo o processo, somente a fotografia sobrevive”. A fotografia é a garantia de uma lembrança eterna. Daí a pertinência de sua relação com a memória e talvez seja esse também um dos principais fatores que explicariam o enorme interesse de Proust por ela.

Bergson (1999) distingue dois tipos de memória: uma que imagina e a outra repete. A primeira registraria, sob forma de “imagens-lembranças”, todos os acontecimentos de nossa vida cotidiana à medida que se desenrolam. “Por ela se tornaria possível o reconhecimento inteligente, ou melhor, intelectual, de uma percepção já experimentada; nela nos refugiaríamos todas as vezes que remontamos, para buscar aí uma certa imagem, a encosta de nossa vida passada” (1999, p. 88). O segundo tipo de memória, de acordo com Bergson, já não representa nosso passado, ela o encena; “e se ela merece ainda o nome de memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o momento presente” (1999, p.89).

Mas, para a literatura, a memória vai além da teorização bergsoniana, conforme defende Proust. Em uma carta em que explica a René Blum o título de sua extensa obra, Proust nos chama a atenção para um outro tipo de memória para a qual Bergson não faz nenhuma referência, a memória involuntária.

[...] É um título extremamente real mas aceitável porque imita de alguma forma a memória involuntária (que, no meu entender, ainda que Bergson não faça essa distinção, é a única verdadeira, já que a memória voluntária, a memória da inteligência e dos olhos só nos dá do passado fac-símiles inexatos que não se parecem com ele como os quadros ruins dos pintores que não retratam a primavera ... [...] (PROUST, 1971,p. 80).

Proust concede à memória uma importância até então não observada em nenhum romancista. A memória é para a literatura de Proust, segundo analisa Walter Benjamin (1986), mais importante até mesmo do que a própria vida:

Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é

apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. Num outro sentido, é a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo de textura. Ou seja, a unidade do texto está apenas no *actus purus* da própria recordação, e não na pessoa do autor, e muito menos na ação. Podemos mesmo dizer que as intermitências da ação são o mero reverso do *continuum* da recordação, o padrão invertido da tapeçaria. Assim o queria Proust, assim devemos interpretá-lo, quando afirmava preferir que toda a sua obra fosse impressa em um único volume, em coluna dupla, sem um único parágrafo. (BENJAMIN, 1986a, p. 37 e 38).

Se a vida não permite interrupções, é porque ela se concentraria num único instante, um instante primordial e inapreensível, a não ser através da memória. Por isso, Proust não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi e, sim, uma vida lembrada por quem a viveu, conforme salienta Benjamim (1986a), ao afirmar que o importante para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência, ou seja, o padrão inverso da tapeçaria:

Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento? A memória involuntária, de Proust, não está mais próxima do esquecimento que daquilo que em geral chamamos de reminiscência? Não seria esse trabalho de rememoração espontânea, em que a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura, o oposto do trabalho de Penélope, mais que sua cópia? Pois aqui é o dia que desfaz o trabalho da noite. Cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós (BENJAMIN, 1986a, p. 36).

A relação da memória proustiana com a fotografia, o que a princípio talvez poderia parecer uma comparação absurda, é, na verdade, uma comparação bastante pertinente, segundo observa Shaeffer ao referir-se ao fato de que a foto não visa apenas nos informar, mas também reativar nosso passado pessoal e familiar:

Proust queixava-se “dessas fotografias de um ser diante das quais se recorda bem menos dele do que quando se contenta em pensar nele”, mas não percebia que a fotografia de recordação aproxima-se mais, sem dúvida, de uma recordação involuntária, da *Madeleine* ou da calçada do pátio de Guermantes, do que do testemunho informacional (SCHAEFFER, 1996, p. 79).

Para que se perceba na imagem fotográfica as características de memória involuntária de que fala Proust é preciso que se reflita sobre a participação do expectador. As fotografias, conforme explica Shaeffer (1996) têm um caráter de

rememoração ou de testemunho. Isso significa que a imagem-recordação está de algum modo contida na memória do receptor, enquanto que a imagem-testemunho vem do exterior e liga-se a ela de maneira muito periférica. Assim, aquele que não tem qualquer participação na situação mostrada na foto, não poderá, naturalmente, apresentar lembranças sobre ela. O contexto da recepção tem um papel fundamental na aproximação da foto com memória involuntária de Proust, segundo explica Shaeffer (1996, p. 79), ao citar o exemplo do álbum de família. “Quando folheio o álbum de família de um desconhecido, contemplo imagens que são fotos-recordação para esse desconhecido, mas para mim são testemunhos, visto que não provêm de meu mundo pessoal...” (SHAEFFER, 1996, p.79).

