

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
NÍVEL DE DOUTORADO

SAULO GERMANO SALES DALLAGO

PERFORMANCE E FOTOGRAFIA:
UM ESTUDO SOBRE MEMÓRIA, SIGNO E ESCRITURA NA OBRA
***EM BUSCA DO TEMPO PERDIDO*, DE MARCEL PROUST**

GOIÂNIA

2012

SAULO GERMANO SALES DALLAGO

**PERFORMANCE E FOTOGRAFIA:
UM ESTUDO SOBRE MEMÓRIA, SIGNO E ESCRITURA NA OBRA
EM BUSCA DO TEMPO PERDIDO, DE MARCEL PROUST**

Tese apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós Graduação em História da Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em História.

Área de concentração: Cultura, fronteiras e identidades

Linha de pesquisa: História, memórias e imaginários sociais.

Orientador: Prof. Dr. Márcio Pizarro Noronha.

GOIÂNIA

2012

SAULO GERMANO SALES DALLAGO

PERFORMANCE E FOTOGRAFIA:
um estudo sobre memória, signo e escritura na obra
Em busca do tempo perdido, de Marcel Proust

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Goiás, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor em História.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Edgar Roberto Kirchof (ULBRA/RS)

Profa. Dra. Rosemary Fritsch Brum (UFRGS)

Profa. Dra. Maria Elizia Borges (UFG)

Prof. Dr. Marcelo Mari (UFG)

Prof. Dr. Márcio Pizarro Noronha (UFG)
Orientador

Suplentes

Prof. Dr. Noé Freire Sandes (UFG)

Profa. Dra. Albertina Vicentini (PUC-GO)

Aprovada em 22/06/2012.

Para os meus pais, Sérgio e Gláucia, e meus irmãos Sávio, Flávia, Beatriz, Rebeca, Guilherme e Nicolas, além do Bruno (postiço).

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, sem o qual seria impossível a graça de haver alcançado tantas realizações e conquistas. É Ele que sempre abençoa meus passos e ilumina meus caminhos.

A toda minha família (enorme, por sinal) que não vou aqui enumerar para não deixar ninguém de fora, mas saibam que amo a todos!

Aos meus amigos, colegas de trabalho, da UFG, do curso de Artes Cênicas, companheiros de copo e de cruz, e a todas as pessoas maravilhosas que passaram por minha vida (umas permanecendo, outras não) durante este longo caminho do Doutorado, por sua compreensão, carinho, confiança, torcida, e por estarem ao meu lado durante o processo de escritura deste trabalho, tão de acordo com minhas experiências de vida e com os momentos fantásticos que vivenciei.

Ao meu grande orientador, Márcio Pizarro Noronha, parceiro desde as épocas de Mestrado, sempre paciente, erudito, instigador, atencioso, delicado e dedicado, por tudo que me proporcionou em termos de aprendizado, não só teórico, mas de vida, de profissão artista/professor, por inspirar-me a ser um educador cada vez melhor e mais completo. A você meu muito obrigado!

À Universidade Federal de Goiás, à Faculdade de História e à equipe de professores, coordenadores, secretários e alunos do Programa de Pós-Graduação em História.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoas em Nível Superior (CAPES), pela Bolsa de Pesquisa que me auxiliou em boa parte do período do Doutorado.

Aos professores membros da banca examinadora, pela leitura e análise do trabalho, e principalmente aos professores Edgar Kirchof e Marcelo Mari, integrantes também da banca de qualificação da Tese, que tanto contribuíram com suas observações perspicazes e fundamentais para a forma final desta pesquisa.

Finalmente, agradeço a todos que contribuíram, direta ou indiretamente, para a realização deste trabalho. Meu abraço sincero, e meus mais límpidos agradecimentos!

Aquele livro, difícil de decifrar como nenhum outro, é também o único jamais ditado pela realidade, único cuja “impressão” ela mesma efetuou. De qualquer idéia deixada em nós pela vida, a representação material, indício da impressão que nos causou, é sempre o penhor da verdade necessária. As idéias formadas pela inteligência pura só possuindo uma verdade lógica, uma verdade possível, sua seleção tornara-se arbitrária. O livro de caracteres figurados, não traçados por nós, é nosso único livro. Não que as idéias por nós elaboradas não possam ser logicamente certas, mas não sabemos se são verdadeiras. Só a impressão, por mofina que lhe pareça a matéria e inverossímeis as pegadas, é um critério de verdade e como tal deve ser exclusivamente apreendida pelo espírito, sendo, se ele lhe souber extrair a verdade, a única apta a conduzi-lo á perfeição, a enchê-lo de perfeita alegria. A impressão é para o escritor o mesmo que a experimentação para o sábio, com a diferença de ser neste anterior e naquele posterior o trabalho da inteligência. O que não precisamos decifrar, deslindar a nossa custa, o que já antes de nós era claro, não nos pertence. Só vem de nós o que tiramos da obscuridade reinante em nosso íntimo, o que os outros não conhecem. E como a arte recompõe exatamente a vida, em torno dessas verdades dentro de nós atingidas flutua um atmosfera de poesia, a doçura de um mistério que não é senão a penumbra que atravessamos (PROUST, 2004, p. 159).

RESUMO

Esta tese procura inserir-se no campo de estudos interartísticos, buscando na referência da obra *Em busca do tempo perdido*, do romancista francês Marcel Proust, a presença de elementos que denotem uma performance subjacente ao texto literário, performance esta que estabelece ligação íntima com a utilização do elemento fotográfico, por meio de seu poder catalisador de memórias, revelador de minuciosidades e inspirador de procedimentos artísticos. A partir de passagens retiradas do texto proustiano, a tentativa foi a de demonstrar a trajetória do aparecimento da arte fotográfica concomitante à narrativa literária, à recepção da fotografia, às diferentes visões sobre o documento fotográfico, à uma semiótica da fotografia e, finalmente, às relações entre fotografia e memória. Posteriormente, relacionei a fotografia e seu viés memorialístico com os estudos sobre performance, buscando uma conceituação de procedimentos artísticos elencados sobre esta nomenclatura, além daqueles que extrapolam o âmbito puramente estético, buscando as particularidades performáticas da fotografia e uma possível performatividade advinda do contato e utilização da mesma. Nos primeiros capítulos fiz uma breve análise entre a vida do escritor francês e sua obra, nas quais a fotografia desempenhou papel de destaque, selecionando a partir de *Em busca do tempo perdido* trechos que corroborem estas teorias, na busca de uma performatividade que se ligue ao documento fotográfico na elaboração de signos artísticos e nas manifestações da memória involuntária, poderoso recurso memorialístico ao longo de sua narrativa. O conceito de escritura, de Jacques Derrida embasou a discussão sobre uma possível performatividade do autor, ligada à utilização de fotografias, que caminha para a escrita. Além disso, abordo também a própria escrita enquanto performance que provoca efeitos que reverberam no interior da própria obra de arte, tendo como eixo o impacto do artefato fotográfico, gerando princípios compositivos que norteiam toda operação de composição do romance *Em busca do tempo perdido*.

Palavras-chave: Performance. Fotografia. Memória. Literatura. História. Teoria Interartes. Marcel Proust.

ABSTRACT

This work seeks to insert itself into the field of interart studies, searching the reference book “In Search of Lost Time”, the French novelist Marcel Proust, the presence of elements that denote a literary text to the underlying performance, establishing performance this intimate connection using the photographic element, through its catalytic power of memories, revealing details, and inspiring artistic procedures. From proustian passages selected from the text, the attempt is to demonstrate the trajectory of the concomitant appearance of photographic art and the literary narrative, the reception of photography, different views on the photographic document, a semiotics of photography and finally the relationship between photography and memory. Subsequently, we relate the photograph and its memoir side with the studies on performance, seeking a conception of artistic procedures listed on this nomenclature, besides those who go beyond the purely aesthetic, seeking the particularities of the photograph and a probably performativity possible arising of contact and using the same. In the empirical chapters of the work, we will start making a brief analysis of the life and work of French writer, where photography has played a prominent role, selecting from their work cited passages that corroborate these theories in search of a performativity that connect to the photographic document in the development of artistic signs and manifestations of involuntary memory, powerful memoir feature throughout his narrative. The concept of writing, Jacques Derrida (2009), will base the discussion on a possible author of the performativity involves the use of photographs, which goes for writing, in addition, we also own writing as performance, causing effects that reverberate within the artwork itself, taking as the impact of photographic artifact, generating compositional principles that guide the entire operation of composition of the book “In Search of Lost Time.”

Keywords: Performance. Photography. Memory. Literature. History. Theory Interart. Marcel Proust.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO / CAPÍTULO I – <i>O FILME</i>	9
CAPÍTULO II – <i>A PAISAGEM</i>	21
CAPÍTULO III – <i>A POSE</i>	33
CAPÍTULO IV – <i>FLASH I, FOTOGRAFIA E MEMÓRIA</i>	54
CAPÍTULO V – <i>FLASH II, FOTOGRAFIA E PERFORMANCE LITERÁRIA</i>	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS – <i>EXPOSIÇÃO</i>	114
REFERÊNCIAS	119
ANEXOS	123

INTRODUÇÃO/CAPÍTULO I

O FILME

Iniciar a descrição dos caminhos teóricos, filosóficos e empíricos, escolhidos na tessitura de um trabalho de pesquisa tão complexo e maciço quanto o é uma Tese de Doutorado sempre é uma tarefa que exige, ao mesmo tempo, um pé no passado e um olho no futuro. É importante, por um lado, compreender de onde viemos, quem somos e onde gostaríamos de chegar (o futuro daquele passado), ou seja, a carga de experiências e de expectativas que eu trazia ao iniciar as pesquisas, as leituras, as projeções. Por outro, visualizo o caminho percorrido não exclusivamente através das pegadas deixadas pra trás ao longo da jornada, mas também naquelas ainda necessárias para alcançar o cume da montanha, medindo, assim, o esforço que terei de despender, tendo como parâmetro aquele já despendido.

Dito isso, penso que não posso abdicar de algumas linhas desta tese para falar sobre minha formação. Graduado em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Goiás, tendo concluído o curso em 2004, após 4 anos de trabalho com a cena, o corpo, a voz, o texto, a performance do ator. Neste mesmo ano ingressei no Mestrado na área de História, na mesma instituição de ensino superior. No programa de pós-graduação das Ciências Humanas, a única proximidade que encontro com minha área de formação inicial é a distância geográfica, visto situarem-se as duas faculdades no mesmo campus universitário e estarem separadas por alguns metros que, possivelmente, não completam sequer um quilômetro. Dos nomes já habitados aos meus ouvidos, como Stanislavski, Shakespeare, Augusto Boal e Gerald Thomas entre outros, não encontrei nenhum; passei a ouvir sobre Dilthey, Max Weber, Michel de Certeau, Paul Ricoeur e, dentre estes, o único no qual encontrei algum resquício de lembrança de meus estudos progressos é o de Walter Benjamin, o qual tinha conhecimento por meio de um escrito que fizera a respeito do teatro realizado por seu conterrâneo, o alemão Bertolt Brecht.

Ao longo das disciplinas cursadas em História, comecei a me familiarizar com os até então desconhecidos nomes de seus teóricos, situando-os no panorama da disciplina e, como não poderia deixar de ser, selecionando aqueles que, fundamentalmente, integrariam minha pesquisa: um estudo de história oral sobre um importante grupo teatral de Goiânia, o *Teatro Exercício*, cuja principal figura, o diretor e dramaturgo Hugo Zorzetti, havia sido o fundador do curso de graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Dentre os que

integrariam com maior peso a fundamentação de minha dissertação, esta intitulada *A Palavra e o Ato: Memórias Teatrais em Goiânia*, o já citado Walter Benjamin, com suas teorias sobre história, narrativa, e a relação de influências entre o artista e a cidade-metrópole, baseando-se nos escritos poéticos do francês Charles Baudelaire – que inspirou-se em Paris para escrever suas reflexões a este respeito –, como pano de fundo reflexivo sobre a discussão em torno da trajetória de Zorzetti e a presença do *métier* goianiense/goiano em sua obra. A participação de Benjamin, como demonstro adiante, não se restringiu apenas à minha pesquisa de Mestrado, retornando com bastante propriedade na pesquisa ora apresentada.

Por falar em retorno, o que nos remete à memória, que nos remete ao trauma, ou à compulsão à repetição (como nos relata Sigmund Freud, no texto *Recordar, Repetir e Elaborar [Novas Recomendações Sobre a Técnica da Psicanálise II]*, de 1914), outro importante viés aprofundado ao longo de minha Dissertação, e que novamente será abordado nesta pesquisa, diz respeito aos estudos relativos ao conceito de performance e seus múltiplos usos na contemporaneidade. Entretanto, enquanto naquele estudo a performance foi utilizada como paradigma para análise de entrevistas memorialísticas, onde a expressão das memórias dos entrevistados era compreendida tanto do ponto de vista da comunicação verbal quanto da não-verbal, na constituição de uma performance social e autobiográfica, aqui utilizo da performance como conceito operativo na relação entre duas outras formas estéticas: a fotografia e a literatura. **Desta forma, a performance surge aqui enquanto paradigma de análise em todo o desenvolvimento deste trabalho, de modo que nos capítulos II e III ela me auxilia tanto na busca do entendimento de uma performance intrínseca ao ato fotográfico quanto como expressão das operações de memória e percepções sensíveis. Já nos capítulos IV e V, a performance surge enquanto um modelo crítico para a leitura e interpretação de objetos artísticos.**

Vale lembrar que em minha dissertação a performance foi discutida a partir do ponto de vista da comunicação, partindo, assim, das discussões em torno da História Oral e seus seguidores que, ao se depararem com a utilização do recurso técnico audiovisual para o registro documental de depoimentos e entrevistas, muitos historiadores desta linha acabavam por simplesmente ignorar a imagem e tudo aquilo que está eminentemente ligado à ela no momento de analisar este *corpus* documental, fixando-se apenas no “o quê” era dito, na dimensão audível, nas palavras e nas informações verbais transmitidas pelos seres humanos diante das câmeras. Procurando, então, resgatar a dimensão visual, conferindo-lhe a mesma

importância da auditiva, busquei me utilizar da semiótica utilizada por Paul Ricouer¹, definida por meio dos atos de comunicação (locucionário, ilocucionário e perlocucionário), que representam, respectivamente, o “o quê” é dito na comunicação, a intenção a que este “o quê” se remete e o poder que este “o quê” possui ao provocar reações naquele que recebe a mensagem, que está intrinsecamente ligado ao modo como esta mensagem é transmitida – ou seja, a comunicação não verbal que acompanha a emissão da mensagem. Assim, a imagem de meus entrevistados, em *A Palavra e o Ato*, foi tomada como um ato de comunicação, em primeira instância, mas também (e principalmente) como uma performance social, uma vez que esta comunicação não verbal, segundo diversos teóricos das ciências humanas (como os sociólogos Erwin Goffman, Howard Becker e Anselm Strauss², além do historiador Paul Zumthor³) é definida pela carga de experiências e intenções sociais que o indivíduo que emite a mensagem carrega, tornando-se, então, a comunicação não-verbal de importância equivalente à comunicação verbal, uma vez que ambas fazem parte da mesma performance social global emitida/transmitida pelo emissor/transmissor da mensagem.

No contexto desta pesquisa, a performance será tomada num sentido ainda mais amplo, de forma que não abandono as explorações realizadas em torno deste conceito na pesquisa realizada em meu Mestrado mas que, avançando e aprofundando ainda mais suas possibilidades, abordo também outros pontos de vista sobre ela: estético, psicanalítico, literário e fotográfico⁴.

Embora tenha me utilizado largamente da imagem em minha dissertação a partir do recurso técnico audiovisual de registro das entrevistas, outro tipo de imagem utilizada, e que será aprofundada neste estudo, não foi efetivamente utilizada e debatida ao longo da dissertação: trata-se da imagem fotográfica que, de forma indireta, permeou aquele estudo tanto nos documentos fotográficos colhidos junto a alguns entrevistados que integraram os anexos da pesquisa, como pela publicação de um artigo antes da defesa da dissertação. As fotografias foram abordadas durante uma da entrevista colhida com Hugo Zorzetti. Após mais de duas horas de uma narrativa entusiasmada, detalhada e emocionante sobre sua trajetória artística, Hugo teve contato com uma fotografia por mim entregue a ele e que retratava uma

¹ Paul Ricouer faz uso das teorias de atos de fala advindas dos estudos dos filósofos da linguagem John L. Austin (1911-1960) e J. R. Searle.

² Goffman, Becker e Strauss, três sociólogos representantes da linha denominada interacionismo simbólico, que procura investigar, partindo de premissas estéticas, a comunicação entre indivíduos e grupos sociais.

³ Paul Zumthor, historiador da literatura e medievalista, com interesse nas relações entre literatura e oralidade.

⁴ Estas discussões em torno do conceito de performance serão retomadas com mais profundidade no capítulo posterior, intitulado *A Pose*. Vale lembrar que a performance, conforme nos relata Marvin Carlson (1996) é um conceito bastante amplo que pode ser usado nas mais variadas aplicações: desde a performance de atletas de alto rendimento, passando pela performance de veículos, máquinas e equipamentos e, claro, a performance enquanto forma de expressão corpóreo/artística.

importante cena de sua vida. Esta ação, este contato visual do diretor teatral com a imagem de seu passado ainda lhe era inédita aos seus olhos, e serviu de mote para a elaboração de outro conceito chave para esta Tese de doutoramento, conceito este fundamental dentro do pré-projeto com o qual obtive meu ingresso junto ao programa de pós-graduação – nível doutorado: a “Legenda-Performance” que, resumidamente (pois discorro sobre ele de forma mais detalhada num capítulo posterior da Tese), seria a performance que um entrevistado perfaz numa entrevista narrativa sobre suas memórias quando entra em contato com uma fotografia que retrata alguma parte de sua trajetória ou de outrem com quem teve contato direto, legendando, assim, com sua voz, gestos, e expressões a fotografia a ele apresentada.

E se, como dito no início deste capítulo, faz-se necessário falar um pouco mais sobre minha formação para que sejam melhor compreendidas as origens e fins desta pesquisa, é imprescindível também relatar a experiência vivida em meu estágio docência do Doutorado, onde tive a oportunidade de, juntamente com o professor Dr. Márcio Pizarro Noronha (meu orientador), ministrar a disciplina intitulada *Acervos Documentais Fotográficos e a Pesquisa em Arte e História da Arte*, a qual me permitiu desenvolver, junto a uma turma de graduação em História da Universidade Federal de Goiás, campus Jataí, estudos mais aprofundados acerca da fotografia e de seus usos enquanto documento, arte e memória, inclusive realizando seminários sobre a obra *O ato fotográfico*⁵, de Philippe Dubois que como veremos será de fundamental importância neste estudo.

Assim, como relatado, o caminho que me levou até a fotografia e aos estudos relativos a ela, embora tenha surgido a partir de uma relação com a performance e os estudos sociais, teve decisiva participação do campo teórico historiográfico, ou seja: a História, em minha trajetória, foi a ponte coesa e segura que me trouxe até a fotografia, um dos objetos de estudo de maior importância desta Tese.

Entretanto, através desta ponte, não cheguei apenas à fotografia. Além dela, destaca-se também na construção desta pesquisa outro elemento de ordem estética, a saber, a literatura. Sua importância e peso neste trabalho são de tal maneira que, como é possível observar no título que nomeia a pesquisa, o nome de um escritor e sua obra serão tomados como objeto de pesquisa, ao mesmo tempo empírica, histórica, formal e subjetiva: Marcel Proust, o romancista francês autor de uma das mais importantes narrativas escritas no século

⁵ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Trad. de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1993. Livro onde o professor Dubois, especialista em cinema, vídeo e fotografia, discute a fotografia não apenas enquanto imagem, mas como uma ação (imagem-ato), tanto em sua produção quanto em sua recepção.

XX, intitulada *Em busca do tempo perdido*⁶, e que será aqui analisada.

A presença de Proust em minha vida acadêmica iniciou-se antes mesmo de concluir minha graduação em Artes Cênicas. Durante as montagens da peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, entre 2004 e 2005, da qual fiz parte do elenco, tive contato com a obra *Proust* (ano), escrita pelo mesmo autor, texto este que me foi apresentado pelo prof. Dr. Robson Corrêa de Camargo, na época diretor do espetáculo, hoje meu colega de trabalho na graduação em Artes Cênicas da UFG. No ensaio *Proust* o dramaturgo irlandês analisa passagens de *Em busca do tempo perdido* (EBTP) e acaba por revelar, mesmo que involuntariamente, muitas semelhanças entre a obra do romancista francês e os dramas de sua autoria.

Entretanto, foi através dos estudos históricos (a já referida ponte) que pude me aproximar cada vez mais da literatura proustiana. Mais tarde, já nas pesquisas relativas ao Mestrado, mais uma vez deparei-me com Proust num estudo de Walter Benjamin intitulado *A Imagem de Proust* e, também, no artigo *Percursos de Memórias em Terras de História: Problemáticas Atuais*, de autoria da professora Dra. Jacy Alves de Seixas, da Universidade Federal de Uberlândia, em que analisa comparativamente a obra de Proust e os escritos filosóficos de Henri Bérghson, numa reflexão acerca dos mecanismos da memória.

Ao final do Mestrado em História, muito já havia lido sobre Marcel Proust e sobre sua obra literária. Mas me faltava o principal: mergulhar em sua leitura com meus próprios olhos. Assim, na elaboração do pré-projeto de Doutorado, resolvemos, eu e meu orientador, que *Em busca do tempo perdido* faria parte da pesquisa de forma mais intensa, permeando as discussões sobre memória, performance e fotografia que norteariam os rumos do trabalho. Iniciei assim, concomitantemente ao meu ingresso no Doutorado, a leitura da narrativa proustiana, leitura esta que se encerrou apenas ao final do ano de 2010, perfazendo um total de três anos, os três primeiros de meus estudos em nível de Doutorado. Como não poderia deixar de ser, após a leitura de uma obra de tal dimensão, ao longo de tanto tempo algumas

⁶ Para esta pesquisa, nos utilizaremos das edições de *Em busca do tempo perdido* no Brasil lançadas pela Editora Globo, que publicou em 1948 a primeira edição de *No caminho de Swann*, primeiro dos sete livros da narrativa de Proust, e os demais livros ao longo da década de 50. Há também, no Brasil, as publicações da editora Ediouro, surgidas a partir de 1994, com tradução de Fernando Py, que inclusive apresenta várias diferenças com as traduções realizadas pelos tradutores das edições da Globo – o que se explica pelo fato da tradução de Fernando Py ter tido como texto fonte a edição considerada definitiva pela Editora Gallimard, da França, realizada entre 1987/1989, e as traduções da Globo terem sido realizadas a partir de textos bem mais antigos. Atualmente, a sobrinha neta de Proust, Nathalie Mauriac Dyer, coordena na França uma nova revisão dos manuscritos do autor, com a colaboração de várias instituições, inclusive com pesquisadores brasileiros, liderados pelo professor doutor em literatura da USP Philippe Willemart. Estas informações foram fornecidas pela professora e pesquisadora da obra de Marcel Proust Henriete Karam.

coisas em mim, no pesquisador que sou e, como reflexo disso, na minha pesquisa, foram se modificando.

A cada volume lido (são sete ao todo) de *Em busca do tempo perdido*, fui encontrando mais e mais passagens que faziam referência à fotografia, à memória, ao inconsciente, e fui percebendo uma performance latente subterrânea no texto proustiano. Após encontrar a obra *Proust e a Fotografia*⁷, de autoria do fotógrafo Brassai, tive mais dados a respeito da importância da fotografia na vida e, conseqüentemente, na obra de Marcel Proust. As coleções de retratos que possuía, as quais usava como “modelos” para composição de seus personagens, a troca de fotos que fazia com pessoas por quem se sentia enamorado, os vários trechos de seu romance que fazem menção à fotografia, o surgimento e difusão da arte fotográfica, concomitante à sua infância, adolescência e vida adulta em Paris (fim do século XIX, início do século XX), além das discussões filosóficas em torno desta nova arte que então gerava polêmicas entre diferentes correntes estéticas, enfim, todas estas situações fizeram-me acreditar que a fotografia, em seu estatuto técnico, simbólico e ontológico, possivelmente se apresentou para Marcel Proust como um poderoso estímulo à composição literária – como potencializadora, catalisadora e geradora de uma performance literária, expressa através da construção de sua narrativa. Para identificar de forma mais exata na obra de Proust esta presença da fotografia e suas relações com a memória, fez-se necessário uma nova leitura de todos os livros, leitura esta que resultou nas passagens selecionadas e apresentadas na parte de Anexos deste trabalho, separadas, apenas para fins de organização, entre aquelas que dizem respeito mais diretamente à Fotografia, e aquelas que abrem diálogo com o campo de estudos da Memória.

A fotografia surge, então, como estímulo artístico, revelando minuciosidades dificilmente passíveis de observação pelo olhar fugidio que mira despreziosamente o mundo; ela é imagem visual provocadora de sentimentos, de lembranças, ela adentra nossa sensibilidade pela visão, mas fazendo-nos imediatamente pensar no tato, paladar, olfato e audição ligados às pessoas, objetos e lugares ali representados. A fotografia é fonte inesgotável de resgate do passado, na qual podemos observar, do ponto de vista atual, tudo aquilo que foi engolido pela passagem inexorável do tempo. Assim, ela está pronta para servir de apoio, ao mesmo tempo técnico e sensível, a artistas de diferentes linguagens e, entre eles, claro, escritores, como no estudo de caso que aqui desenvolvemos. Fotografia é tida, neste

⁷ BRASSAI. *Proust e a fotografia*. Trad. de Andre Telles. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Ed., 2005. Nesta obra, o fotógrafo francês Brassai traz várias teorias a respeito da presença da fotografia na vida e obra de Marcel Proust.

contexto, como origem de performances. Além disso, não posso me furtar a discorrer sobre a fotografia, neste viés, como co-participe numa releitura da história das artes a partir da ótica da teoria interartes, tendo como conceito operativo a performance, conforme afirma o professor e historiador da arte Márcio Pizarro Noronha:

Nestes termos, os Estudos de Performance tornaram-se um tipo de conceito operacional e de crítica que toma posições em relação a uma disciplina da tradição do século XIX, a História da Arte, produzindo um meta-comentário de ordem artística e de ordem conceitual (do conceitual filosófico ao conceitual artístico). Em nossos estudos, o conceito de performance funciona como categoria interna da produção artística que se revela produtiva no pensar de uma História Interartes. Esta categoria permite uma reconfiguração da problemática dos séculos XVIII e XIX e dos embates entre Kant / Hegel, Estética / Filosofia da Arte (Teoria da Arte, História da Arte), com a geração de textos distintos para o campo da crítica de arte. E, ainda mais, garante o reconhecimento de um estatuto interssemiótico na produção artística, um estado comunicacional entre as diferentes linguagens, privilegiando as zonas de fronteira entre as artes e os trânsitos do campo hegemônico na História da Arte (enquanto artes plásticas e, posteriormente, Artes Visuais) para uma apreensão de uma história entre imagem, texto, som, corpo (PIZARRO, 2008, p. 04-05).

Nesta investigação, portanto, pretendo partir da fotografia, de sua relação com a memória, de suas possibilidades performáticas, até chegarmos ao texto proustiano. Neste jogo de inter-relações, pretendo interpretar as passagens da obra do escritor francês à luz de teorias da história, memória, filosofia, estética e inconsciente. Interpretar seu texto, sua escrita, a construção de sua narrativa, partindo da análise de sua comunicação, em seus atos locucionário, ilocucionário e perlocucionários, conforme ilustra Paul Ricoeur em sua *Teoria da Interpretação*⁸, ou seja: naquilo que está ligado ao significado do que se diz, ao “o quê” é dito (locucionários); à dimensão do “fazer” que as palavras possuem, ou seja, nas intenções comunicacionais ao dizê-las, no que efetivamente fazemos com elas (uma promessa, uma ordem, um pedido etc. (ilocucionários)); e, finalmente, (atos perlocucionários) ligado aos efeitos provocados por aquilo que dizemos a outrem, como um estímulo (dado por quem fala/escreve) que gera uma resposta (no ouvinte/leitor) no sentido comportamental (assustar, seduzir, convencer etc.).

Todavia, é essencial deixar claro que, nesta presente pesquisa, mesmo com tantos e tão variados teóricos, o objetivo não foi o de desenvolver um estudo sobre estas teorias (afinal, não se trata de uma tese sobre Teoria da História), mas sim sobre a relação que estes diversos estudos, de diferentes áreas do conhecimento, podem estabelecer com a obra

⁸ RICOUER, Paul. *Teoria da Interpretação*; o discurso e o excesso de significação. Lisboa: Editora 70, S/D.

proustiana, tendo como fio condutor o conceito de performance e suas aplicações em diferentes investigações. Sendo assim, como os leitores poderão observar, estes mesmo teóricos irão permear a leitura documental de *Em busca do tempo perdido*, dialogando com as passagens dos livros que fazem referência aos já citados tópicos eleitos para abordar os escritos de Marcel Proust.

Também é importante frisar que este estudo, ao se inserir no campo da fotografia, das artes e da história, faz ponte com recentes estudos da história da fotografia brasileira que, inclusive, teve suas origens revisitadas e atualizadas através da pesquisa do teórico e fotógrafo Boris Kossoy sobre as experiências do francês Hercules Florence, na primeira metade do século XIX, que o levaram ao descobrimento da fotografia em terras brasileiras⁹.

E, aproveitando o ensejo há pouco aberto por Ricouer e Maclean, discorrerei a seguir sobre outra importante característica da dissertação de mestrado que retornará, embora de forma modificada, neste estudo. Em *A Palavra e o Ato*, tal qual uma peça teatral, os capítulos foram divididos em Prólogo (Introdução), Descrição do cenário (Contextualização histórica), Ato I (Capítulo teórico “A Palavra”, sobre estudos de narrativa, história e memória), Ato II (Capítulo teórico “O Ato”, sobre estudos relativos a interpretação da situação comunicacional – narrativa de memórias enquanto performance), Ato III (Capítulo teórico-empírico “Teatro Exercício”, onde as entrevistas sobre a trajetória do grupo Teatro Exercício fizeram-se presentes, assim como a análise sobre estas partindo do referencial teórico construído nos capítulos anteriores) e Conclusão (considerações finais) – uma vez que, como já dito, a pesquisa fazia referência a trajetória de um grupo teatral.

Na tese, por adotar a fotografia como eixo de investigação na performance subjacente ao texto proustiano, a conduzirei como uma preparação para o ato fotográfico: assim, este primeiro capítulo, introdutório, foi intitulado de O Filme pois, como numa máquina fotográfica tradicional, onde antes de iniciarmos o processo de fotografar primeiro precisamos escolher um filme apropriado para nossas intenções visuais, faço deste trecho do estudo, inicial, uma preparação teórico-metodológica para os capítulos que virão a seguir – sem ele, o filme, não poderia imprimir na chapa luminosa os cortes e recortes que nosso olhar seletivo irá capturar para construção dos debates nos quais adentrarei adiante. **Além disso, O Filme é de fundamental importância para percebermos a origem do ato fotográfico e, através de sua escolha, demonstrarmos o que queremos das fotografias que iremos produzir. Da mesma forma, o capítulo será de fundamental importância para se compreender o fio condutor**

⁹ KOSOY, Boris. *Hercules Florence: 1833, a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

da pesquisa, pois, a partir de suas origens, tento demonstrar quais serão os passos a seguir e quais os objetivos da tese.

No segundo capítulo, A Paisagem, demonstro o pano de fundo dos estudos que desenvolvo ao longo da tese, como o surgimento da fotografia, as diferentes percepções sobre ela, sua relação com a memória e a performance subjacente ao ato fotográfico, tentando, metodologicamente, agir como um fotógrafo que, para a captura de sua foto, escolheria um panorama que melhor o ajustasse no jogo de sombra e luz a alcançar o registro pretendido. Neste capítulo, será de fundamental importância remontar a uma espécie de história da recepção da fotografia, diagnosticando diferentes visões sobre o objeto fotográfico, e relacionando-o com teorias semióticas, compreendendo a fotografia enquanto signo.

No terceiro capítulo, intitulado A Pose, falo sobre a fotografia e suas possíveis relações com diferentes performances, sempre levando em consideração o viés da memória (até porque, a pose do objeto/pessoa fotografados não se dissocia da paisagem que possui ao fundo), onde, assim, temos o fotógrafo almejando a configuração de um gesto, um ângulo, que transmita as suas intenções (já aí, pensando no forte viés simbólico, de construção cultural, que a fotografia carrega, além de sua carga perlocucionária – capaz de causar diferentes impactos em quem a observa). Este capítulo teve por objetivo, assim, estabelecer uma conceitualização em torno da performance, que será utilizada ao longo de todo estudo, e sobre a qual me movi nas posteriores análises em torno da obra proustiana e uma possível performatividade subjacente a ela.

Os quarto e quinto capítulos, respectivamente, são intitulados de Flash 1 e Flash 2. Neles destacam-se a articulação entre a literatura e o método, discutindo a obra proustiana e instaurando-a enquanto corpus documental a partir do viés da memória, performance e fotografia. Sendo assim, nestes dois capítulos, a parte empírica (a obra de Marcel Proust), far-se-á presente com maior destaque, ou seja, as escolhas, os recortes, espaciais e temporais, realizados pelo olho/gesto do teórico, metaforizando os mesmos recortes que faria o fotógrafo no momento do “click” em sua objetiva. Como nos relata Philippe Dubois:

Temporalmente de fato [...] a imagem-ato fotográfica interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração, captando dela um único instante. Espacialmente, da mesma maneira, fraciona, levanta, isola, capta, recorta uma porção de extensão. A foto aparece dessa maneira, no sentido forte, como uma fatia, uma fatia única e singular de espaço-tempo, literalmente cortada ao vivo (DUBOIS, 1993, p. 161).

Desta forma, a partir dos trechos selecionados de *Em busca do tempo perdido*, trechos fixados, destacados, separados do fluxo temporal da narração e, ao mesmo tempo, isolados, recortados, fracionados do todo da obra proustiana, estaberecerei um diálogo com diferentes correntes do pensamento humano, sempre tendo como Paisagem, na escolha destes trechos, as relações entre fotografia e memória, permeadas pela performance (Pose) ativada a partir do contato com o fotográfico (muitas vezes implícito) nas palavras e frases do escritor. Nestes capítulos teórico-empíricos, alguns autores serão de fundamental importância para discutir estas questões nas passagens retiradas do romance de Marcel Proust. Walter Benjamin será um deles, tanto em seus escritos explicitamente referentes à obra de Proust (*A Imagem de Proust*), quanto em outros que, senão diretamente ligados ao romancista francês, carregando em muitos casos, inscritos no corpo, o estigma das operações de memória e esquecimento descritas pelo literato, fonte na qual Benjamin bebeu largamente, como em suas teorias em torno da fotografia (*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* e *Pequena História da Fotografia*), que ajudarão a decifrar passagens de *Em busca do tempo perdido*, configurando a articulação entre teoria e corpus documental.

Além de Benjamin, outro autor de importância capital será Gilles Deleuze, com sua obra *Proust e os Signos* (2006), onde o filósofo francês perfaz uma das mais brilhantes e conceituadas análises deste romance de Proust, perfazendo os caminhos que levaram o romancista da memória à literatura, da experiência cotidiana à composição estética, da vida à arte. Além de Deleuze, Samuel Beckett, com seu não menos importante ensaio sobre a obra de Marcel Proust, teve participação bastante significativa ao analisarmos as passagens de *Em busca do tempo perdido*. Também Jacques Derrida incorporar-se-á ao elenco de teóricos convocados para este estudo, com seu livro *A Escritura e a Diferença*, trazendo o conceito de escritura e buscando a estrutura, o signo e o jogo por trás dos discursos, o que será de fundamental importância para entendermos uma performatividade que caminha do corpo para a escrita.

Por último, mas não menos importante, está Paul Ricouer que, além de sua *Teoria da Interpretação*, irá também fazer parte deste estudo com *A Memória, A História, o Esquecimento* (2007), livro no qual podemos acompanhar uma riquíssima investigação histórico-filosófica sobre os procedimentos da memória, se utilizando amplamente de passagens que fazem referência à imagem, à fotografia, à obra proustiana e à Sigmund Freud, cujos estudos também irão nos auxiliar nesta investigação, embasando, do ponto de vista psicanalítico, toda e qualquer discussão sobre a constituição do *topos* memória.

É importante salientar, todavia, que se elencamos estes como principais autores dentro desta pesquisa, isto não limita, entretanto, a apenas a eles o papel de fornecer teorias que dialoguem com o objeto selecionado. Outros vários autores, de menor ou maior importância para a Tese, surgirão ao longo deste estudo, e estes não serão aqui citados apenas para que não se prolongue demasiadamente esta parte introdutória do trabalho. Por outro lado, faz-se necessário observar, também, o ecletismo dentre os teóricos até aqui descritos na elaboração deste trabalho: isso demonstra, mais uma vez, a própria constituição de minha formação, aqui descrita desde as primeiras linhas do trabalho, passando pelos estudos do corpo, da cena, posteriormente da história, memória, narrativa e performance, e chegando até a literatura, a obra poética, sendo analisada no contexto de suas relações com a arte fotográfica.

Em Flash I, estabeleço uma ligação entre a fotografia e a obra *Em busca do tempo perdido* através da via da memória, buscando referências biográficas nos escritos literários de Marcel Proust a partir de passagens que façam referência à fotografia, além de empreender uma investigação em torno dos signos proustianos e da memória involuntária, inclusive com o estudo e descrição de todas as manifestações deste tipo de memória ao longo da obra, sempre tendo como fio condutor o conceito de performance, tanto ligado aos caminhos estéticos escolhidos pelo autor, quanto em relação a uma performatividade subjacente à sua obra, perpassando os temas centrais eleitos para abordagem da mesma (fotografia, memória, memória involuntária).