O exemplo do álbum de é um dos contextos da fotografia em que a memória involuntária no sentido proustiano melhor pode ser observada. Imaginemos o caso de um avô e neto folheando um álbum da família em que pertencem. Através das narrativas por trás das imagens fotográficas, o neto aprenderá sobre sua origem e usufruirá do caráter testemunho de cada foto. Mas, para o avô, a fotografia tem um caráter de rememoração. Cada retrato é capaz de armazenar parte dos sentimentos e sensações vividos no instante em que foi tirado. Ao folhear o álbum, o avô é capaz de reviver, ou seja, viver novamente através da memória, toda uma gama de emoções relacionadas ao instante que ficou registrado. Cada foto é capaz de recriar aquilo que se sentiu em torno de uma viagem, um casamento, um aniversário ou um momento ordinário da vida. São comuns os relatos de pessoas que ao reverem fotografias de seu passado, além daquilo que aparece na imagem, também recordam uma série de acontecimentos relacionados ao instante registrado, como pessoas, lugares, espaços, texturas, sabores, cheiros, ódios, amores, alegrias, tristezas, vitórias, derrotas, enfim, ocorre um avivamento pleno de experiências passadas aparentemente perdidas na memória.

A obra de arte assume uma importância fundamental na obra proustiana, que, segundo Coli, não se trata de um “mundo das idéias”, perfeito e preexistente, nem a memória de Proust compara-se à reminiscência platônica.

Trata-se de um lugar de encontros, em que a obra, e sua visão, e suas imagens unem-se para além da materialidade. Isto nos traz um primeiro ensinamento: a obra nunca existe num em si, definido pela materialidade. A obra encontra-se, portanto, aquém e além da visão: aquém, na sua autonomia de objeto; além, na sua existência que se situa paralela ao mundo da experiência (COLI, 2005, p. 88).

E é neste mundo paralelo ao da experiência, em que reina a imagem. E a imagem, segundo Bachelard (1988, p. 1), é capaz de concentrar a eternidade em um único instante. “Nas horas de grandes achados, uma imagem poética pode ser o germe de um mundo, o germe de um universo imaginado diante do devaneio de um poeta”. Neste tipo de imagem, que para Proust era mais importante do que a própria vida, a aura benjaminiana deixa de ter qualquer importância, pois a barreira de divindade entre a arte e o espectador deixa de existir. A aura de que fala Benjamin (1986b) está ligada ao caráter mágico atribuído às imagens da pré-história, quando a preponderância absoluta do valor de culto conferido à obra levou-a a ser concebida, em primeiro lugar, como instrumento mágico, e só mais tarde como obra de arte. Esta idéia de culto da divinização da obra de arte ocorre também no renascimento, por conta do mecenatismo.

A aura, conforme define Benjamin (1986b) é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. “Observar, em repouso, numa tarde verão, uma cadeia de montanhas horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho” (BENJAMIN, 1986b, p. 170).

E no mundo “sem aura” do pensamento proustiano, a fotografia, segundo Coli (2005) traz a semelhança da obra. Não é a obra, mas faz parte dela.

Proust nos leva para um caminho reflexivo diverso do de Walter Benjamin [...]. O conflito entre valor de culto e valor de exposição, que interessa a Benjamin, é dissolvido por Proust numa síntese que, primeiro, não se importa com a idéia de exposição enquanto ‘exposição às massas’, e que, em seguida, trata o objeto artístico em sua substância de cultura, que encarna uma espécie de ‘essência do real’.

No caso de Proust não existe aura perdida pela reprodução técnica da fotografia, nem culto do original, nem cuidado com o que seria uma divulgação em ampla escala da imagem. Num certo sentido, a reprodução torna-se única, pois foi ela [...] ‘aquela que ou vi e vejo, que se encontra em minha mesa ou minha parede’. Não existe condenação alguma das reproduções mecânicas, mas a constituição de uma verdade surgida da obra, capaz de fecundar as experiências (incluindo aqui a experiência fotográfica), que terminam por conduzir à verdade da obra. (COLI, 2005, p.88)

Este pensamento de Coli é importante na compreensão da valorização que Proust concedeu a fotografia, que além de ser uma forma de expressão artística independente, ela era aceita por ele como um instrumento capaz portar a verdade de outras formas de

arte. Tal postura de Proust admitia na fotografia um valor que até então não havia sido reconhecido pela intelectualidade que acompanhou o surgimento da nova expressão artística, o de intermediar o acesso a outras obras de arte, sem “roubar” a sua verdade.