Já em Flash II, a fotografia me orientou para um estudo mais aprofundado em relação aos procedimentos da criação proustiana, de modo que investiguei seu estilo, sua estética, além da performance provocada a partir da fotografia nos personagens que com ela entram em contato ao longo da obra, concebendo aqui a fotografia enquanto signo artístico. Por outro lado, tendo a imagem fotográfica como porta de entrada para nossas investigações, tentei diagnosticar a partir deste acesso os princípios compositivos que norteiam a criação proustiana na elaboração das cenas por ele construídas em sua obra, à maneira de um encenador teatral, através de elementos que, uma vez estetizados por sua fabulação artística, fazem funcionar a imensa engrenagem de ecos e reflexos produzidos por *Em busca do tempo perdido*, que podem, inclusive, servir de parâmetro para historiadores no que tange ao estabelecimento de uma historiografia enquanto representação do passado.

Dito isto, podemos finalmente intitular o último capítulo deste estudo, as considerações finais do trabalho, capítulo este onde, a partir da trajetória percorrida ao longo da Tese, aponto para possíveis novas pesquisas que podem surgir a partir deste estudo e,

principalmente, para as possibilidades estéticas que tendem a brotar a partir das passagens analisadas em Flash 1 e Flash 2, onde algumas imagens-ações, seguindo a teoria de Dubois¹⁰, descritas por Marcel Proust poderão causar efeitos perlocucionários e reverberar na composição de novas obras. A imagem, então, será capaz de ganhar corpo, vida, carne – como, paralelamente, em minha formação, ela também passou de uma imagem-negociação, entrando nos procedimentos da cena teatral de uma forma um tanto quanto “acessória”, passando pela imagem-documento, nos limiares dos estudos históricos, e chegando a vir a ser uma imagem latente, pulsante, imagem-corpo que, como um dos principais temas do trabalho, dá a ele seu contorno, seu peso, seu recorte e fixação – sua estrutura corporal. Este capítulo foi intitulado de Exposição, pois as possíveis novas pesquisas e produções estéticas estarão separadas deste estudo pelos “quadros” desta exposição, enquanto resultados finais, mas que, por outro lado, poderão futuramente entrar num campo de negociações com esta, pensando que a cada nova exposição pode haver acréscimos, subtrações, alterações que, todavia, mantém-se sempre em diálogo com a exposição anterior.

¹⁰ Para Dubois (1993) a imagem fotográfica é indissociável de seu ato criador, ou seja, da ação humana, da performance corporal, enquanto ato fundacional, que a gerou. Esta performance, que através da interação com a máquina, proporcionou o surgimento da fotografia, é parte inseparável de todo percurso que irá transformar a ação em imagem – sendo assim, considera toda fotografia na completude de seu ato: imagem-ação.

CAPÍTULO II

A PAISAGEM

Desde o seu advento, a arte da fotografia foi objeto de acaloradas discussões acerca de seus possíveis usos, peculiaridades e aproximações com outras artes. Considerada desde retrato fiel e prova documental incontestável, até pura manipulação do olhar com claras intenções ideológicas, as fotos povoam o imaginário coletivo e se fizeram presentes em importantes momentos da história recente, constituindo-se como parte concreta de uma memória e influenciando teóricos, filósofos e artistas. Neste trecho do trabalho pretendemos discutir algumas relações estabelecidas pelo documento fotográfico com outras artes e áreas do conhecimento.

Não é o objetivo, contudo, deste capítulo refazer novamente os caminhos de uma história da fotografia. Não é nosso foco nos atermos a datas, nomes, ou mesmo procedimentos técnicos que possibilitaram o surgimento da arte fotográfica. Aqui, por outro lado, pretendemos apenas mapear algumas teorias acerca da imagem fotográfica, principalmente aquelas que dizem respeito às possibilidades de leitura da fotografia, que façam menção a sua capacidade perlocucionária (ou seja, a capacidade que possuem de afetar, provocar, suscitar ideias, emoções e reações) e, neste sentido, as possíveis relações que estabeleceria com a literatura.

Sabemos que as imagens visuais acompanham o homem desde seus primórdios; clara prova disso são, por exemplo, as pinturas rupestres que afirmam o desejo humano de figurar e fixar sua realidade cotidiana. Conforme nos conta Maria Eliza Linhares Borges:

Ao longo dos séculos, as diferentes sociedades têm criados distintas formas de produzir, olhar, conceber dialogar e utilizar suas produções imagéticas. Ao possibilitar o constante desejo de eternizar a condição humana, por certo transitória, a imagem fotográfica se aproxima de outras iconografias produzidas no passado. Como essas, a fotografia também desperta sentimentos de medo, angústia, paixão e encanto. Reúne e separa homens e mulheres, informa e celebra, reedita e produz comportamentos e valores. Comunica e simboliza. Representa (BORGES, 2005, p. 37).

A fotografia, desde seu surgimento, possibilitou o registro de imagens que, posteriormente, serviram amplamente a fins históricos, sendo inclusive supérfluo citar algum dentre milhares de exemplos de usos da fotografia pela História. Segundo Ana Maria Mauad:

Desde a sua descoberta até os dias de hoje, a fotografia vem acompanhando o mundo contemporâneo, registrando sua história numa linguagem de imagens. Uma história múltipla, constituída por grandes e pequenos eventos, por personalidades mundiais e gente anônima, por lugares distantes e exóticos e pela intimidade doméstica, pelas sensibilidades coletivas e ideologias oficiais. No entanto, a fotografia lança ao historiador um desafio: como chegar ao que não foi imediatamente revelado pelo olhar fotográfico? Como ultrapassar a superfície da mensagem fotográfica e, do mesmo modo que Alice nos espelhos, ver através da imagem? (MAUAD, 2005, p. 136-137).

Assim, a imagem fotográfica, registro documental de acontecimentos, pessoas e lugares, torna-se objeto privilegiado, enquanto fonte de pesquisa, para historiadores das mais diversas correntes. Temos a fotografia, neste viés, como registro documental do mundo, sendo sua importância mais ligada ao “o quê” registra, grava, inscreve, documenta, do que propriamente ao “o quê” provoca quando observada.

Por outro lado, é sensato afirmar que diversos também são os olhares que estes historiadores lançam sobre o documento fotográfico, analisando-o sobre a égide de diferentes pressupostos teóricos, sejam eles relacionados a estudos compositivos da imagem, sua visualidade espacial, ou mesmo encontrando formulações em múltiplos campos de estudo, como a Filosofia, a Sociologia, a Antropologia e, é claro, os estudos sobre História e Memória. Entretanto, como salienta Mauad no trecho supracitado, como podemos ver além do que a fotografia nos mostra e entender as experiências que possibilitaram seu surgimento? E, aprofundando ainda mais a discussão, como podemos perceber as diferentes condições de recepção que uma fotografia tem para alguns e para outros?

Conforme Dubois (1993), a fotografia, em seu nascedouro, sofria de uma crise de identidade: ela consistia em arte ou ciência? Composição humana ou pura técnica? Muitos, como o poeta francês Baudelaire, viam na fotografia apenas seu poder registrador, considerando-a, portanto, no máximo como uma serviçal das ciências ou das artes, tal qual um caderno de notas. Além disso, o discurso da fotografia enquanto uma espécie de espelho da realidade, imitação quase perfeita do real, dominava o século XIX, reforçando ainda mais a oposição entre a arte (produto do talento manual, do gênio humano) e a técnica fotográfica (automática, objetiva, sem a intervenção humana).

Neste sentido, ainda sobre a opinião de Charles Baudelaire sobre a fotografia em seus primórdios, durante o século XIX nos relata Maria Eliza Linhares Borges que

Não por acaso, nesse mesmo período, o poeta Baudelaire, antes de se convencer da dimensão artística da fotografia, identificou sua natureza e seu

potencial com os da imprensa. Quer dizer, conceituou-lhe como uma espécie de prótese, de artefato mecânico preciso, que nada criava, muito embora fosse dotada dos atributos necessários para auxiliar no avanço tecnológico e industrial. (BORGES, 2005, p. 31).

Em *No caminho de Swann*, primeiro dos sete livros que compõem a obra *Em Busca do Tempo Perdido*, Marcel Proust, através do herói da narrativa, nos traz um exemplo do valor que muitas pessoas, durante o século XIX, atribuíam a fotografia. Ao discorrer sobre o hábito de sua avó de sempre presentear as pessoas com objetos de algum valor “artístico” ou histórico, o narrador possibilita ao leitor ter a exata medida do que, para muitos, significava então o objeto fotográfico:

Gostaria que eu tivesse no quarto fotografias dos mais belos monumentos e paisagens. Mas, no momento de fazer a compra, e embora a coisa representada tivesse um valor estético, achava ela que a vulgaridade, a utilidade, logo reassumiriam seu lugar, pelo processo mecânico de representação, a fotografia. Procurava então um subterfúgio, tentando, se não eliminar de toda a vulgaridade comercial, pelo menos atenuá-la, substituí-la o mais possível pelo que ainda fosse arte, introduzir-lhe como que várias “espessuras” de arte: em vez de fotografias da catedral de Chartres, das fontes de Saint-Cloud, do Vesúvio, informava-se com Swann se algum grande mestre não os havia pintado [...] E, tendo chegado ao último reduto da vulgaridade, minha avó ainda assim procurava afastá-la. Perguntava a Swann se a obra não fora gravada, preferindo, quando possível, gravuras antigas e que tivessem um interesse para além de si mesmas, por exemplo as que representam uma obra-prima em um estado em que não mais podemos vê-la hoje (como a gravura da *Ceia* de Leonardo, por Morghen, antes de sua deterioração). Cumpre dizer que os resultados dessa maneira de exercer a arte de dar presentes nem sempre foram dos mais brilhantes. A idéia que fiz de Veneza segundo um desenho de Ticiano que tinha por fundo a laguna era por certo muito menos exata do que a fornecida por simples fotografias (PROUST, 2006, p. 65-66).

A fotografia, como podemos perceber na passagem acima, possuía para muitos um caráter meramente técnico, objetivo – era um feito tecnológico da máquina, e não um artefato produzido pela mão humana. Todavia, podemos perceber que, ao contrário de sua avó, o jovem narrador (espécie de *alter-ego* do próprio escritor, Marcel Proust, como veremos mais detalhadamente em capítulos posteriores), acaba por ressaltar o valor da fotografia, tanto na forma irônica com a qual discorre sobre a “mania” de sua avó em sempre presentear com objetos de um suposto valor artístico, quanto ao afirmar, ao fim do trecho citado, que simples fotografias trariam uma visão muito mais exata de um local (Veneza) que ainda não conhecera, em comparação com a fabulação artística de um pintor (Ticiano).

Segundo Farthing (2010) a fotografia na segunda metade do século XIX influenciou

algumas correntes artísticas e, entre elas, o Impressionismo. Para este autor, esta nova forma de pintar, caracterizada por cores intensas, ousadas, e pinceladas soltas, que não se fundiam até a invisibilidade, e que buscava criar imagens da vida moderna num intenso jogo com as impressões fugazes da luz em diferentes momentos, se inspirava na espontaneidade dos registros fotográficos para a composição de muitos quadros – como exemplo disso temos o famoso quadro *Aula de dança*, do pintor Edgar Degas (1834-1917), inspirado nas imagens fotográficas de Eadweard Muybridge (1830-1904), e que mostra de forma quase documental, inclusive com ponto de vista e corte, característicos da fotografia, uma cena de estúdio de balé onde as bailarinas, de modo descontraído, ajeitam brincos, coçam costas, entre outros detalhes informais, fornecendo ao quadro toda a espontaneidade de um instantâneo de cena cotidiana.

Em outra passagem de *Em busca do tempo perdido*, localizada no volume 2, *Á sombra das raparigas em flor*, o narrador proustiano nos traz outro exemplo bastante interessante em relação à fotografia. Em conversa com seu amigo Robert Saint-Loup, este se nega a mostrar-lhe uma fotografia da mulher que ama, alegando: “Antes de tudo, ela não é uma beleza, e depois, não sai bem em fotografias, são instantâneos que eu mesmo tirei com a minha Kodak e que lhe dariam uma falsa idéia dela” (PROUST, 2006, p. 431). Podemos perceber que, por um lado, Saint-Loup afirma o poder de exatidão da fotografia, ao dizer que sua amada “não era uma beleza” e, por outro, como que negando o que já havia dito (mas com a intenção de reforçar o objetivo de não mostrar fotografias da amada ao narrador), afirma que ela não sairia bem em fotos, e até que a culpa por isto também seria da má qualidade das imagens captadas por uma máquina fotográfica comum. Todavia, esta segunda afirmação pode ser facilmente contestada, visto que Saint-Loup utilizará esta mesma máquina para fotografar a avó do herói algumas páginas adiante, foto esta que, após vários anos, continuará mantendo certo nível de qualidade pois, como veremos, terá uma importância ímpar por seu conteúdo memorialístico, além, também, de seu significado autobiográfico.

Conforme nota de citação que acompanha este mesmo fragmento do romance, as máquinas Kodak haviam surgido em 1888 e, a partir delas, o nome Kodak passou a designar genericamente qualquer aparelho fotográfico. Àquela época, principalmente, podemos aplicar a afirmação de Vilém Flusser (2002), de que o caráter objetivo das imagens técnicas fazia com que seus observadores olhassem para as fotos como janelas, e não como imagens, confiando, assim, no documento fotográfico como em seus próprios olhos.

A este respeito, vale ressaltar, por outro lado, que a literatura proustiana, historicamente, insere-se entre os movimentos da virada do século XIX para o século XX e, dentre eles, destaca-se o Simbolismo – movimento literário que, a partir da fadiga da exatidão

descritiva dos movimentos Realista e Naturalista, ao longo do século XIX, procurava ver a realidade de outra forma, tentando captar o etéreo, o fugaz, o espiritual, tudo aquilo que pudesse revelar outro mundo, este para além da nossa realidade (HARVEY, 2007).

Mesmo na área de conhecimento da História, ainda hoje, a fotografia (e até mesmo as imagens como um todo) sofre do mesmo preconceito que no século XIX então ainda imperava. Sobre isto, Peter Burke afirma:

Relativamente poucos historiadores trabalham em arquivos fotográficos, comparado ao número desses estudiosos que trabalham em repositórios de documentos escritos e datilografados. Relativamente poucos periódicos históricos trazem ilustrações e, quando o fazem, poucos colaboradores aproveitam essa oportunidade. Quando utilizam imagens, os historiadores tendem a tratá-las como meras ilustrações, reproduzindo-as nos livros sem comentários. Nos casos em que as imagens são discutidas no texto, essa evidência é freqüentemente utilizada para ilustrar conclusões a que o autor já havia chegado por outros meios, em vez de oferecer novas respostas ou suscitar novas questões (BURKE, 2004, p. 12).

Entretanto, ao longo do século XX, a visão dominante sobre o objeto fotográfico foi-se modificando. Ainda segundo Dubois (1993) de pura *mimesis*, ícone (conforme Peirce em sua semiótica, devido à pura semelhança com seu referente), a fotografia passou a ser vista enquanto construção do real, transposição culturalmente codificada e, portanto, espécie de símbolo (também seguindo as teorias de Peirce, o símbolo constitui-se por convenção). Sendo assim,

A partir de então, o valor de espelho, de documento exato, de semelhança infalível reconhecida para a fotografia é recolocado em questão. A fotografia deixa de aparecer como transparente, inocente e realista por essência. Não é mais o veículo incontestável de uma verdade empírica (DUBOIS, 1993, p. 42).

Teríamos, então, a fotografia como transformação da realidade, como composição, ficção. Registro de jogo de sombras e luzes, do ângulo, momento, pose e iluminação escolhidas pelo fotógrafo. Transposição bidimensional de um mundo tridimensional, sem nos esquecermos também que, a época, uma transposição bicolor (preto e branco) de um mundo multicolorido. Conforme afirma Boris Kossoy

O documento fotográfico, entretanto, não pode ser compreendido independentemente do processo de construção da representação em que se originou [...] Temos na imagem fotográfica um documento criado, construído, razão por que a relação documento/representação é indissociável (KOSSOY,

2000, p. 31).

Entres as décadas de 20 e 40 do século XX, já não é mais possível se pensar a fotografia de forma dissociada das condições de produção subjacentes à sua revelação. Esta tese, fortemente influenciada pelos surrealistas e suas montagens artísticas a partir de fotos, vai ganhando cada vez mais força, tanto pelos diversos usos da fotografia (álbuns de retratos, cartões postais, imprensa etc.), quanto pela reflexão sobre os interesses que permeavam estes usos. A fotografia, cada vez mais, passa a ser vista em seu caráter de subjetividade, uma vez que por trás da objetividade da chamada câmara lúcida há sempre um amontoado de visões sobre a realidade e intenções político/sociais provenientes dos indivíduos que direcionam o olhar da máquina (BORGES, 2005).

Vilém Flusser em *Filosofia da Caixa Preta*, reforça a ideia de que a fotografia está intrinsecamente ligada às questões culturais, como podemos observar nesta passagem:

A aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens. Devem ser decifradas por quem deseja captar-lhes o significado. Com efeito, são elas símbolos extremamente abstratos: codificam textos em imagens, são metacódigos de textos. A imaginação, à qual devem sua origem, é capacidade de codificar textos em imagens. Decifrá-las é reconstituir os textos que tais imagens significam. Quando as imagens técnicas são corretamente decifradas, surge o mundo conceitual como sendo o seu universo de significado. O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é ‘o mundo’, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem (FLUSSER, 2002, p. 14-15).

Sobre este viés simbólico, construído e intencional que carregam as fotografias, salienta Peter Burke que, na década de 30, a expressão “fotografia documental” surgiu nos Estados Unidos para se referir aos trabalhos de fotógrafos como Jacob Riis, Dorothea Lange e Lewis Hine que retratavam cenas do cotidiano, principalmente de pessoas pobres, e acrescenta:

[...] em casos famosos como os ‘documentos’ feitos por Riis, Lange e Hine, pode-se dizer alguma coisa sobre o contexto político e social das fotografias. Elas foram feitas como publicidade para campanhas de reforma social a serviço de instituições tais como Charity Organisation Society, National Child Labour Comitte e Califórnia State Emergency Relief Administration. Daí seu foco, por exemplo, no trabalho infantil, em acidentes de trabalho e na vida em cortiços. (Fotografias prestaram uma contribuição semelhante para campanhas de eliminação de cortiços na Inglaterra.) Essas imagens eram geralmente desenvolvidas para despertar a solidariedade dos espectadores (BURKE, 2004, p. 27).

Porém, por mais que se insista nesse viés simbólico da fotografia, há um fato irreduzível por trás de todo disparo que nos remete sempre a uma ideia: algo ou alguém, em algum momento, esteve, concretamente e realmente, na frente da objetiva para que pudesse ser produzido o documento fotográfico. Nisto reside a dimensão indiciária da foto: “a imagem foto torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda” (DUBOIS, 1993, p. 53). Desta forma, podemos conceber a fotografia, semioticamente, enquanto índice¹¹, por guardar o traço de um real, por ser referência a algo que existe (ou existiu). Ainda segundo Dubois

Por essas qualidades de imagem indicial, o que se destaca é finalmente a dimensão essencialmente pragmática da fotografia (por oposição à semântica): está na lógica dessas concepções considerar que as fotografias propriamente ditas quase não tem significado nelas mesmas: seu sentido lhes é exterior, é essencialmente determinado por sua relação efetiva com o seu objeto e com a sua situação de enunciação (DUBOIS, 1993, p. 52).

Ora, podemos afirmar, então, que a fotografia, ao ter seu sentido ligado a uma dimensão exterior a ela, depende em larga escala para sua recepção/interpretação do olhar deste receptor, olhar este que será determinado por toda a carga cultural do mesmo e, também, por toda a somatória de experiências pessoais vividas, ou seja, experiências de memórias.

Embora tenhamos enveredado pelas vias semióticas da imagem fotográfica, utilizando-nos de expressões do semiótico americano Charles S. Peirce, vale frisar que, ao longo do trabalho, também abordaremos a linha teórica voltada para os estudos semióticos da semiologia francesa por meio dos escritos de Paul Ricouer e Gilles Deleuze, entre outros. Lembrando que, mesmo com a utilização das nomenclaturas de Peirce, estas mesmas foram retiradas de uma leitura feita pelo professor francês Philippe Dubois.

Voltando ao nosso debate e mantendo a discussão em torno da dimensão indiciária da fotografia, podemos também nos apoiar nas palavras das historiadoras Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho, que contribuem neste entendimento ao escrever que

A fotografia passa a ser compreendida não como verdade, mas como marca, isto é, índice. O índice é um tipo de signo que se define como vestígio do objeto que lá esteve – o referente. Essa forma de classificar a técnica

¹¹ Para uma discussão semiótica mais aprofundada sobre os aspectos da fotografia, bem como referências sobre demais teóricos que já escreveram a respeito, ver SANTAELLA e NÖTH, Lúcia; Winfried. *Imagem: Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2008. Capítulo 8, Semiótica da Fotografia, p. 107-114, e Capítulo 9, A Fotografia entre a Morte e a Eternidade, p. 115-139.

fotográfica como indicial se deu em virtude da característica mecânica de formação da imagem – incidência da luz solar sobre um suporte emulsionado (o negativo). Tal abordagem poderia ter reforçado o caráter de verdade da imagem fotográfica, mas não o fez por causa da idéia de que o signo e seu referente (aquilo que está em frente à câmera) interagem com aquele que interpreta o signo. A interpretação do signo desloca a idéia de realismo que a fotografia inspirou desde os seus primórdios e que nos usos sociais aprofundou-se com a possibilidade do instantâneo (LIMA e CARVALHO, 2009, p. 42).

O próprio Dubois nos traz um exemplo bastante eficaz para ilustrar este ponto de vista. Vejamos:

Aliás, não é por esse motivo que [Roland] Barthes não nos mostra a foto de sua mãe ainda criança no Jardim de Inverno, foto que motiva toda [A Câmara Clara] *La Chambre Claire*, mas que, para nossos olhos de leitores anônimos, não teria literalmente qualquer sentido? (DUBOIS, 1993, p. 52).

Dubois nos cita a clássica passagem do livro *A Câmara Clara*, onde Barthes (2006) discorre sobre a recepção da fotografia, identificando, nesta recepção, o elemento *studium*, que seria um prazer geral, curioso e médio ao se observar uma foto, e o elemento *punctum*, que ultrapassaria o deleite visual, tocando o observador de maneira mais intensa, efetiva, emotiva. Para tanto, usa como exemplo uma fotografia de sua mãe, que para ele tinha o poder de resgatar a lembrança daquele ente querido já falecido, de trazer a tona mais uma vez, para ele, sua face verdadeira, já há tantos anos apagada pelo seu falecimento.

Discorrendo sobre esta relação de Barthes com a fotografia de sua mãe, Lima e Carvalho também afirmam:

Para compreendermos o papel do interpretante na abordagem semiótica basta nos perguntarmos por que entre tantas fotografias da mãe, em apenas uma delas Barthes encontra aquilo que ‘procurava’? Ou ainda, por que Barthes não pública nenhuma imagem da mãe? A resposta está no significado que uma mesma imagem pode ter para cada um, para cada cultura, para cada segmento social. Barthes sabe que o seu sentimento ao olhar a fotografia de sua mãe não poderá ser compartilhado da mesma forma por outros (LIMA e CARVALHO, 2009, p. 42-43).

Refletindo também sob este aspecto semiótico da fotografia, Santaella e Nöth discorrem sobre seu aspecto indiciário, destacando a oposição entre objeto e signo:

Todo registro ou signo da realidade tem uma vida emprestada, quer dizer, representa algo que está fora do registro e continua a existir apesar do registro. Por mais perfeito que o registro possa ser, há sempre uma

disparidade, há sempre algo do objeto que o signo não pode capturar. Entre as coisas e os signos, abre-se o hiato da diferença. O signo pode estar no lugar do objeto, pode indicar o objeto, pode representar o objeto, mas não pode ser o objeto. O signo pode ser até mesmo uma emanção do objeto, como é o caso da fotografia, do filme, do vídeo, da holografia, mas o objeto, aquilo que foi fotografado, filmado, videografado, holografado continua a ter uma existência independente, fora do signo em que foi capturado (SANTAELLA e NÖTH, 2008, p. 137).

Podemos afirmar, assim, que a fotografia, principalmente se pensarmos neste seu viés indiciário, teria uma relação intrínseca com a memória, uma vez que consegue demonstrar concretamente um instante perdido no tempo de algo ou alguém que já não temos mais a disposição do nosso olhar. **Vale ressaltar, todavia, que conforme Peirce, os signos são definidos por predominância (não existem signos puros) e, mesmo que neste trabalho estejamos destacando o caráter de índice do objeto fotográfico, por sua relação com a memória e a referência, não ignoramos a dimensão icônica e simbólica, de fundamental importância no contexto de análise de documentos visuais, e que também serão levados em conta no momento de investigarmos a presença da fotografia em passagens de *Em busca do tempo perdido*.**

Voltando nossa discussão a dimensão indiciária (ou indexical) da fotografia, quando a referência já não mais existe, a foto, enquanto índice, continua ali, apontando para um vazio (referente) mas, ao mesmo tempo, apontando para nós mesmos, para nossas memórias acerca daquele referente, memórias estas sim, pensando nos termos do *punctum*, nada vazias, mas repletas por nossa carga de experiências. Conforme nos relata Boris Kossoy:

O fragmento da realidade gravado na fotografia representa o congelamento do gesto e da paisagem, e portanto a perpetuação de um momento, em outras palavras, da memória: memória do indivíduo, da comunidade, dos costumes, do fato social, da paisagem urbana, da natureza. A cena registrada na imagem não se repetirá jamais. O momento vivido, congelado pelo registro fotográfico, é irreversível (KOSSOY, 2001, p. 155).

Temos, portanto, a fotografia como um apoio para a memória e, ainda mais, ela própria enquanto um instante irrepitível do passado, como instantâneo de um momento, como memória. O indivíduo quando diante da sua própria imagem pretérita, ou da imagem de algo ou alguém que faz parte da sua trajetória, torna-se imediatamente afetado pela percepção dúbia de que, por um lado, aquele acontecimento não se dará novamente e, por outro, concomitantemente, o mesmo acontecimento está ali, registrado diante de seus olhos e suscitando suas evocações.

Em entrevista concedida à revista *Continuum – Itaú Cultural*, Boris Kossoy discorre um pouco mais sobre a relação fotografia e memória:

Penso que a imagem guarda um fragmento de memória que nenhum outro sistema de representação consegue igualar. O cinema, talvez, claro. Se bem que a imagem fotográfica me fascina mais porque ela é um fotograma apenas, sem antes nem depois, é diferente dos filmes, que são movimento, algo que a fotografia não consegue ser. Em compensação, ela tem a cena congelada. E você pode ficar horas e horas olhando para uma imagem e voltar a ela daqui a dez anos. Mas a sua interpretação sobre a mesma cena será outra, pois você já não é a mesma pessoa (KOSSOY, 2007, p. 19).

Seguindo esta discussão, podemos ir além e afirmar que a fotografia, mais do que resgatar ou suscitar lembranças, pode revelar fragmentos destas lembranças que não poderiam jamais ser recuperados de outro modo. Para Susan Sontag

[...] a foto de um filme, que nos permite observar a um único momento pelo tempo que quisermos, contradiz a própria forma do filme, assim como um conjunto de fotos que congela os momentos de uma vida ou de uma sociedade contradiz a forma destas, que é um processo, um fluxo no tempo. O mundo fotografado mantém com o mundo real a mesma relação essencialmente errônea que se verifica entre as fotos de filmes e os filmes. A vida não são detalhes significativos, instantes reveladores, fixos para sempre. As fotos sim. (SONTAG, 2004, p. 96).

E acrescenta:

[...] entre a defesa da fotografia como um meio superior de auto-expressão e o louvor da fotografia como um meio superior de pôr o eu a serviço da realidade, não há tanta diferença como pode parecer. Ambos supõem que a fotografia proporciona um sistema especial de revelação: que nos mostra a realidade como não a víamos antes (SONTAG, 2004, p. 135).

Desta forma, podemos perceber o poder da fotografia tanto ao despertar reminiscências, lembranças carregadas de afetividade e nostalgia, quanto ao pôr em evidência aos olhos do observador detalhes, momentos e gestos que, de outra forma, escapariam completamente à percepção. Se, por um lado, podemos retomar uma ideia sobre a fotografia inicialmente apresentada neste trabalho, ou seja, a teoria baudelariana que defende a foto enquanto uma serviçal das artes (e ciências), como uma espécie de caderno de notas; por outro lado, temos subsídios suficientes para afirmar que, mesmo se utilizada como apoio, fonte de informações, ou mesmo de inspiração para artistas, a fotografia não o faz de maneira ingênua e neutra – ela provoca, afeta, perturba, destaca, desperta sentimentos de amor ou

ódio, de identificação ou estranhamento. Em suma, ela se constitui enquanto arte, enquanto monumento afetivo, bloco de *perceptos* e *afectos* (no sentido deleuziano do termo).

Falando sobre a carga ao mesmo tempo afetiva e descritiva que carrega o registro fotográfico, Kossoy afirma:

É a fotografia um intrigante documento visual cujo conteúdo é a um só tempo revelador de informações e detonador de emoções. Segunda vida perene e imóvel preservando a imagem-miniatura de seu referente: reflexos de existências/ocorrências conservados congelados pelo registro fotográfico. Conteúdos que despertam sentimentos profundos de afeto, ódio ou nostalgia para uns, ou exclusivamente meios de conhecimento e informação para outros que os observam livres de paixões, estejam eles próximos ou afastados do lugar e da época em que aquelas imagens tiveram origem. (KOSSOY, 2001, p. 28).

Sendo assim, se podemos considerar a fotografia como documento histórico, fonte de conhecimento e informação para pesquisadores de diversas correntes historiográficas, temos que levar em conta que ela também carrega em si uma grande capacidade de suscitar emoções, sentimentos e reflexões naqueles personagens ali retratados. Ainda segundo Boris Kossoy

Fotografia é memória e com ela se confunde. Fonte inesgotável de informação e emoção. Memória visual do mundo físico e natural, da vida individual e social. Registro que cristaliza, enquanto dura, a imagem – escolhida e refletida – de uma ínfima porção de espaço do mundo exterior. É também a paralisação súbita do incontestável avanço dos ponteiros do relógio: é pois o documento que retém a imagem fugidia de um instante da vida que flui ininterruptamente (KOSSOY, 2001, p. 156).

E se o historiador leva em conta, no momento de analisar uma imagem fotográfica, vários elementos intrínsecos à visualidade, como as condições de produção, os princípios compositivos, a iluminação, o contexto histórico ou mesmo as poses e gestualidade dos indivíduos apresentados, porque não (?) levar em conta, também e principalmente, a análise que o próprio protagonista representado pela fotografia faz da mesma, com toda sua carga memorialística afetiva e intelectual, transmitida pelas palavras e gestos (comunicação verbal e não verbal) que emite no momento em que entra em contato com a fotografia em branco e preto, colorindo-a com sua organicidade e proporcionando àquele que assiste sua narração uma legenda viva e performática do registro imagético: a legenda-performance que nos informa, cognitiva e sensorialmente, a respeito do significado do documento fotográfico.

Em relação a isto podemos, mais uma vez, nos utilizarmos das palavras de Boris

Kossoy, quando escreve:

Os homens colecionam esses inúmeros pedaços congelados do passado em forma de imagens para que possam recordar, a qualquer momento, trechos de suas trajetórias ao longo da vida. Apreciando essas imagens, “descongelam” momentaneamente seus conteúdos e contam a si mesmos e aos mais próximos suas histórias de vida. Acrescentando, omitindo ou alterando fatos e circunstâncias que advêm de cada foto, o retratado ou o retratista têm sempre, na imagem única ou no conjunto das imagens colecionadas, o *start* da lembrança, da recordação, ponto de partida, enfim, da narrativa dos fatos e emoções (KOSSOY, 2000, p. 138).

No próximo capítulo, iremos nos aprofundar mais no conceito de legenda-performance e, portanto, nas relações que a performance estabelece, operativamente, entre a memória e a fotografia, além, é claro, na própria performance enquanto procedimento estético.

CAPÍTULO III

A POSE

No capítulo anterior, discorri acerca do advento do objeto fotográfico, refazendo uma espécie de mínima-história (nos termos da *Mínima Moralia* de Adorno¹²) da recepção da fotografia ao longo de seus quase dois séculos de existência. Após abordarmos semioticamente a imagem fotográfica enquanto ícone (semelhança com o real) e símbolo (construção do real por convenção), procurei mostrar que, neste estudo, há a predominância por aquelas teorias que apontam para a fotografia enquanto índice, ou seja, enquanto objeto que possui traço de semelhança com o real, por referência.

Além disso, ainda por considerar a fotografia enquanto índice, percebemos que seu poder imagético está, em muitas ocasiões, ligada a uma dimensão exterior à própria imagem: a fotografia, por fazer referência a um real exterior a ela, desperta, em cada um que a observa, sensações e emoções diferentes, ligadas a própria relação que cada observador tem para com o real à qual a foto faz referência. Neste sentido, o historiador que deseja se utilizar de fotografias em suas pesquisas tem como possível forma de decifrá-las, de interpretá-las, a descrição feita por alguém cujo passado se relaciona de alguma forma com os objetos/lugares/pessoas representados pela imagem – alguém que tem sua própria trajetória de vida ligada aos elementos a que a fotografia faz referência.

Philippe Dubois, ao abordar a questão da relação entre fotografia e memória, nos trás um importante argumento no sentido de tentarmos, diante de uma imagem fotográfica, analisá-la para além de sua pura e simples visualidade:

A foto? Não acreditar (demais) no que se vê. Saber não ver o que se exhibe (e que oculta). E saber ver além, ao lado, através. Procurar o negativo no positivo, e a imagem latente no fundo do negativo. Ascender da consciência da imagem rumo à inconsciência do pensamento. Refazer de novo o caminho do aparelho psíquico-fotográfico, sem fim. Atravessar as camadas, os extratos, como o arqueólogo. Uma foto não passa de uma superfície. Não tem profundidade, mas uma densidade fantástica. Uma foto sempre esconde outra, atrás dela, sob ela, em torno dela. Questão de tela. Palimpsesto (DUBOIS, 1993, p. 326).

¹² *Mínima Moralia* que, segundo Adorno, na dedicatória do livro homônimo, é uma “tentativa de expor momentos da comum filosofia a partir da experiência subjetiva”, tem por princípio reforçar a idéia de que “os fragmentos de nenhum modo subsistam antes da filosofia de que eles próprios são fragmento”. ADORNO, TH. W. *Mínima Moralia*. Lisboa: Editora 70, 1951. Disponível em: <<http://www.scribd.com/franmonique/d/21133966-ADORNO-Theodor-Minima-Moralia>>. Acesso em de out. de 2010.

Seguindo a direção destas palavras, uma possível forma de desvendar o que está para além da fotografia, procurando o negativo do positivo, buscando as possibilidades de outras fotografias que a imagem fotográfica esconde atrás de si, seria investigar, memorialisticamente, as possíveis relações que pessoas direta ou indiretamente ligadas com a foto poderiam estabelecer com tudo aquilo que a imagem mostra e, por consequência, esconde.

Uma experiência bastante interessante neste sentido foi por mim realizada quando da finalização de minha dissertação de mestrado em História, na entrevista ao diretor e dramaturgo do grupo *Teatro Exercício*, Hugo Zorzetti, como já mencionei no capítulo anterior. Ao final da entrevista, entreguei a ele, num envelope, uma fotografia que mostrava uma cena significativa de seu passado, ao lado de dois companheiros de palco. Hugo não tinha conhecimento desta foto e, ao visualizá-la, demonstrou-se realmente afetado emocionalmente por ela, pondo-se a rememorar detalhes da cena e a descrever elementos ali inscritos. Sobre isso:

É impressionante a sintonia estabelecida entre o narrador e o documento visual de seu passado, uma simbiose que, mais uma vez, traz a mente a questão da imagem fotográfica como estimuladora de recordações permeadas de sensações múltiplas. (DALLAGO, 2007, p. 6).

Para entendermos melhor a relação entre performance e memória (entendendo memória enquanto a sua expressão), nos detenhamos um pouco sobre a história do surgimento desta forma de arte. O surgimento da performance se deu quando artistas do início do século XX procuraram diminuir as distâncias entre vida e arte, tentando fazer com que a arte perdesse seu *status* canônico e elitizado, saindo dos museus, galerias e teatros e se aproximando cada vez mais do público. A partir de várias experiências precursoras, realizadas por diferentes correntes artísticas como futuristas, dadaístas e surrealistas, a performance chegou até a chamada *Live Art* que, segundo Jorge Glusberg

[...] foi chamada *live* porque tinha a intenção de ser tirada da vida, da existência cotidiana. Este aspecto do dia-a-dia é expressado em objetos – mesmo os mais corriqueiros – e nos fatos inopinados da vigília e nas fantasias inconscientes do sono, unindo, dessa forma, causalidade com casualidade (GLUSBERG, 1987, p. 32).

Ora, levando em conta estas palavras podemos perceber que, já em sua origem a performance remonta à intenção de fazer com que aspectos da vida cotidiana pudessem ser convertidos em arte. Sendo assim, atitudes comuns como escovar os dentes, fazer compras, levar o cão para passear, esperar por um ônibus e até (por que não?) a “atuação” de um indivíduo ao contar uma história sobre seu próprio passado ou de outrem, podem converter-se em material criativo para a realização de performances.

Retomando uma discussão já realizada em meus estudos de Mestrado, vejamos o que nos diz o sociólogo Erwin Goffman a respeito da interação social/comunicacional entre indivíduos

Independentemente do objetivo particular que o indivíduo tenha em mente e da razão desse objetivo, será do interesse dele regular a conduta dos outros, principalmente a maneira como o tratam. Este controle é realizado principalmente através da influência sobre a definição da situação que os outros venham a formular. O indivíduo pode ter influência nesta definição expressando-se de tal modo que dê aos outros a espécie de impressão que os levará a agir voluntariamente de acordo com o plano que havia formulado. Assim, quando uma pessoa chega à presença de outra, existe, em geral, alguma razão que a leva a **atuar** de forma a transmitir a elas a impressão que lhe interessa transmitir (GOFFMAN, 2003, p. 13-14. Grifo meu).