A dimensão de ousadia dessa postura de Proust pode ser melhor compreendida quando analisamos as seguintes reflexões de Wolf e Novaes. O primeiro explica que uma das características únicas do ser humano é o poder de tornar presente as coisas ausentes. “Isso é possível através da linguagem ou através da imaginação ou pela criação de imagens. Essas faculdades têm o poder de convocar aquilo que não está e não pode estar presente e de anular a distância espacial ou temporal” (WOLF, 2005, p.23). E é inegável que a fotografia possui todas essas características capazes de tornar presente o ausente.

Já Novaes (2005) recorre à etimologia da palavra “verdade”, *alethéia*, para lembrar que esta traz em si um conceito imagético. “*Alethéia* é composta do seu contrário, *lethé*, que quer dizer o obscuro, o oculto, o esquecido [...]. Tal como *alethéia*, a palavra imagem nos remete ao universo de luz e sombra ao mesmo tempo: imagem, imaginação, imaginário, fantasia, fantástico, fantasma, todas elas têm uma origem comum” (NOVAES, 2005, p.13).

Proust demonstra compactuar com este conceito de que a verdade está indissociavelmente ligada à imagem. Pelo menos é o que podemos deduzir do seguinte trecho de *No caminho de Swann*, em que o narrador, ao ler um romance, divaga sobre a essencialidade da imagem, talvez revelando a importância que o próprio Proust dava o tema:

Mas todos os sentimentos que nos fazem experimentar a alegria ou a desgraça de uma personagem real só ocorrem em nós por intermédio de uma imagem dessa alegria dessa desgraça; a engenhosidade do primeiro romancista consistiu em compreender que, no aparelho das nossas emoções, *sendo a imagem o único elemento essencial*, a simplificação que consistiria em suprimir pura e simplesmente as personagens reais seria um aperfeiçoamento decisivo (PROUST, 1992, p. 89). (Grifo nosso)

E um dos caminhos que certamente guiaram Proust na busca pela essencialidade da imagem foi o do uso indiscriminado de todas as formas de arte possíveis. Em vários trechos de *O tempo redescoberto*, o narrador demonstra o desejo de “reter” ou “fixar” as sensações resultantes da “contemplação da essência das coisas”, provocadas pela memória involuntária e que observação consciente é incapaz de atingir. A obra de arte, conforme sugere o narrador, teria a capacidade de provocar semelhantes sensações:

Em suma, num como noutro caso, quer se tratassem de impressões como as que me provocara a vista dos campanários de Matinville, quer de reminiscências como a da desigualdade de dois passos ou o gosto da *madeleine*, era mister tentar interpretar as sensações como signos de tantas leis e idéias, procurando pensar, isto é, fazer sair da penumbra o que sentira, convertê-lo em seu equivalente espiritual. Ora, esse meio que se me afigurava o único, que era senão a feitura de uma obra de arte? (PROUST, 2001, p. 158).

Se a arte também revela a “essência das coisas”, talvez a arquitetura, a pintura e a escultura, entre outras manifestações artísticas imagéticas, sejam elementos tão importantes na composição de uma obra que reflete sobre a ação do tempo na vida humana. É na imagem artística, segundo observa Shaffaeffer (1996, p. 187), que cremos poder salvaguardar “a eternidade e a permanência que tentamos reter desesperadamente ao longo da existência”. Se o pintor impressionista, segundo Renoir, é igual a um andarilho que capta com o olhar fragmentos de vida, Proust, conforme explica Serullaz (1989, 13), é o escritor que melhor personifica as características impressionistas na literatura. “Ao descrever uma paisagem ou, mais exatamente, suas sensações diante de uma paisagem, é um quadro impressionista que surge diante de nossos olhos”, afirma Seralluz ao referir-se ao autor de *Em busca do tempo perdido*.