O verbo “atuar” surge com muita propriedade na citação acima. Isto porque, assim como em *A Palavra e o Ato*, a partir deste momento, iremos considerar qualquer tipo de interação social entre indivíduos presentes entre si (ou pelo menos visualizáveis e audíveis entre si) como uma “performance”, para além do sentido comumente atribuído à expressão (artístico, teatral, espetacular), entendendo esta manifestação artística enquanto um conceito um pouco mais amplo: levando em conta múltiplas manifestações, tais como rituais, teatro, dança, esportes, jogos, drama social e vários tipos de relações entre pessoas, considerando que estes exemplos mantêm entre si certos padrões que podem levá-los a ser classificados sobre o título de performance (SCHECHNER, 2002).

Ainda nesta direção, a historiadora da arte da performance RoseLee Goldberg nos conta a respeito de algumas experiências por parte dos futuristas, ainda na fase embrionária da performance:

Uma parte do manifesto do teatro sintético dedicava-se a explicar a idéia de simultaneidade. A simultaneidade ‘nasce da improvisação, da intuição velocíssima, da realidade sugestiva e reveladora’, explicava-se ali. Eles acreditavam que uma obra só teria valor ‘na medida em que fosse improvisada (horas, minutos, segundos), e não exaustivamente preparada (meses, anos, séculos)’. Essa era a única maneira de apreender os confusos

‘fragmentos de eventos interligados’ que se encontram na vida cotidiana, os quais, para eles, eram muito superiores a quaisquer tentativas de encenação do teatro realista (GOLDBERG, 2006, p. 18).

Além da improvisação, outro importante aspecto da performance ‘artística’ que pode se ligar a uma situação de entrevista memorialística (performance social, nestes termos) diz respeito a presença física do corpo enquanto atuante em ambas situações. Segundo Glusberg:

[...] o trabalho do corpo nas performances institui um contato direto entre emissor e receptor sem a intermediação técnica de nenhum equipamento eletrônico moderno exceto pela utilização de som ou vídeo [...] Nesse sentido, a experiência da proximidade é intrínseca na performance, e a força de transmissão de atitudes comportamentais não se mostra sobrecarregada por elementos de outra espécie (GLUSBERG, 1987, p. 59)

Assim, conforme Schechner (2002), um dos principais “padrões” a serem preservados para que alguma manifestação possa denominar-se performance é a presença física entre emissor e receptor da performance. Esta presença, entretanto, conforme palavras de Glusberg, não impede de forma alguma a utilização de som ou vídeo, mesmo porque estes não tentarão intermediar a relação emissor/receptor, mas sim constituírem-se enquanto elementos técnicos da performance ou, por outro lado, servirem como suporte para registro desta performance. E, no segundo caso, podemos observar outra clara relação com a situação de entrevista: o registro que é feito em vídeo deste acontecimento presente.

Todavia, não podemos deixar de acrescentar que a performance enquanto procedimento artístico transgressor e transformador escapa a qualquer tentativa de conceituação mais exata, o que incorreria, inclusive, em eliminar o que a define: seu caráter aberto e plural. Neste sentido, podemos fazer uso das palavras de Roselee Goldberg, levando em conta a flexibilidade desta manifestação sensível ao historicizá-la e conceituá-la no prefácio a seu livro *A arte da performance*:

A história da performance no século XX é a história de um meio de expressão maleável e indeterminado, com infinitas variáveis, praticado por artistas impacientes com as limitações das formas mais estabelecidas e decididos a pôr sua arte em contato direto com o público. Por esse motivo, sua base tem sido sempre anárquica. Por sua própria natureza, a performance desafia uma definição fácil ou precisa, indo além da simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas. Qualquer definição mais exata negaria de imediato a própria possibilidade da performance, pois seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material – literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, assim como vídeo, cinema, *slides* e narrações,

empregando-os nas mais diversas combinações. De fato, nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado, uma vez que cada *performer* cria sua própria definição ao longo de seu processo e modo de execução (GOLDBERG, 2006, p. 09).

Ainda seguindo as indicações de Glusberg em relação ao conceito de performance, podemos observar que: “A performance não nos apresenta estereótipos preconcebidos e sim criações espontâneas e verdadeiras” (Glusberg, 1987, p. 59). Neste ponto da análise surge uma questão: se as performances são espontâneas e verdadeiras, e não preconcebidas, e uma situação de entrevista memorialística, onde o “eu” rememorante irá “performar” situações e experiências já ocorridas em sua vida e registradas em sua memória, até que ponto não há uma pré-concepção na narrativa destas recordações do passado feitas por este intérprete?

Para o sociólogo francês Maurice Halbwachs a memória não é algo sólido, imutável, concreto, mas sim uma reconstrução contínua que o “eu” rememorante faz dos dados do passado a partir de um ponto de vista atual. Segundo ele:

a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se (HALBWACHS, 1997, p. 71).

Desta forma percebemos que o passado, evocado pela memória através das lembranças, não é retomado “exatamente” como acontecera, mas na medida de sua relação com os acontecimentos posteriores (como as reconstruções) até o momento presente da evocação. O passado e a experiência que nele vivemos, neste sentido, só chegam até nós através dos olhos do presente, guardando sempre uma forte vinculação com este, uma vez que o que está sendo vivido no presente, ou fora vivido em passados posteriores ao passado evocado, influenciam sobre a leitura deste passado.

Também neste sentido, importante se faz observar as palavras citadas por Raul Díaz em seu artigo “Personaje e identidad narrativa: una aproximación metodológica”:

A medida que transcorrem os diversos episódios que compõem a vida de alguém, **o sujeito vai modificando permanentemente a identidade do ‘si mesmo’**, não só no que diz respeito a sua visão em relação ao futuro, **mas também ao passado**. Isto se refere a um processo contínuo mediante o qual cada pessoa reinterpreta a totalidade de sua existência, **reconstrói o si**

mesmo a partir de sua atualidade (PIÑA, apud DÍAZ, 1999, p. 41. Grifos meus)¹³.

Pelo exposto, então, podemos inferir que o “eu” rememorante, no momento de uma entrevista memorialística, não estará evocando sua memória como se esta fosse um livro fixado e fechado, ao qual não cabe nenhuma reescrita ou seleção, mas sim, por outro lado, fazendo uma operação de busca pelas recordações de forma viva e espontânea, constituindo-se enquanto personagem narrativo no momento da entrevista do ponto de vista do presente (e de outros presentes já passados), personagem este que certamente seria diferente se a entrevista fosse realizada um ano antes ou depois daquele exato momento em que está oferecendo sua performance diante do entrevistador.

Além disso, a narrativa oral ou, antes, a performance oral, possui vários pontos em comum com a performance artística, teatral. Como afirma Marie Maclean:

A narração oral, por exemplo, envolve um estoque de motivações, fórmulas, e tradições retóricas as quais são trazidas à tona para produzir **um texto performático**, para usar um termo teatral. A estabilidade textual, tal com no teatro, é fornecida tanto pelas demandas da audiência quanto pela memória do narrador (MACLEAN, 1988, p. 2. Grifo meu).¹⁴

Pensando sobre a constituição deste personagem/narrador/performer que o “eu” rememorante perfaz quando do momento da entrevista, podemos nos utilizar das palavras de Renato Cohen para que possamos compreender melhor essa relação entre o ser e o representar:

Se colocássemos essa dicotomia (ator, personagem) em linguagem binária, expressando-a em termos de uma variável P, teríamos três situações possíveis: P = 0, onde só temos o ator; P = 1, onde só temos a personagem e todas as situações intermediárias entre 0 e 1, onde ator e personagem convivem juntos através da vontade do ator. Os casos extremos (0 e 1) se aproximam do teórico e são aqueles estados em que o ator só ‘atua’, não ‘interpreta’, e o outro em que ele está completamente tomado, ‘possuído’ pela personagem, não existindo enquanto pessoa

¹³ Tradução livre para fins da pesquisa. No original, em espanhol: “*a medida que transcurren los diversos episodios que componen la vida de alguien, el sujeto va modificando permanentemente la identidad del ‘sí mismo’, pero no solo em lo que respecta a su ubicación en relación al futuro, sino también al pasado. Ello alude a um proceso continuo mediante el cual cada persona reinterpreta la totalidad de su existencia, reconstruye el ‘sí mismo’ a partir de la actualidad*”.

¹⁴ Tradução livre para fins da pesquisa. No original, em inglês: “*Oral telling, for instance, involves a stock of motifs, formulas, and rhetorical traditions which are drawn upon to produce a performance text, to borrow a term from the theatre. The textual stability, such as it is, is provided as much by the demands of the audience as by the memory of the teller*”.

Entretanto, mais a frente, ele conclui:

[...] essas situações são impossíveis mesmo em teoria, porque se tomada como verdadeira a ‘possessão’, esta ocorrerá através do aparelho psicofísico do ser receptor, e por mais que a personagem ou esta ‘outra coisa’, no caso dos ritos, se ‘materialize’ estará limitada àquele ser, portanto continuará havendo o desdobramento. No outro extremo, alguém nunca pode estar só ‘atuando’: primeiro, porque **não existe o estado de espontaneidade absoluta**; à medida que existe o pensamento prévio, já existe uma formalização e uma representação. **Mesmo que a personagem seja auto-referente (o ator representando a si mesmo)**. Ainda assim haverá o desdobramento. Segundo, porque **sempre que estamos atuando (e isto é extensível para todas as situações da vida)** existe um lado nosso que ‘fala’ e outro que observa (COHEN, 2002, p. 95-96. Grifos meus).

Deste modo, aproximando novamente a performance da existência cotidiana e confundindo as fronteiras entre estas, temos a convicção de que em qualquer situação comunicacional o intérprete que emite/transmite sua mensagem não estará atuando completamente, como também não estará sendo completamente espontâneo e livre de uma certa “pré-concepção” sobre sua performance. Esta informação é de importância capital para compreendermos a já referida situação de entrevista, onde o “eu” rememorante apresenta um relato físico-verbal de suas memórias, enquanto uma performance, visto que não totalmente espontânea, mas também não totalmente pré-concebida.

Outro importante fator relativo à arte da performance é a já citada presença do corpo do intérprete. A *body art* também uma forma de expressão performática nas suas mais variadas tendências e propostas, sempre buscou

[...] desfeticizar o corpo humano – eliminando toda exaltação à beleza a que ele foi elevado durante séculos pela literatura, pintura e escultura – para trazê-lo à sua verdadeira função: a de instrumento do homem, do qual, por sua vez, depende o homem. Em outras palavras, a *body art* se constitui numa atividade cujo objeto é aquele que geralmente usamos como instrumento (GLUSBERG, 1987, p. 42-43).

Falando sobre a importância do corpo na arte da performance, Glusberg também nos diz:

A afirmação da arte da performance se dará na mesma medida em que se afirmam todos os movimentos da arte experimental ou da arte de sistemas. Contudo, todas essas formas de arte devem se integrar a essa estrutura de conjunto que se sintetiza na arte da performance, onde o corpo, verdadeiro rei da cena, é um corpo que é modelado e ritualizado, ainda que de forma integrada, não fragmentada. [...] o corpo humano aparece como uma

metáfora para o conjunto de todas as manifestações de arte contemporânea, num processo incessante que tende a uma consolidação de uma arte completa. [...] Um homem sozinho, sem palco ou adereços (objetos auxiliares, cenários) pode criar um envolvimento através de cada aspecto de sua personalidade, num ruidoso silêncio (GLUSBERG, 1987, p. 82).

O corpo presente na performance, não apenas por sua presença, mas por tudo aquilo que emite/transmite através de sua expressão, dá-nos a exata medida do que se busca através da performance: o mínimo de significantes (redução/compactação/síntese), o máximo de significados (potencialização do significante). A leitura da linguagem deste corpo, liberto (mas nunca completamente) de cânones e estereótipos, pode revelar muito mais sobre o performer do que propriamente seu discurso verbal. Entretanto, este também deve ser levado em conta, até porque além da transmissão de palavras, possui suas próprias possibilidades performáticas: pausas, entonações, inflexões, acentuações etc.

Mesmo que, inicialmente, o foco das primeiras performances tenha sido o aspecto corpóreo-visual, relegando a um segundo plano a palavra, a oralidade, Marvin Carlson observa que, posteriormente, o aspecto oral das performances voltou a desempenhar papel de destaque. Segundo ele

A mudança é clara quase sempre quando se olha a performance recente. A performance solo, ainda que construída sobre a presença física do performer, baseia-se fortemente sobre a palavra, e muitas vezes sobre a palavra como revelação do performer, mediante a utilização de material autobiográfico¹⁵ (CARLSON, 1996, p. 116).

Se a palavra pode ser entendida como um ato de revelação do performer, mediante material auto-biográfico, o corpo também participa deste processo e, neste caso, não deixa de trazer consigo algo de material auto-biográfico também. Palavra como prolongamento do corpo, corpo como emissor da palavra, uma vez que, segundo Paul Zumthor: “A voz emana do corpo, mas sem o corpo a voz não é nada” (ZUMTHOR, 2005, 89).

Mas, ao revelar-se através de sua performance, o que o performer realmente está revelando? A si mesmo? É certo. Às suas memórias, na já referida situação de entrevista memorialística? É bastante provável. À sua dimensão inconsciente? Vejamos o que nos diz Jorge Glusberg:

¹⁵ Tradução livre para fins de pesquisa. No original, em inglês: “The shift is clear almost everywhere one looks in recent performance. Solo performance, though still built upon the physical presence of the performer, relies heavily upon the word, and very often upon the word as revelations of the performer, through the use of autobiographical material.”

O homem, o sujeito que produz as atuações, não o faz tão livremente, nem tampouco segue os ditames de um arbítrio caprichoso ou de uma decisão abrangente. Uma realidade mais profunda o impele a descobrir novas variáveis. A liberdade do performer está submetida a esta relação entre o inconsciente e o consciente, que afeta, ao mesmo tempo, seu comportamento em relação a seus companheiros e o modo com que ele toma contato com seu público. [...] Acreditamos que a verdadeira função da performance reside na dimensão do desejo inconsciente. O que nós temos acesso, em termos externos, num plano exclusivamente crítico, é somente a aparência de um fenômeno cuja essência não conhecemos em sua verdadeira magnitude. Essa magnitude do desejo inconsciente é aquilo, no nosso ponto de vista, que mobiliza cada ação do performer. (GLUSBERG, 1987, p. 123-124).

Desta maneira, podemos concluir que, uma vez tomada a situação de entrevista memorialística enquanto uma performance, ou seja, narrativa de memórias pelo “eu” rememorante, além dos aspectos concretamente externos referentes a este ato (gestos e palavras) tornarem-se de fundamental importância quando da análise destas memórias performadas, aquela dimensão subjacente que estas manifestações expressivas carregam e revelam, o inconsciente, também é aspecto fundamental no momento da interpretação que o historiador procederá sobre esta narrativa audiovisual.

Neste sentido, uma tarefa complexa é estabelecer a diferença ou, antes, os graus de diferenciação entre os muitos passados que fazem parte da história de um indivíduo (pensando nas várias possíveis constituições do “si mesmo”, anteriormente apontadas por Raul Diaz), mas que também fazem parte da história de um grupo de indivíduos, de uma instituição, de um país, ou até mesmo de toda humanidade. Se nos determos para análise, veremos que há, é claro, passados mais próximos na vida de uma pessoa: o que eu fiz ontem, que coisas aconteceram na semana passada, que acontecimentos foram importantes no ano passado etc. Além disso, se quiséssemos, poderíamos estabelecer também um passado de “médio prazo”, englobando experiências vivenciadas há mais de 2 anos, chegando até a, digamos, cerca de 10 anos atrás. Acima disso, podemos classificar todas as memórias anteriores dentro do que poderíamos chamar de passado longínquo, visto que estão situadas a uma distância temporal consideravelmente grande do momento presente.

Entretanto esta diferenciação entre passados mais próximos ou mais longínquos se sustenta em bases bastante frágeis, uma vez que, em termos gerais, qualquer acontecimento que faça parte já de nossas lembranças, tendo ele ocorrido há duas horas ou duas décadas, está definitivamente situado dentro do espaço de experiências pretéritas de nossas vidas. Em entrevista concedida, a romancista Marguerite Yourcenar defende que todo romance se situa no passado, independente da quantidade de tempo transcorrido, e que acontecimentos de

meses ou poucos anos atrás estão tão irremediavelmente perdidos quanto aqueles que se situam no patamar de séculos anteriores. Por outro lado, argumenta ainda que, seja ao escrever romances que se referem a um passado longínquo, o qual não vivenciou, ou ao escrever sobre um passado mais contemporâneo, próximo, a pesquisa documental, a investigação, a consulta a especialistas sobre a época, seria a mesma, visto que, como já dito, a romancista não hierarquiza ou diferencia os passados entre si (DE ROSBO, 1987).

Partindo do presente, do aqui e agora, o narrador de suas próprias memórias, fonte e documento vivo da história oral, nos traz sua trajetória de experiências - sejam elas quase contemporâneas, de alguns anos ou de muitos - através de sua fala e corpo ou, antes, da fala de seu corpo, como apontado por Paul Zumthor (1989). Embora o material utilizado para a construção de sua performance sejam as suas lembranças nunca podemos perder de vista que estes fatos ocorridos previamente na vida do “eu” rememorante não estão de modo algum fechados, sólidos, definidos e explicados: como já dito, a partir do prisma do presente, o narrador vai reconstruindo seu passado, transformando experiências em testemunho, mas em testemunho vivo, em palavra pulsante, escrita do corpo, letra grafada com saliva e suor (voz e gestos).

Pensando nessa dicotomia passado/presente ou, antes, não tanto numa dicotomia, mas sim numa relação dialética, podemos nos utilizar de algumas palavras de Paul Ricoeur a respeito dos estudos de Husserl, tomando os conceitos de lembrança primária (ocorrida no passado) e lembrança secundária (retomada no presente), bem como a polaridade retenção/repetição. Com base em Husserl, Ricoeur afirma que a reprodução pressupõe que a lembrança primária de algo “desapareceu” e voltou. Sendo assim, no presente, não temos uma repetição exata do que ocorreu no passado, pois a lembrança secundária não é uma apresentação, mas antes uma reapresentação. Reapresentação esta daquilo que, ocorrido anteriormente, fora retido apenas pela percepção do momento, mas que já não tem mais vínculo com a percepção atual: desprende-se, tornou-se passado, embora um passado que se encadeia, que faz sequência com o presente (RICOUER, 2007).

O presente, então, reconhece o passado: como sendo o mesmo, agora reproduzido, e como sendo outro, diferente da impressão primeira visada. Para isto, a influência do lapso de tempo (expressão que Ricoeur utiliza para denominar tudo que está entre a lembrança primária e a secundária) ou, antes, a influência de sua espessura, não se torna tão significativa, uma vez que acontecimentos próximos, médios ou longínquos estão todos na dependência da esfera da retenção: retidos, mas não mais ao alcance da percepção; “irremediavelmente perdidos” e passíveis, no presente, apenas de poderem ser retomados pela reprodução ou, se

quisermos adiantar um conceito que usaremos adiante, pela “repetição”.

Pensando sobre a relação entre presente e passado, e no poder que o primeiro tem de incorporar a si, continuamente, aquilo que a cada instante passa a pertencer ao espaço do segundo, podemos acompanhar as palavras de Samuel Beckett, em seu ensaio sobre Proust, quando afirma, pensando nos personagens de *Em busca do tempo perdido*, que

As criaturas de Proust são, portanto, vítimas desta circunstância e condição predominante; o Tempo [...] Ontem não é um marco de estrada ultrapassado, mas um dia-mante na estrada batida dos anos e irremediavelmente parte de nós, dentro de nós, pesado e perigoso. Não estamos meramente mais cansados por causa de ontem, somos outros, não mais o que éramos antes da calamidade de ontem. Calamitoso dia, mas calamitoso não necessariamente por seu conteúdo. A boa ou má disposição do objeto não tem nem realidade nem significado (BECKETT, 1986, p. 15).