Mas quem tenta reter o tempo está, inexoravelmente, fadado ao fracasso. Não é possível reter os instantes que se sucedem, conforme admite o próprio narrador de *O tempo perdido redescoberto*. “Assim, o que acabava de deleitar o ser três ou quatro vezes suscitado em mim talvez fossem mesmo fragmentos de existência subtraídos ao tempo, mas essa contemplação, embora de eternidade, era fugidia” (PROUST, 2001, p. 155). E essa a contemplação mesmo que fugidia da eternidade, e que encontra na obra de arte uma forte aliada, certamente não exclui a fotografia.

Se a arte ofereceria esta possibilidade de retenção dos fragmentos de existência, dos instantes da vida, é possivelmente porque ela “desce pelo mesmo caminho que a memória”, conforme observa Shattuck (1985, p. 146 e 147). E certamente a fotografia foi uma das artes que esteve nessa trilha (per)seguida por Proust. A fascinação pela imagem técnica começou na infância do escritor. Segundo Brassai, o gosto pela pintura, a escultura e a arquitetura despertou muito cedo em Proust, num ambiente familiar naturalmente favorável. “E, desde o início, a fotografia desempenha papel importante na formação artística do escritor. Criança, como sugere a *Recherche*, ele descobre os

afrescos de Giotto ou as obras dos mestres venezianos graças a reproduções” (BRASSAÏ, 2005, p. 45).

Desde a adolescência, Proust, segundo pesquisou Brassai, tinha como um dos seus passatempos a troca de fotografias com amigos e conhecidos. “A obstinação em conseguir retratos de pessoas que resistiam a se desfazer deles é um traço de caráter que dá a medida de sua paixão pela fotografia. [...] Se lhe faltava a foto de um de seus modelos, Proust ficava profundamente aflito” (BRASSAÏ, 2005, p. 36, 40). A fotografia, invenção disponibilizada oficialmente ao mundo em 1839 pelos franceses, conforme ressalta Brassai, certamente ajudou na criação da expressiva obra literária proustiana:

Á luz da fotografia, um novo Proust me apareceu, uma espécie de fotografia mental, considerando seu próprio corpo como uma placa ultrasensível que soube captar e armazenar em sua juventude milhares de impressões e que, a partir da busca do tempo perdido, dedicou todo o seu tempo a revelá-las e fixá-las, tornando assim visível a imagem latente de toda a sua vida, nessa fotografia gigantesca que constitui *Em busca do tempo perdido* (BRASSAÏ, 2005, p. 16).

Ao contrário de outros intelectuais, como Baudelaire, que vociferavam contra a fotografia, Proust assume de imediato a praticidade da então nova forma de reprodução através da luz. “Proust acha que, com a fotografia, são novos olhos que se abrem para o mundo, diferentes do olhar humano e que, mesmo guiados pelo cérebro e a personalidade de um operador, conservarão sua especificidade, esse algo insubstituível por qualquer outra arte: a objetividade face à realidade, a autenticidade do instante” (BRASSAÏ, 2005, 49). Esta capacidade de apropriar-se do instante e de eternizá-lo é, de certa forma, uma das grandes ambições da literatura proustiana. Algo que possivelmente contribuía para a identificação do escritor com a fotografia. Em *No caminho de Swann*, o narrador fala do incentivo que sua avó lhe dá para aquisição de fotografias:

Ela gostaria que eu tivesse, no meu quarto, fotografias dos monumentos ou paisagens mais belos. Mas, no momento da compra e, embora a coisa representada tivesse um valor estético, ela achava que a vulgaridade e a utilidade retomariam logo o seu posto pelo processo mecânico da representação, a fotografia (PROUST, 1992, p.52).

A avó do narrador apresenta um pouco do conflito da intelectualidade da época, que oscilava entre aceitar ou não a nova arte. Mas o fascínio pela a fotografia

impressionava tanto Proust, que em uma carta à Sra. Scheikévitch, ele compara a própria vida a uma coleção de momentos que lembram em muito as imagens fotográficas. “Um ser, para penetrar em nós, é obrigado a amoldar-se, submeter-se às imposições do Tempo; mostra-se a nós em minutos sucessivos, sem que nunca possamos apreender-lhe mais que um aspecto de cada vez, uma única fotografia” (PROUST, 1971, p.82). Nesse sentido, talvez valha a pena recorrermos ao pensamento de McLuhan e Parker (1975), que chamam de “paradoxo visual” essa possibilidade de fragmentação visual constatada por Proust na fotografia:

Um dos paradoxos do esforço intenso na experiência visual é que ele conduz à fragmentação. É paradoxal porque o recurso visual, de si, em isolamento, engendra um espaço uniforme, contínuo e associado. O motivo do forte esforço visual levar à fragmentação da experiência parece ser o poder singular da visão de distinguir ou captar aspectos únicos do espaço em momentos breves de tempo (MCLUHAN e PARKER, 1975, p. 10).