A memória é a memória presente, ela só pode ser a partir do presente, embora busque suas referências no passado. O “eu” rememorante faz sua narrativa a partir de suas lembranças, mas ele a faz no presente, sua performance não é ensaiada ou planejada: sua memória é “performada” e, como toda performance, depende do aqui e agora da situação. Sendo assim, podemos nos questionar, levando em conta a já citada não hierarquização entre passados defendida por Marguerite Yourcenar, até que ponto este passado, visto que só pode ser retomado, reproduzido, repetido, performado a partir do ponto de vista do presente, e que não possui intrinsecamente uma significativa diferenciação entre os vários graus de proximidade temporal com este presente, até que ponto este passado de fato passou?

Não pretendo aqui, por outro lado, levantar uma polêmica em torno de uma não existência da categoria do passado. A discussão que pretendo estabelecer parte de outro princípio: pensar o passado não como algo morto, encerrado, recluso, mas tentar devolver ao passado a sua qualidade de presente, ou seja, suas incertezas, expectativas, seu futuro, que hoje é nosso presente. O passado visto como algo que poderia ter sido diferente, e por vários motivos não o foi, mas que nem por isso desembocou num presente (futuro desse passado) fatídico, garantido, sólido. Tentar enxergar o passado enquanto um presente outro, como uma camada do presente atual, tornando o nosso presente de aqui e agora espesso, uma vez que englobaria outros presentes que não apenas cada instante fugidio que se torna passado a cada segundo, procurando estabelecer outra categoria de presente diferente desta, demasiadamente fugaz, a qual conhecemos e estamos habituados.

Tendo em vista, então, este presente espesso, repleto de acontecimentos que não passam, que ficam retidos, que influenciam nosso ser atual, podemos trazer à discussão um

dos mais importantes nomes não apenas da psicanálise, como também de toda ciência: Sigmund Freud. Em seu importante texto “Recordar, Repetir e Elaborar (Novas Recomendações Sobre a Técnica da Psicanálise II) (1914)”, Freud defende que, na moderna abordagem psicanalítica de então, o trabalho do médico consistia em estudar tudo o que se achava presente de momento na superfície da mente do paciente, e empregar a arte da interpretação principalmente para identificar as resistências que lá apareciam, para então torná-las conscientes ao paciente. Para ele esta técnica, de forma descritiva, é uma maneira de preencher lacunas na memória do paciente e, de forma dinâmica, de superar resistências devidas à repressão (FREUD, 1924).

Para Freud, o fato de o paciente esquecer impressões, cenas ou experiências quase sempre se reduz a não tê-las interceptado anteriormente. Quando o paciente fala sobre estas coisas supostamente “esquecidas”, raramente deixa de acrescentar: “Em verdade, sempre o soube; apenas nunca pensei nisso.” Até mesmo chega a demonstrar desapontamento pelo fato de não lhe virem à cabeça coisas em quantidade suficiente que possa chamar de “esquecidas” – coisas estas em que, na verdade, nunca pensou desde que aconteceram. O paciente, assim, acaba se recordando de coisas que nunca poderia ter esquecido, porque estas nunca foram notadas: nunca foram conscientes (FREUD, 1924). Se quisermos aqui retornar um pouco a Paul Ricoeur, podemos arriscar uma aproximação, por um lado, entre estas coisas que, num primeiro momento, não foram notadas, e as já referidas lembranças primárias, retidas num primeiro momento mas já deslocadas do eixo da percepção atual; e, por outro lado, o recordar-se freudiano com as lembranças secundárias, reproduzidas no presente e passíveis de reconhecimento enquanto a mesma (presença do ausente) e enquanto outra (diferente da presença e ao mesmo tempo diferente do presente).

Em contrapartida, Freud analisa que, em determinados casos, os pacientes comportam-se de maneira a não necessariamente recordar o que esqueceu e reprimiu, pelo menos não no sentido tradicional a que atribuímos o uso da palavra recordar. Nestes casos, o paciente expressa este recordar pela atuação, ou antes atua-o (*acts it out*); ele reproduz a recordação não como lembrança, mas antes como ação; repete, sem saber, naturalmente, o que está a repetir. Por exemplo: ele não irá se lembrar de que tinha uma postura desafiadora e crítica perante os pais, mas sim passará a adotá-la para com o médico, repetindo o comportamento pregresso (FREUD, 1924).

Ora, o conceito de atuação (*acting*) levantado por Freud surge em nossa discussão com muita propriedade, levando em consideração o que já abordamos anteriormente sobre a performatização presente das memórias, no momento de um depoimento oral (ou antes

audiovisual, pois levando em conta voz e corpo) por parte do “eu” rememorante. Se, por um lado, o paciente freudiano irá, de forma inconsciente, reviver performaticamente as lembranças reprimidas de seu passado (ou, como já dito, de outra camada de seu presente), repeti-las, o narrador de suas memórias ao performar suas experiências num presente momento, embora de forma consciente poderá, por outro lado, revelar muito mais do que expressa em nível consciente, visto que seu corpo, voz, atitudes, ou seja, todo seu aparato corpóreo, está a serviço de uma espécie de *acting*, de uma performance, que parte do presente mas objetiva, enquanto representação, repetir um passado vivido. E, como bem argumenta Freud, não será necessariamente pelas lembranças, por aquilo que diz, que expressa conscientemente, que o paciente irá revelar as causas pretéritas da formação de seus sintomas, mas sim por sua atuação, sua performance, sua postura diante do analista. Da mesma forma, ao tentar entrar em contato com esferas outras do presente do narrador de suas próprias memórias, o pesquisador pode obter muito mais informações se, ao invés de deter-se exclusivamente naquilo que é revelado, procurar, através da observação do *acting* do entrevistado, também tentar desvendar o que ficou oculto a nível consciente, mas que foi atualizado e emitido pela expressão performática do narrador (e valeria o mesmo para o espectador em relação ao performer, conforme já citamos). Não se trata, em absoluto, de colocar em pé de igualdade o paciente que vai ao analista em busca de respostas para suas angústias e o entrevistado que narra sua trajetória a um pesquisador: trata-se, apenas, de tentar identificar as aproximações que as duas situações, ambas relacionando o jogo entre passado e presente numa performance viva e atual, podem estabelecer, e formular paralelos que certamente irão enriquecer a pesquisa historiográfica.

Para Paul Ricouer, a dimensão consciente, reflexiva, está em seu auge quando nos concentramos no esforço de evocação e/ou recordação: a penosidade deste esforço enfatiza a reflexão. Quando, porém, uma simples evocação surge, podemos dizer que a dimensão consciente permanece em estado neutro, uma vez que a lembrança surge simplesmente como presença do ausente (reconhecimento). Entretanto, no extremo oposto do esforço de recordação, onde a reflexão já praticamente não terá participação alguma, encontra-se os casos de evocação espontânea, involuntária, que se ligam aos casos de irrupção obsessiva, onde a evocação já não é mais sentida, mas sofrida – a “repetição” (ou *acting*) é o inverso da rememoração, do esforço de recordação (RICOUER, 2007).

Além da irrupção obsessiva, Ricouer também cita como exemplo de evocações involuntárias as famosas passagens dos livros que compõem a obra *Em busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust, passagens estas em que somam-se situações nas quais memórias

involuntárias surgem e, tais como os casos da repetição freudiana, fazem com que o “eu” rememorante (no caso, o herói proustiano) mais do que apenas se recordar, reviva, redescubra, repita, sinta e/ou sofra, na forma da lembrança secundária, a presença da ausente lembrança primária.

A primeira destas lembranças descrita por Proust acontece logo nas primeiras páginas do primeiro volume de *Em busca do tempo perdido*, o livro *No caminho de Swann*: trata-se do episódio da *madeleine* (ou madalena), espécie de bolinho pequeno e fofo, típico na França. Deixo, aqui, que a voz do próprio narrador coloque com suas palavras a descrição deste acontecimento:

Em breve, maquinalmente, acabrunhado com aquele triste dia e a perspectiva de mais um dia tão sombrio quanto o primeiro, levei aos lábios uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço de madalena. Mas no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo, tocou meu paladar, estremei, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção de sua causa. Esse prazer logo me tornara indiferente às vicissitudes da vida, inofensivos seus desastres, ilusória sua brevidade, tal como o faz o amor, enchendo-me de uma preciosa essência: ou, antes, essa essência não estava em mim, era eu mesmo. Cessava de me sentir medíocre, contingente, mortal. De onde me teria vindo aquela poderosa alegria? Senti que estava ligada ao gosto do chá e do bolo, mas que o ultrapassava infinitamente e não devia ser da mesma natureza. De onde vinha? Que significava? (PROUST, 2006, p. 71).

Fica clara, nesta passagem, a dificuldade do herói proustiano em perceber, de forma consciente, a razão da alegria despertada pelo sabor do chá com a *madeleine*. Embora tenha uma percepção clara do *pathos* que o atinge, o narrador não consegue, reflexivamente, encontrar a razão de tal sentimento despertado pelo *acting* de beber o chá. Apenas algum tempo depois, após um grande esforço de reflexão, é que ele percebe tratar-se efetivamente de uma repetição, que conseguira, enquanto lembrança secundária, trazer à tona o que fora retido na lembrança primária: tratava-se das manhãs de domingo onde, na sua infância, ao ir cumprimentar sua Tia Léonie, dividia com ela o mesmo chá com os mesmos bolinhos.

Um odor, um sabor, o som de uma palavra ou do trecho de uma canção – simples estímulos que podem ser a isca que fisga o passado, resgatando-o do esquecimento: a lembrança secundária que, ativada pela repetição, liga-se a uma lembrança primária, provocando sentimentos, fazendo com que o “eu” rememorante sinta-se atingido por uma onda inexplicável de sensibilidade. Estes estímulos, que perpassam muitas das centenas de páginas dos sete volumes que compõe toda a história narrada por Proust, por mais modestos que pareçam, trazem em si o frescor da recordação justamente por que já se desligaram de

nossa percepção: foram retidos, mas não são mais percebidos sensorialmente no momento presente; quando repetidos, estabelecem a ponte que liga o presente atual a um presente outro, a outra camada do presente, que não chamaremos de passado justamente porque não passou, estava ali, retida, guardada, esperando o estímulo perceptivo adequado ou, antes, a lembrança secundária, que o resgatasse dos labirintos do inconsciente.

Já no segundo volume de *Em busca do tempo perdido*, intitulado *À sombra das raparigas em flor*, o herói proustiano, ao narrar o episódio em que ao ouvir as palavras “família do Diretor do Ministério dos Correios” sente novamente a dor por estar separado de Gilberte, seu antigo amor que, entretanto, já havia praticamente esquecido, nos conta:

É que eu jamais tornara a pensar numa conversa que Gilberte tivera com o pai, relativamente à ‘família do diretor do Ministério dos Correios’. Ora, as lembranças de amor não abrem exceção às leis gerais da memória, regidas também estas pelas leis mais gerais do hábito. Como o hábito enfraquece tudo, o que melhor nos recorda uma criatura é justamente o que havíamos esquecido (porque era insignificante e assim lhe havíamos deixado toda a sua força). Eis porque a maior parte da nossa memória está fora de nós, numa viração de chuva, num cheiro de quarto fechado ou no cheiro de uma primeira labareda, em toda parte onde encontramos de nós mesmos o que a nossa inteligência desdenhara, por não lhe achar utilidade, a última reserva do passado, a melhor, aquela que, quando todas as nossas lágrimas parecem estancadas, ainda sabe fazer-nos chorar. Fora de nós? Em nós, para melhor dizer, mas oculta a nossos próprios olhares, num esquecimento mais ou menos prolongado. Graças tão somente a esse olvido é que podemos de tempos a tempos reencontrar o ser que fomos, colocarmo-nos perante as coisas como o estava aquele ser, sofrer de novo porque não mais somos nós, mas ele, e porque ele amava o que nos é agora indiferente. Na plena luz da memória habitual, as imagens do passado pouco a pouco empalidecem, apagam-se, nada mais resta delas, não mais a tornaremos a encontrar. Ou antes, nunca voltaríamos a encontrá-las se algumas palavras (como ‘diretor do Ministério dos Correios’) não tivessem sido cuidadosamente encerradas no esquecimento, da mesma forma que se depositara na Biblioteca Nacional o exemplar de um livro que, sem isso, correria o risco de tornar-se inencontrável (PROUST, 2006, p. 267).

Sensações, percepções, repetições que, performadas no presente, trazem à tona novamente o eu que fôramos. Estímulos que resgatam do esquecimento, do olvido, sentimentos de alegria ou dor, não necessariamente retidos, mas que ao serem reproduzidos nos invadem com um *pathos* totalmente irresistível: será esta, percorrendo o inconsciente e ativada perceptivamente, resgatada do passado involuntariamente e chegando a nós não mais como era, mas como nos lembramos dela enquanto a mesma e enquanto outra, a memória afetiva? Uma memória carregada de afetividade, não pela simples nostalgia da lembrança de um presente outro, mas potencializada pelo esquecimento encobridor que até então a

camuflara em nós, fazendo com que chegássemos a pensar (isto é, se tivéssemos consciência deste esquecimento) que estivesse perdida para sempre? Será este o tempo perdido proustiano? O tempo irremediavelmente perdido, não porque os anos se passaram, mas por que nós passamos: o tempo que não está perdido na temporalidade, mas sim dentro de nós, nos corredores e salas do edifício de nosso inconsciente. Irremediavelmente perdido não porque não possamos nos lembrar, mas porque o lembrar não depende mais de nossa ação consciente, e também porque, ao conseguirmos obter sua lembrança presente, secundária, atestamos a sua ausência – o reconhecimento enquanto o mesmo, mas também e definitivamente enquanto outro.

Por outro lado, retomando nossa discussão mais propriamente historiográfica, o que nos fica de instigante e desafiador é a possibilidade de, numa entrevista de história oral, poder auxiliar nosso narrador a encontrar a face de suas mais profundas memórias e, tal qual o analista, embora tendo objetivos bastante diversos, dar subsídios a este “eu” rememorante para que ele, no momento de sua performance memorialística, possa encontrar o “eu” que tivera sido e, através da comunicação corpórea, de seu corpo que atua diante de nós e que rabisca as linhas de sua trajetória de vida, resgatar do esquecimento passagens importantíssimas para a composição de um trabalho de história oral. Seguindo a linha proustiana, temos diversas possibilidades de potencializar este resgate de memórias através de repetições de ordem sensorial, de *reminders* exteriores que auxiliem as operações da lembrança: notícias de jornal, músicas, roupas, lugares de memória etc. E, também, como não poderíamos deixar de citar, uma vez que este elemento embasa toda esta investigação teórico-empírica, fotografias.

Voltando à questão da imagem propriamente dita, podemos perceber que a fotografia, assim, no momento da entrevista citada no início do capítulo (com o ator e diretor Hugo Zorzetti), serviu como uma espécie de catalisadora de memórias para o entrevistado mas, além disso, teve um poder instantâneo de trazer a tona lembranças carregadas de uma força emotiva, de uma afetividade expressa com palavras e gestos. Esta expressão, captada pela câmera de vídeo que então registrava a entrevista, pôde ser analisada posteriormente, em seus mínimos detalhes, e considerada enquanto uma espécie de performance, uma vez que detive-me em perceber a comunicação do entrevistado tanto no sentido verbal quanto não verbal (pose, gestos, posturas, entonações, pausas etc.). Desta forma, a fotografia, mais do que suscitar recordações, foi elemento detonador de expressões, de ações físicas, de uma performance.

O eu que rememora, diante da fotografia, pode assumir todo saudosismo

característico daquele que viveu a experiência e que, além de sua própria memória, conta apenas com o suporte imagético da foto para seu esforço de evocação daquele instante único de sua vida. Aliás, diante da primeira reação de Zorzetti, a expressão “esforço de evocação” parece perder a validade, pois o que vemos nos transmite muito mais um prazer, um deleite, do que propriamente um esforço: “H – Maravilha! Olha o que nós temos aqui! Nós temos o Gotyschalk Fraga! O Gotyschalk nesse momento, nesse dia, deixe-me ver... esse fusquinha aqui é meu!” (DALLAGO, 2007, 160).

Segundo Kossoy

A experiência visual do homem quando diante da imagem de si mesmo, retratado por ocasião das mais corriqueiras e importantes situações de seu passado, leva à reflexão do significado que tem a fotografia na vida das pessoas.

Quando o homem vê a si mesmo através dos velhos retratos nos álbuns, ele se emociona, pois percebe que o tempo passou e a noção de passado se lhe torna de fato concreta (KOSSOY, 2001, p. 99-100).

Analisando a comunicação não verbal de Hugo no momento em que retira a fotografia do envelope e mira seu olhar sobre ela, podemos perceber toda carga afetiva presente no instante em que, estimulado pela imagem, evoca experiências passadas. Seu sorriso franco e olhar emocionado denotam um grande prazer provocado pela observação da fotografia, acompanhados da expressão “Maravilha!”, que corrobora toda a gestualidade que assume a partir de então. Em seguida, Hugo coloca a fotografia numa posição onde esta passa a ser captada pela câmera de vídeo, e inicia uma espécie de descrição dos elementos compositivos da imagem. Primeiro, detém-se sobre a primeira figura humana, da esquerda para a direita, presente na foto, descrevendo-a como o ator Gotyschalk Fraga, ex-membro do grupo *Teatro Exercício*, e em seguida passa a algo mais próximo de um esforço de evocação, quando tenta se recordar de qual instante era aquele, captado pela fotografia. Logo após, desvia-se por um instante de seu eixo inicial de rememoração para pronunciar as palavras “esse fusquinha aqui é meu!”, demonstrando ter reconhecido outro elemento presente na fotografia e trazendo-o à tona como uma espécie de estratégia para desviar-se de seu esforço evocativo, como forma de “dar um tempo” a sua memória para que, posteriormente, retome a busca pela recordação do significado do acontecimento total retratado.

Segundo Benjamin

as primeiras pessoas reproduzidas entravam nas fotos sem que nada se soubesse sobre sua vida passada, sem nenhum texto escrito que as

identificasse. Os jornais ainda eram artigos de luxo, raramente comprados, e lidos nos café, a fotografia ainda não se tinha tornado seu instrumento, e pouquíssimos homens viam seu nome impresso. O rosto humano era rodeado por um silêncio em que o olhar repousava (BENJAMIN, 1994, p. 95).

A legenda que, nas primeiras fotografias, era algo praticamente inexistente acompanhando as imagens, ganha uma dimensão totalmente diferente quando, ao invés de escrita ao lado da foto,   narrada, “performada” pelo eu rememorante, aquele indivíduo congelado pela fotografia num instante de seu passado e descongelando a “frieza” da imagem com suas recorda es estimuladas pela foto. A composi o da imagem, mesmo obedecendo a imperativos técnicos, traz toda a carga afetiva para aquele personagem ali retratado, o que nos faz remeter mais uma vez a Benjamin, quando afirma que “a diferença entre a técnica e a magia   uma variável totalmente histórica” (BENJAMIN, 1994, 95).