Nesta mesma linha de pensamento, Santaella e Nöth (2001) chamam a atenção para o fato de que a fotografia não pode reproduzir o real como ele realmente acontece, mas que ela pode mostrar a realidade como jamais vista:

Sem deixar de estar submetida à aderência tirânica do referente, o real que nela se cola, a fotografia, é também capaz de transfigurá-lo. Ela é registro, traço, porém, ao mesmo tempo, capaz de mostrar a realidade como jamais havia sido vista antes. Fotografia é vestígio, mas também revelação. E esse poder revelatório está já inscrito de tal forma na própria natureza da imagem fotográfica, que basta o flagrante da câmera para que as coisas adquiram um caráter singular, o aspecto diferente que as coisas têm quando fotografadas (SANTAELLA; NÖTH, 2001, p. 127).

E esta capacidade de mostrar a realidade de uma maneira única e de até mesmo de superá-la é um dos aspectos que acreditamos que também contribuem para a aproximação da fotografia com a literatura. Esta característica da fotografia possivelmente foi percebida por Proust, que se não se acanhou em fazer uso desta aparente precisão da imagem técnica para aproximar-se também da verdade da imagem no sentido literário. Essa é uma dedução possível ao lermos seguinte o seguinte trecho da dedicatória do autor de *Em busca do Tempo Perdido* a Jacques de Lacretelle, em que escreve: “Quando, em certo momento, a Sra. Swann passeia perto do Tiro aos Pombos, pensei numa *cocotte* admiravelmente bonita daquela época e que se chamava Clomesnil. Mostrar-lhe-ei fotografias dela” (PROUST, 1971, p. 85).

Para Proust, uma fotografia é um portal para um mundo de sonhos, como a que o narrador de *No Caminho de Swann* possuía da Sra. de Guermantes. No dia em que conhece pessoalmente a refinada senhora, ele sente-se, a princípio, bastante decepcionado.

...só podia verossimilmente haver uma mulher que se assemelhasse ao retrato da Sra. de Guermantes naquela capela justo neste dia, dia em que ela devia precisamente vir: era ela! Grande foi a minha decepção. Provinha de que eu nunca prestara atenção, quando pensava na Sra. de Guermantes, em que a representava com as cores de uma tapeçaria ou de um vitral, em outro século, de outra matéria que não o restante das pessoas vivas. (PROUST, 1992, p. 164)

O trecho acima confirma também o pensamento de que, para Proust, as imagens pareciam bem mais importantes e interessantes do que a vida e as pessoas. A força imagética de uma fotografia é tanta, para Proust, que ela parece conservar um pouco da alma dos que já morreram, conforme se pode deduzir do seguinte diálogo de no *Caminho de Swann*, em que o retrato do Sr. Vinteuil provoca uma sensação de incômodo parecida como que se ele estivesse espionando a filha, a Sra. Vinteuil, que confessa para amiga que gostaria de cuspir na imagem do pai.

- Sabe o que gostaria de fazer com esse velho pavoroso? – disse ela pegando o retrato.

E murmurou ao ouvido da Srta. Vinteuil algo que não pude perceber.

- Oh, você não se atreveria.

-Não me atreveria a escarrar em cima disso? – disse a amiga com uma brutalidade intencional (PROUST, 2002, p. 155).

Se a fotografia tem este poder de reacender as emoções que vivemos ao lado de alguém, é porque ela possui capacidade de eternizar sensações e sentimentos. Ela é inegavelmente uma extensão de nossas lembranças, de nossa memória, de instantes vividos que viraram apenas imagens. E Proust percebeu isso muito bem. Tanto na criação de personagens que não podiam ser mais do que imagens, como nas reflexões sobre a memória e a vida que se divide em instantes e, sobretudo, como um instrumento que serve como um portal para o mundo dos devaneios, a fotografia foi uma importante ferramenta na construção obra proustiana.