Pensemos, agora, num outro tipo de situa o que, todavia, guarda bastante proximidade com a experiência descrita acima. Se concordamos que a fotografia pode, conforme levantado, servir de estimulo, fazer-nos ver detalhes impossíveis de captar a olho nu, provocar recorda es, emo es, sensa es múltiplas, observar com os olhos do presente as faces e cenas do passado, instigar performances, temos, então, a arte da fotografia como um apoio ao mesmo tempo técnico e sensível, como uma fonte de inspira o ao mesmo tempo objetiva e subjetiva, para artistas das mais variadas artes e suportes de composi o estética, desde atores/performers, dançarinos, cineastas, artistas plásticos, músicos e, como intentamos demonstrar mais pormenorizadamente neste estudo, escritores.

Segundo Lucia Santaella e Winfried N th

A reflexão sobre a fotografia em si, realizada em *A câmara clara* [já citado livro de Roland Barthes],   indissociável do ato de percebê-la, quer dizer, as características intr secas da foto foram aí, de certa forma, extraídas ou inferidas dos efeitos que ela produz no receptor. Os conceitos de *studium* e *punctum*, por exemplo, seriam impossíveis sem a considera o das agita es e aventuras interiores que as fotos são capazes de provocar. Assim também as modalidades de choque ou surpresa fotográficas (raridade, gesto decisivo, proeza, técnica, descoberta), que, do ponto de vista do fotogr fo, são performances, chegam ao receptor como rupturas de expectativa, surpresas perceptivas (SANTAELLA e N TH, 2000, p. 124).

Podemos então, seguindo a dire o da cita o acima, associar as fotografias, por um lado, às possíveis performances as quais ela carrega o potencial de provocar, no ato de sua recep o, mas também associ -la, por outro lado,   performance do fotogr fo propriamente

dita, anterior a produção do documento fotográfico, mas que, seguindo a direção já apontada por Philippe Dubois em *O ato fotográfico*, é indissociável deste. Em outras palavras, temos na foto, ainda em seu embrião, ou seja, na performance do fotógrafo, trazendo em si, antes mesmo de se tornar algo concreto, palpável, visual, uma capacidade perlocucionária implícita, pois no ato fundador de sua produção podemos descobrir modalidades inerentes ao fotógrafo que possuem a intenção de provocar determinados efeitos naqueles que irão, posteriormente, observá-las enquanto imagens-ação.

Entretanto, vale salientar que, mesmo levando em conta esta capacidade perlocucionária da fotografia, advinda de escolhas históricas e culturalmente convencionadas por parte daqueles que as geraram (os fotógrafos), nos interessa, neste trabalho, menos esta “perlocucionaridade” fotográfica a partir dos efeitos utilizados pelos fotógrafos para tentarem provocar nos futuros espectadores de suas obras determinadas reações, e mais uma “perlocucionaridade” pela via da memória, do aspecto referencial da fotografia, ou seja, daquilo que nela foi escolhido ser retratado (ao acaso ou não) e que guarda, por seu aspecto ontológico, uma relação com as pessoas, com os seres humanos que presenciaram, vivenciaram, “experienciaram” de alguma forma aquilo que foi capturado pela objetiva.

Voltando a pensar sobre esta relação entre fotografia e performance, numa outra instância, podemos nos remeter também ao fato de que, já em seu nascedouro, a arte fotográfica carregava em si o emblema de arte híbrida. Basta, para isso, nos lembrarmos de que:

O principal tema das primeiras fotografias foi o retrato, resgatando os enquadramentos da pintura e assim preservando a presença de uma concepção pictórica dentro da linguagem fotográfica. Mas é a *pose*, postura que a muitos encantou pela arte de captar uma expressão, que participa desse processo mágico intensamente. O curioso é que não podemos calcular qual a origem da *pose* (SIMÃO, 2008, p. 26).

Podemos perceber então que desde seus primórdios a fotografia já trazia em si um elemento de diálogo com outras artes que, no caso acima citado, seria a pose, que possibilitava uma relação intrínseca com a pintura. Como também aponta Peter Burke, “a seleção de temas e até de **poses** das primeiras fotografias freqüentemente seguiam o modelo das pinturas, gravuras em madeiras e entalhes” (BURKE, 2004, p. 27. Grifo meu). A pose, título deste capítulo, está ligado ao corpo, ao humano, ao performático. A pose como expressão de sentimentos, pensamentos, comportamentos etc., reunindo numa única atitude física uma gama por vezes ampla de possíveis leituras e significados. Temos assim a

fotografia, ainda em seus primeiros passos, estabelecendo um contato direto com as artes pictóricas, mas tendo como eixo desta relação a pose, por sua ligação direta com o corpo, prima primeira da performance.

Numa experiência realizada em dezembro de 2009, o grupo Arte & Evento, do qual participo, realizou uma performance artística entre a Avenida Goiás e a Rua 3, no centro de Goiânia. A performance consistia no seguinte: quatro atores, sendo dois homens e duas mulheres, caminhavam pelas calçadas, em bloco, até chegar a ilha na esquina das ruas. Os *performers* traziam, cada um, envelopes debaixo dos braços. Ao chegarem ao local indicado, trocavam os envelopes entre si, dividindo-se em dois casais. Os homens, então, abriam os envelopes das mulheres, tirando deles fotografias, duas ao todo. As fotografias tinham relação direta com o *performer* que levava o seu envelope. Davam uma volta em torno das atrizes, mostrando as fotos aos passantes. Ao fim, mostravam as fotos para as atrizes, e estas começavam a dizer palavras aleatoriamente, de acordo com os sentimentos que a visão das fotos lhes instigava. Os homens, então, começavam a moldar os corpos das mulheres, como se estas fossem marionetes, estátuas vivas, influenciados pelas palavras por elas repetidas, até alcançarem uma pose definitiva. Ao final, com as estátuas finalizadas, estas se calavam, e os homens tomavam seu lugar, ficando numa pose idêntica a estátua que haviam montado com a atriz de sua dupla, para a qual havia mostrado a fotografia. A atriz, então, desmanchava a sua pose, abria o envelope de seu parceiro, e repetia o mesmo procedimento. Esta rotina era realizada até que as duas fotos fossem mostradas para cada ator/atriz que trouxera-lhes no envelope. Ao final, cada *performer* recolhia suas próprias fotos, colocava-as no seu envelope, e partiam, da mesma forma que haviam chegado.

A ideia geral da performance era trabalhar o poder catalisador de memórias, sentimentos, impressões e percepções que a fotografia oferece. Num jogo de influências, a fotografia influenciava os/as *performers* que as observavam, estes proclamavam palavras para expressar como as fotos lhes afetavam, estas palavras eram ouvidas e influenciavam os parceiros da performance que, de acordo com a influência que as palavras exerciam sobre eles, moldavam poses com os/as *performers* que haviam observado as fotografias. Ou seja: foi realizado todo um esquema performático tendo como ponto de partida o fotográfico e sua capacidade de provocar reações carregadas de afetividade. A performance foi intitulada como “Legenda-performance”, pois acreditamos que todo o percurso de palavras e gestos contidos na apresentação originou-se a partir de uma tentativa de legendar as fotografias apresentadas.

Outra experiência artística significativa, que articula conceitos de memória e fotografia para reverberar numa performance pictórica a sua expressão, é a série *São Paulo*,

do passado da câmera, ao presente do pincel da artista plástica Selma Machado Simão. Se utilizando de fotografias antigas da cidade de São Paulo, Selma lança mão de múltiplos recursos visuais para trazer à tona novas e interessantes versões plásticas para as imagens técnicas envelhecidas. Sobre este processo, a artista afirma

Na época em que estas fotos foram tiradas, eu ainda não havia nascido, mas isso não me impediu de me transportar até aquele passado distante, e me encontrar ali, criança, percorrendo ruas desconhecidas, como quando, acompanhada por meu pai, visitei pela primeira vez o centro da cidade. Criada em um pequeno bairro da zona norte de São Paulo, sem contato com a grandiosidade da metrópole, recordei o quanto fiquei assombrada, com o olhar voltado para cima, admirando os velhos ‘arranha-céus’ acinzentados, com seus ornamentos em argamassa e volteios em ferro (obras-primas de serralheria) que contornavam as sacadas. Majestosos, esses edifícios pareciam representar, em minha concepção infantil, a própria eternidade – sólidos, perenes, alheios às intempéries e suas conseqüentes corrosões. A esquina, a tela gigantesca do cinema, a pipoca quentinha, o livrinho repleto de sonhos adquirido na banca colorida [...] Só depois de muito tempo, já trabalhando nesta proposta, percebi que minha escolha do tema não tinha acontecido por acaso. Havia uma intenção inconsciente e implícita de resgatar fragmentos de minha própria memória, reportando-me às lembranças da minha infância, a fim de solucionar aspectos não-resolvidos da relação pai-filha. Esses sentimentos contraditórios borbulhavam, principalmente pela condição de enfermidade grave em que meu pai se encontrava na época em que eu realizava o trabalho (SIMÃO, 2008, p. 84).

Assim, após a breve descrição destas experiências artísticas, iremos também, como já levantado anteriormente, nos aprofundar na obra de um dos mais importantes literatos ocidentais. Entretanto, o escritor no qual iremos nos deter, mesmo não sendo exatamente conhecido por trabalhar com fotografias e discorrer longamente sobre elas em suas obras, é, por outro lado, bastante famoso por abordar a memória e as temáticas relacionadas a ela: trata-se do romancista francês Marcel Proust, como já citado anteriormente, e sua vasta obra *Em busca do tempo perdido*. Todavia, a tarefa de relacionar seus escritos, sua performance literária, com a fotografia, e identificar a última como um dos possíveis elementos utilizados na tessitura de seu estilo literário ficará para os próximos capítulos, onde os trechos de *Em busca do tempo perdido* irão direcionar nossa trajetória na busca pela referência da imagem fotográfica na vida e, principalmente, na obra de Marcel Proust.

CAPÍTULO IV

FLASH I, FOTOGRAFIA E MEMÓRIA

Conforme nos conta o fotógrafo Brassai (2005), o escritor Marcel Proust, ao longo de toda sua vida e, principalmente, em sua juventude, foi um entusiasta por retratos fotográficos, tendo enviado vários a seus amigos e pessoas de sua estima, como também recebido vários outros. Esta intensa correspondência fotográfica permitiu ao escritor, nos anos finais de sua existência (que coincidem com seus anos de quase absoluta reclusão, com o objetivo de finalizar sua obra *Em busca do tempo perdido*), contar com um gigantesco acervo fotográfico, verdadeiro tesouro que, enquanto documento ao mesmo tempo estético e memorialístico, possivelmente forneceu-lhe inspiração para a composição dos personagens de seus livros, saídos, assim, de um detalhado mosaico de modelos.

O retrato fotográfico, desta forma, permitiria ao escritor contar com um suporte material para sua memória, servindo-lhe de estopim, enquanto efeito perlocucionário, para recordar várias passagens vividas junto às pessoas capturadas pelo flash do instantâneo. Observar as fotografias como um exercício de memória, resgatando do passado momentos, lugares, falas e situações, possibilitando-lhe pela via do olhar atingir aquela pequena centelha tão valiosa para o eu rememorante em seu esforço de evocação: o reconhecimento.

Sobre o reconhecimento, Paul Ricouer afirma

Considero o reconhecimento como o pequeno milagre da memória. Enquanto milagre, também ele pode faltar. Mas quando ele se produz, sob os dedos que folheiam um álbum de fotos, ou quando do encontro inesperado de uma pessoa conhecida, ou quando da evocação silenciosa de um ser ausente ou desaparecido para sempre, escapa o grito: “É ela! É ele!” E a mesma saudação acompanha gradualmente, sob cores menos vivas, um acontecimento rememorado, uma habilidade reconquistada, um estado de coisas de novo promovido á ‘reconhecimento’. Todo o fazer-memória resume-se assim no reconhecimento (RICOUR, 2007, p. 502).

Voltando à pessoa de Marcel Proust, temos o relato de sua ex-governanta, Céleste Albaret, que conviveu com ele durante muitos anos e, principalmente, durante os já referidos anos de reclusão do escritor para finalização de sua obra, afirmando em várias passagens de suas memórias sobre Proust que o escritor contava com uma vasta coleção de fotografias e retratos. Segundo Albaret, ao descrever a composição do quarto do literato no apartamento

onde viveu (número 102, Boulevard Haussmann, Paris) entre os anos de 1906 e 1919

Contra a parede, à esquerda da porta que usávamos, ficava, em primeiro lugar, um pequeno móvel chinês, sobre o qual foram colocadas as fotos, notadamente as de seu irmão e dele mesmo, ambos ainda crianças, e no qual havia gavetas nas quais ele guardava dinheiro e documentos bancários – quando saía, em geral, ele me pedia para pegar e lhe dar o dinheiro de que precisava. Ao lado desse pequeno móvel, havia uma grande cômoda em palissandra, par do armário de vidro, com um tampo de mármore branco que apoiava duas taças brancas com a borda denteada que emolduravam uma pequena estátua branca também, do Menino Jesus coroado com cachos de uva [...] E nas gavetas da cômoda, toda espécie de fotografias e de lembranças, reunidas ali ao longo dos anos (ALBARET, 2008, p. 79).

As fotografias, assim, faziam parte de um enorme acervo de lembranças, recordações, objetos ligados à memória, e com os quais Proust entrava em contato para, a partir da afecção advinda deste contato, compor personagens e situações de sua obra literária. Tendo o suporte material para o pequeno milagre do reconhecimento, conforme palavras de Paul Ricouer, o escritor servia-se destes *reminders* para, no entrecruzamento entre memória e imaginação criativa, tecer a linha de acontecimentos narrados ao longo dos sete volumes de *Em busca do tempo perdido*.

Para compreendermos melhor algumas experiências que serão aqui descritas a partir de passagens da vida de Marcel Proust, e que se ligam a trechos da obra proustiana, necessário se faz abordar a noção de livro a partir de Jacques Derrida, em *A Escritura e a diferença*. Segundo ele

[...] o poeta é na verdade o *assunto* do livro, a sua substância e o seu senhor, o seu servidor e o seu tema. E o livro é na verdade o sujeito do poeta, ser falante e conhecedor que escreve no livro sobre o livro. Este movimento pelo qual o livro, articulado pela voz do poeta, se dobra e se liga a si, torna-se sujeito em si e para si, este movimento não é uma reflexão especulativa ou crítica, mas em primeiro lugar poesia e história. Pois o sujeito nele se quebra e se abre ao representar-se. A escritura escreve-se, mas estraga-se também na sua própria representação (DERRIDA, 2009, 92-93).

Partindo destas palavras, podemos perceber que, para Derrida, o poeta e seu livro se confundem: o livro, enquanto expressão da imaginação (e memória) do poeta, é também expressão deste próprio poeta. O poeta, por outro lado, ao tornar-se assunto do livro, produz a literatura de forma que esta reflita sobre si mesma (e sobre si mesmo) enquanto acontece. Pensando nisso, irei me deter em alguns escritos de Marcel Proust e, desta forma, procurar identificar, a partir da presença da fotografia enquanto possível elemento catalisador da

performance literária, a expressão da literatura como expressão do poeta e, paralelamente, a performance literária como performance de si mesmo.

Conforme Derrida, ao revelar a si mesmo, através de sua literatura, toda a carga de experiências pessoais do autor e, portanto, tudo que possui em seus acervos de memória, podem fazer parte do livro, da obra, do produto da expressão artística deste autor. Todavia, se aqui destacamos a capacidade da memória em fornecer material de inspiração para que os artistas forjem suas criações artísticas, inscrevendo sua marca na obra ou, antes, conforme Derrida, inscrevendo-se a si próprio nela, deixamos de lado, nesta parte desta pesquisa, a importância do trabalho da fabulação, da composição, da imaginação artística, para nos determos de forma mais aprofundada nestes tópicos no próximo capítulo, ainda segundo as teorias de Derrida, ressaltando sua importância para a operação de escritura – em Proust, como veremos, ainda de forma mais acentuada, por ter o literato francês criado toda uma rede de signos e imagens próprios para arquitetar sua gigantesca obra.

Assim como descrito acima, também pretendo fazer em relação à questão da fotografia e suas conexões: fazendo com que, neste Flash inicial, nos detenhamos no objeto fotográfico e no seu vínculo com Marcel Proust e sua escritura através da via da lembrança, das operações de memória, do jogo entre esquecimento e reconhecimento; e, no capítulo posterior, tomarmos a fotografia por uma via que se ligue mais ao seu viés artístico, performático, imagético; e, portanto, a partir destes dois pontos de vista (divididos para fins de melhor entendimento, uma vez que na obra de Proust estão bastante amalgamados) compreender a composição de *Em busca do tempo perdido* numa relação tanto memorialística quanto simbólica com a fotografia.

Uma importante passagem onde a fotografia ocupa lugar central no desenrolar das peripécias do herói proustiano encontra-se no livro *Sodoma e Gomorra*, quarto volume de *Em busca do tempo perdido*. Trata-se do episódio do retorno ao hotel de Balbec, onde ficara hospedado com a avó há alguns anos, antes da morte desta. Na primeira estadia, a avó do herói fizera-se fotografar pelo seu amigo Robert Saint-Loup, o que provocou, por parte do neto, críticas ferinas e observações maldosas sobre a velha dama. Entretanto, nesta segunda estadia, ele descobre através da criada Françoise que sua avó naquela época estava bastante doente e insistiu em ser fotografada para que o neto tivesse uma última lembrança dela. Esta informação faz o herói sofrer duplamente, por um lado, por perceber que sua avó se fora para sempre (o que também havia acontecido, de forma até mais intensa, a algumas páginas atrás na narrativa, quando abaixa-se para descalçar as botas e, esta postura corporal, traz a tona uma memória involuntária a respeito de sua última estadia ali, ao lado da avó); e, por outro, por

dar-se conta de que o que considerara uma “puerilidade quase ridícula do coquetismo” (PROUST, 2008, p. 195), na verdade escondia o desejo de sua avó de deixar para o neto uma recordação fotográfica por prever a aproximação inevitável e breve de sua morte.

Mais adiante, poderemos perceber na narrativa que a dor que a observação desta fotografia lhe causara de início, ao tomar conhecimento destes fatos em torno de sua avó que antes ignorava, vai se aplacando e dando lugar a outros sentimentos e percepções em relação à fotografia – muito provavelmente, pelo fato de o herói ir-se habituando a observar a foto (logo adiante, discorreremos um pouco mais sobre a questão do hábito). Importante citar, também, que pouco antes da revelação de Françoise, o herói olhava a fotografia e via a avó como uma estranha, e apenas uma longa e demorada contemplação do documento fotográfico faz com que exclame consigo mesmo: “‘É minha avó, eu sou seu neto’, como um amnésico reencontra o seu nome, como um doente muda de personalidade” (PROUST, 2008, p. 214).