As ideia do instante e da lógica fotográfica fazem sentido ao analisarmos a obra proustiana porque, segundo constata Poulet (1992, p. 63), o que é reencontrado não é o tempo, mas apenas alguns momentos no tempo:

Ainda que Combray inteira, saindo de uma taça de chá, reocupe a extensão que era sua, essa extensão não se vincula ao resto do espaço. Assim como os momentos recontrados, os lugares reencontrados permanecem entidades isoladas, entre as quais não há coisa alguma. O milagre da *Madeleine* não tem o poder nem para fundar um espaço, nem uma duração. Apenas pode fazer surgir, das profundezas do espírito, a imagem de lugares e de momentos fechados.

Estes momentos fechados, os quais denominamos instantes, são as fatias que compõem o romance proustiano. Fatias de tempo que lembram uma sequência de um álbum de fotografias. A este respeito, Poulet (2002, p. 89) observa que a obra de Proust é composta de uma série de cenas destacadas, recortadas da trama do real, de tal modo que quase nada subisite do curso da duração que ali transcorria:

Em compensação, “exibidas ao lado umas das outras”, as cenas estão dispostas ao longo de uma superfície, onde o que era temporal encontra-se agora exposto. Assim, o tempo cede lugar ao espaço. A superfície do romance é ocupada por uma série de *predelas*, de tal modo que, apesar do recorte, das lacunas e dos limites impostos pelas molduras, a imaginação apreede imediatamente os princípio que as une, reconstituindo a totalidade, da qual são apenas seções. (Grifo nosso).

Predela, segundo explica a nota da tradutora de Poulet (2002, p. 89), Ana Luiza Borralho Martins Costa, é a parte inferior de um quadro de altar, geralmente dividida em pequenos painéis que representam uma série de temas, como as diferentes etapas da vida de um santo. A lógica da “predela”, acreditamos, é a mesma dos álbuns de fotografias, que, com a ajuda do amálgma da imaginação, é capaz de contar histórias inteiras de vidas a partir do destaque de alguns momentos em que a eternidade dos instantes parece ter sido ter sido capturada.

Referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BENJAMIN, Walter. **A imagem de Proust**. In: *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986a.

----. **Pequena história da fotografia.** In: *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura.* Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986b.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória – Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito.** Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BRASSAÏ. **Proust e a Fotografia.** Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

COLI, Jorge. **O invisível das imagens.** In: NOVAES, Adauto (org.) *Muito além do espetáculo.* São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p. 80-93.

DUBOIS, Phillipe. **O ato fotográfico.** Trad. Marina Appenzeller. 5ª ed. Campinas (SP): Papirus, 2001.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e memória: a reconstituição por meio da fotografia.** In: SEMAIN, Etienne (org.) *O fotográfico.* São Paulo: Hucitec, 1998.

KUNDERA, Milan. **Imortalidade.** Trad. Teresa B. Carvalho da Fonseca e Ana Monjen de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. **Retratos de família.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

MACLUHAN, Marshall; PARKER, Harley. **O espaço na poesia e na pintura – através do ponto de fuga.** Trad. Edson Bini et alli. São Paulo, Hemus, 1975.

NOVAES, Adauto. **A imagem e o espetáculo.** In: NOVAES, Adauto (org.) *Muito além do espetáculo.* São Paulo: Editora Senac, 2005, p. 8-15.

POULET, Georges. **O espaço proustiano.** Trad. Ana Luiza B. Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

PROUST, Marcel. **A prisioneira.** 13ª ed. trad. Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar. São Paulo: Editora Globo, 2002.

----. **O tempo redescoberto.** 14ª ed. Trad. Lúcia Miguel Pereira. Editora Globo, 2001.

----. **No caminho de Swann.** Vol. 1 – Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.

----. **O homem, o escritor, a obra.** Trad. Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

RUSH, Michel. **Novas mídias na arte contemporânea.** Trad. Cássia Maria Nasser. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

Alcar – Associação Brasileira de Pesquisadores de História da Mídia
I Encontro de História da Mídia da Região Norte
Universidade Federal do Tocantins – Palmas – outubro de 2010

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem – cognição, semiótica, mídia**. 3ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária**. Trad. Eleonora Bottman. Campinas (SP): Papirus, 1996.

SERULLAZ, Maurice. **O impressionismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor: 1989.

SHATTUCK, Roger. **As idéias de Proust**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1985

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. **Imagem e memória**. In: SEMAIN, Etienne (org). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

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

VILCHES, Lorenzo. **Teoria de la imagem periodística**. 3ª ed. Barcelona: Ediciones Paídos, 1997.

WOLFF, Francis. **Por trás do espetáculo: o poder das imagens**. In: NOVAES, Aauto (org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac, 2005, p. 16-45.