Algumas páginas à frente, veremos o herói afirmar

Alguns dias mais tarde, a fotografia que Saint-Loup tirara de me era agradável de olhar; não despertava a lembrança do que me dissera Françoise porque não mais me havia deixado e eu me habituava a ela. Mas em face da idéia que eu fazia do seu estado tão grave, tão doloroso naquele dia, a fotografia, aproveitando ainda as manhas que tivera minha avó e que conseguiam enganar-me mesmo depois de me haverem sido reveladas, ma mostrava tão elegante, tão descuidada sob o chapéu que lhe ocultava um pouco o rosto, que eu a via menos infeliz e com mais saúde do que tinha imaginado (PROUST, 2008, p. 218).

Ora, esta passagem vai completamente ao encontro das citações, feitas em capítulo anterior (A Paisagem, Capítulo II) das teorias de Susan Sontag e Boris Kossoy a respeito do poder da fotografia: nos escritos da filósofa norte-americana, sobre a fotografia ser um objeto revelador de uma realidade que não víamos antes, e no historiador brasileiro, sobre as diversas interpretações que podemos fazer sobre uma mesma fotografia conforme vamos nos modificando ao longo do tempo. A fotografia de sua avó revela faces sobre ela então desconhecidas para o herói (corroboradas, claro, pelas informações que vai obtendo sobre o passado desta). É exatamente aí que podemos perceber, voltando aos termos de Barthes, o elemento *punctum* presente neste retrato: capaz de emocionar e provocar sensações no herói, que guarda uma relação de memória para com a foto, mas que provavelmente não teria o mesmo sentido para outro observador qualquer – da mesma forma que, conforme nos explica Phillippe Dubois (1993), Barthes não nos mostra a fotografia de sua mãe porque esta não teria qualquer relação de memória para com o leitor de “*A Câmara Clara*”.

Logo adiante, o herói proustiano nos relata que, diferentemente dele, sua mãe nunca conseguia olhar esta fotografia da própria mãe, pois via nesta foto mais uma espécie de insulto da enfermidade, tomando conta de sua genitora, do que a face verdadeira desta (PROUST, 2008). Conforme nos conta Brassai (2005), este episódio muito provavelmente foi inspirado a Proust pelo ataque de apoplexia que sua mãe sofrera em 1905 na cidade de Évian. Na época, a mãe do escritor, bastante doente e prevendo sua morte próxima (exatamente como a avó de *Em busca do tempo perdido*), pediu a uma amiga que a fotografasse para deixar uma última lembrança ao filho. E, também exatamente como a avó do herói, conforme lhe conta Françoise, tivera dúvidas se tirava ou não a fotografia, por se achar de muito mau aspecto, afirmando a personagem fictícia, inclusive: “Isto ainda é pior que fotografia nenhuma” (PROUST, 2008, p. 215). A mãe de Marcel Proust teria tido o mesmo temor de, ao tentar deixar uma recordação através da fotografia, acabar deixando uma lembrança muito triste devido ao seu grave estado de saúde.

Após esta breve digressão em torno de uma passagem em comum entre a vida e a obra de Proust, cabe-nos, agora, fazer um debate um pouco mais aprofundado em torno da memória, do reconhecimento e da fotografia, enquanto suporte entre o aqui presente e o passado rememorado. Isto porque, embora possamos afirmar o poder do documento fotográfico enquanto objeto privilegiado para a efetivação do reconhecimento, não podemos nos esquecer de uma força contrária bastante poderosa, capaz de empalidecer todo e qualquer suporte material para a memória e que, para Proust, é aquilo que nos faz mergulhar no turbilhão da vida, deixando-nos levar inconscientemente, sem que percebamos o tempo que é perdido a cada minuto transcorrido: trata-se do hábito.

Trazendo novamente uma citação já analisada da obra proustiana (situada no capítulo III deste trabalho, A Pose) podemos separar e nos deter sobre um determinado trecho da mesma. A citação, que faz referência ao reconhecimento que se dá com o narrador proustiano ao ouvir as palavras “família do Diretor do Ministério dos Correios”, é acompanhada das seguintes palavras do autor a respeito do hábito

Ora, as lembranças de amor não abrem exceção às leis gerais da memória, regidas também estas pelas leis mais gerais do hábito. Como o hábito enfraquece tudo, o que melhor nos recorda uma criatura é justamente o que havíamos esquecido (porque era insignificante e assim lhe havíamos deixado toda a sua força) [...] Na plena luz da memória habitual, as imagens do passado pouco a pouco empalidecem, apagam-se, nada mais resta delas, não mais a tornaremos a encontrar (PROUST, 2006, p. 267).

Sendo assim, cabe-nos refletir sobre a seguinte questão: tendo, então, o escritor, a posse de várias fotografias, e podendo servir-se delas quando bem entendesse, não estariam estas imagens e, portanto, seu poder de despertar sentimentos, evocações, memórias involuntárias, enfraquecidos pela força do hábito, uma vez que a observação das fotos poderia ser algo constante por parte do escritor?

Pensando nesta relação entre a observação cotidiana de algo e a força do hábito, já na primeira descrição de uma experiência com a memória involuntária, nas páginas iniciais de *No Caminho de Swann* (primeiro dos sete volumes de *Em busca do tempo perdido*), o escritor francês, após a narrativa que citamos no capítulo anterior do episódio em que ingere o biscoito nomeado *madeleine* com alguns goles de chá (também no capítulo III, A Pose), ação que imediatamente o tira de seu estado comum para elevá-lo a um sentimento poderoso de retorno ao passado, desvenda o segredo dos sentimentos que o assaltam, ligando-os a uma determinada época pretérita de sua vida (infância em Combray), e explica o porquê de o gosto, o sabor, o paladar ativado pelo alimento possuir a capacidade de insuflar-lhe sentimentos que se ligam a um tempo perdido nas lembranças, e outro de seus sentidos, como a visão, não

Aquele gosto era o do pedaço de madalena que nos domingos de manhã em Combray (pois nos domingos eu não saía antes da hora da missa) minha tia Leónie me oferecia, depois de o ter mergulhado em seu chá da Índia ou de tília, quando ia cumprimentá-la em seu quarto. O simples fato de ver a madalena não me havia evocado coisa alguma antes que a provasse; talvez porque, como depois tinha visto muitas, sem as comer, nas confeitarias, sua imagem deixara aqueles dias de Combray para se ligar a outros mais recentes; talvez porque, daquelas lembranças abandonadas por tanto tempo fora da memória, nada sobrevivia, tudo se desagregara; as formas – e também a daquela conchinha de pastelaria, tão generosamente sensual sob sua plissagem severa e devota – se haviam anulado ou então, adormecidas, tinham perdido a força de expansão que lhes permitiria alcançar a consciência (PROUST, 2006, p. 73-74).

Nesta passagem fica claro que, para o herói proustiano, o fato de se habituar a ver o biscoito sem, no entanto, prová-lo, tirara todo o poder que as formas e cores da *madaleine*, capturadas pelo seu olhar, poderiam ter possuído de despertar-lhe sentimentos de lembrança em relação a Combray. O hábito, por assim dizer, havia amortecido seu olhar para com aquele alimento – coisa que, por outro lado, o gosto, o paladar, por ter escapulado já a muitos anos de seus hábitos, ainda mantinha e, de fato, foi capaz de provocar-lhe uma memória involuntária.

Entretanto, é preciso ressaltar também que, por outro lado, Marcel Proust, sabedor desta força mortificadora do hábito, não apenas teorizou sobre ela em seus escritos literários,

mas também, em vida, acabou por desenvolver estratégias para não tornar-se completamente refém de seu poder e, portanto, permitir que lembranças suas fossem embotadas pelo poder deste “vilão”. Há uma importante passagem nas memórias de Céleste Albaret, que tem como principal fator a presença de uma fotografia e sua relação com o escritor, que imediatamente nos remete ao já citado episódio em relação à fotografia da avó do herói, que na vida real poderia ter sido muito bem a fotografia de sua mãe.

Esta passagem, também retirada de *Senhor Proust*, nos relata um episódio relativo à fotografia da mãe do escritor, e da profundidade da dor que o mesmo sentia pela perda de sua genitora, que nos ilustra muito bem a relação de Proust com o hábito. Assim nos conta a antiga governanta do literato:

Os únicos momentos que tive para julgar a profundidade dessa ferida foram quando me pediu para lhe trazer, de uma gaveta da cômoda do quarto, uma fotografia de sua mãe. Se ele falava, era para me detalhar o traje. Mas, muito rápido, ele deixava a imagem de lado e pedia para guardá-la. Uma única vez me pediu para endireitar a fotografia sobre o ângulo da lareira, para permitir que ele a visse de sua cama. Ele a manteve assim durante dois ou três dias depois me chamou:

- Querida Céleste, preciso retirar essa fotografia de mamãe daqui. Veja, nós nos habituamos, e o hábito impede que sintamos a lembrança dos seres e das coisas como deveríamos (ALBARET, 2008, p. 178).

Comparando este episódio com o ocorrido em *Sodoma e Gomorra*, podemos perceber que, diferente de seu herói, o escritor procura resguardar-se da força mortificadora do hábito, não permitindo que a fotografia, pela observação contínua, perdesse aquilo que poderia despertar-lhe em relação à sua mãe – como já citado, o personagem fictício acaba por transformar completamente os sentimentos em relação à fotografia da avó, principalmente por se habituar à foto (coisa, que aliás, na ficção, a mãe do narrador acaba seguindo os passos da figura real do escritor, não se permitindo olhar demasiadamente a foto, ainda que por motivos diversos deste: não suportar encarar a face da enfermidade estampada no rosto de sua mãe).

Neste trecho da pesquisa, penso ser necessário fazer uma ressalva em relação à questão biográfica envolvendo o escritor Marcel Proust, na relação com sua obra e, especificamente neste estudo, abordando o viés ligado ao elemento fotográfico. Isto porque, embora me utilize de relatos sérios e idôneos sobre a vida do escritor, como o de sua governanta que por tantos anos conviveu com ele e do fotógrafo e pesquisador Brassai, que se aprofundou no estudo de sua biografia, não possuímos, por outro lado, elementos suficientes para verificar os efeitos da fotografia sobre Marcel Proust, mas apenas estes já referidos relatos que, indubitavelmente, passam pela mediação de inúmeras outras

peessoas/intencionalidades. Desta forma, como aprofundo ainda mais no próximo capítulo, se nos servimos destas experiências pessoais do escritor para pontuarmos passagens em sua obra, investigando sua performance literária subjacente aos trechos que fazem referência à fotografia, perfazemos isto não com o intuito de demonstrar uma suposta relação direta de causa/efeito de fotografias reais (as quais sequer possuímos acesso) com a escrita proustiana, mas sim na tentativa de estabelecer uma espécie de poética proustiana da fotografia, encontrando, nos procedimentos que o escritor se utilizou ao servir-se do elemento fotográfico em sua obra, paradigmas que nos permitem visualizar componentes comuns em várias outras temáticas abordadas por ele ao longo de *Em busca do tempo perdido*, tentando demonstrar mais claramente os mecanismos dissimulados em sua performance literária.

Retomando nossa discussão em torno do hábito e sua capacidade de desgastar o poder das lembranças e, como afirma o próprio Proust, impedir que as sintamos como deveríamos, uma outra passagem contida no penúltimo volume de sua obra (*A Fugitiva*) também faz referência à questão do hábito e sua relação com a memória e as recordações:

Soerguendo uma ponta do pesado véu do hábito (o hábito embrutecedor, que durante todo o curso da vida nos oculta mais ou menos todo o universo e, em uma noite profunda, sob sua etiqueta imutável, substitui os mais perigosos ou mais embriagadores venenos da vida por algo de anódino, que não proporciona delícias), tal recordação me voltava como no primeiro dia, com essa fresca e penetrante novidade de uma estação que reaparece, de uma alteração na rotina das horas, que, também no domínio dos prazeres, se tomamos um carro no primeiro dia da primavera, ou se saímos de casa ao alvorecer, nos permitem observar nossas ações insignificantes com uma exaltação lúcida que faz esse minuto intenso prevalecer sobre o bloco dos dias anteriores (PROUST, 2003, p. 117).

Por outro lado, embora reconheçamos nas palavras e ações de Proust a já repetida característica que possui o hábito em nos distanciar da verdadeira imagem que as lembranças e recordações poderiam nos trazer do passado, precisamos, também, reconhecer que o hábito é condição essencial para a existência humana, uma vez que o ser humano é um ser de hábitos – e, justamente, a partir do hábito, podemos romper o véu dos dias e ações cotidianos para, por trás deste pesado invólucro, encontrarmos a face poética e viva de nós mesmos numa outra temporalidade.

É o que nos diz, por exemplo, Samuel Beckett, ao analisar a obra proustiana, comentando sobre a relação entre a memória e o hábito

As leis da memória estão sujeitas às leis mais abrangentes do hábito. O

hábito é o acordo efetuado entre o indivíduo e seu meio, ou entre o indivíduo e suas próprias excentricidades orgânicas, a garantia de uma fosca inviolabilidade, o pára-raios de sua existência. O hábito é o lastro que acorrenta o cão a seu vômito. Respirar é um hábito. A vida é um hábito. Ou melhor, a vida é uma sucessão de hábitos, posto que o indivíduo é uma sucessão de indivíduos (BECKETT, 1986, p. 14).

Partindo desta relação entre memória e hábito, podemos trazer à discussão outro elemento que dialoga com as categorias da recordação e da percepção: trata-se do esquecimento. Da mesma forma que estamos relacionando o hábito com sua capacidade de embotar memórias, empalidecer lembranças, enfraquecer nossa capacidade de encontrarmos o passado como realmente era, temos o esquecimento como uma espécie de outro lado da moeda do já comentado reconhecimento, e numa conexão por filiação com o hábito – hábito que nos faz esquecer de nós mesmos, do ser que éramos no passado, proto-ser do que somos hoje, modificados pela calamidade do ontem (conforme palavras do próprio Beckett, em citação realizada no capítulo anterior, A Pose).

Entretanto, assim como o hábito, o esquecimento, espécie de produto do primeiro, também é uma condição indispensável para que se produza seu já comentado oposto: o reconhecimento. Paul Ricouer (2007), ao comentar alguns escritos de Heidegger, afirma que o esquecimento é que torna possível a memória, uma vez que o passado, como algo “tendo sido”, e que assim não pode deixar de “ser” mais, se liga à questão da lembrança, e ao seu trabalho, frente ao esquecimento – o esquecimento como recurso imemorial, e não como inexorável destruição; o passado não está mais à nossa mão, disponível, mas exatamente a sua ausência (tendo sido) denota a sua existência (ser). Assim como, pensando na categoria do futuro, só existe uma expectativa se existir uma espera por ela, em relação ao passado, só é possível pensar em lembrar de algo se, antes, pensarmos no esquecer deste mesmo algo.

Desta forma, se pela via do esquecimento temos o trabalho da memória e, portanto, a lembrança, recordação, reconhecimento, fazendo um caminho inverso, o que viabilizaria o hábito, o que chamaria e pediria o trabalho do já famoso hábito, sabendo que “a devoção pernicioso ao hábito paralisa nossa atenção, anestesia todos os servos da percepção cuja cooperação não lhe seja absolutamente essencial” (BECKETT, 1986, p. 15), o que teríamos? A desatenção. O imprevisto. O diferente. O estranho. O susto. O sofrimento. Ainda segundo Beckett

A obrigação do hábito, em torno à qual descreve os arabescos fúteis e estupeficientes de seus próprios excessos, consiste no perpétuo ajustar e reajustar de nossa sensibilidade orgânica às condições de seus mundos. O

sofrimento representa a omissão deste dever, seja por negligência ou ineficácia; o tédio representa sua performance adequada. O pêndulo oscila entre estes dois termos: Sofrimento – que abre uma janela para o real e é a condição principal da experiência artística, e Tédio – com seu exército que deve ser considerado como o mais tolerável, já que o mais duradouro de todos os males humanos (BECKETT, 1986, p. 21-22).

Através desta passagem beckettiana é possível fazer uma interessante inter-relação com algumas teorias levantadas em nosso capítulo precedente, *A Pose*. Analisando tais palavras do ensaísta e dramaturgo irlandês, o sofrimento, ou seja, a supressão do hábito, seria a condição principal para a experiência artística, enquanto o tédio, gêmeo siamês do hábito, a “performance” adequada da obrigação a este; ora, tomando a recém-citada palavra “performance” com uma conotação diferente daquela dada por Beckett, nos termos dos quais nos servimos dela em *A Pose*, podemos afirmar que a arte da performance, por seu caráter inusitado, espontâneo e improvisado (talvez presente de forma mais acentuada no *happening*, modelo de performance que prima pela improvisação, mas que, pelo caráter da imprevisibilidade do acontecimento ao vivo e em locais geralmente não convencionais, permeia todos os tipos de performance) guarda grande semelhança com a operação de interrupção do hábito, com o inverso do tédio – o sofrimento, mas também a surpresa, o novo, o imprevisto. Conforme Roselee Goldberg (2006), a arte da performance se caracteriza exatamente por ser maleável e indeterminada, ou seja, por ir na contramão de qualquer cânone pré-estabelecido, de qualquer padrão imposto, de qualquer hábito enraizado. Assim, em seu caráter provocador e imprevisível, a performance se assemelha não só àqueles momentos onde o ser humano sofre ou é colocado em situações novas para as quais não tenha desenvolvido nenhum hábito, mas também (e principalmente) tem parentesco íntimo com aqueles raros momentos nos quais, liberto dos grilhões da memória-hábito e do tédio cotidiano, o indivíduo, ao entrar em contato com determinada percepção sensorial que se distanciou, enquanto experiência, temporalmente de sua presente temporalidade, é arrancado do tédio cotidiano e alçado àquela dimensão tão bem descrita por Proust em diversas passagens de sua obra: a irrupção da memória involuntária. Temos, então, a memória involuntária como uma espécie de performance das operações de recordação, uma vez que, performance e memória involuntária, ambas ligadas pelo caráter de imprevisibilidade e espontaneidade, agindo contra os ditames inexoráveis do tempo – ou, em outras palavras, a memória involuntária “performando” para o ser rememorante àquelas experiências olvidadas, ressignificando-as, provocando-lhe o choque, o impacto, a sensação única de suspensão do tempo. Conforme Goldberg: “[...] é a presença mesma do artista performático em tempo real,

da ‘suspensão do tempo’ dos *performers* ao vivo, que confere a esse meio de expressão sua posição central” (GOLDBERG, 2006, p. 216).

Retomando nossa discussão em torno do hábito e suas estratégias, numa importante passagem de *À sombra das raparigas em flor*, segundo volume de *Em busca do tempo perdido*, temos uma notória descrição que, ao mesmo tempo, faz referência ao hábito, ao desconforto gerado pela ausência dele, e à fotografia. O narrador, ao observar as ações de uma velha dama que se hospedara no hotel de Balbec onde hospedara-se também com sua avó (velha dama que descobriremos, algumas páginas adiante, tratar-se de uma antiga amiga de sua avó, a marquesa de Villeparisis), nota que a mesma, ao chegar àquele local impessoal e desconhecido, procura tomar algumas atitudes para, escapando ao novo, ao imprevisto, tornar o local mais familiar

[...] e talvez fosse por inconsciente apreensão desse primeiro minuto, que se sabe breve, mas que nem por isso é menos temido - como da primeira vez em que se mergulha – que aquela velha dama enviava adiante um criado para colocar o hotel a par da sua personalidade e dos seus hábitos e, cortando as saudações do gerente, alcançava com uma brevidade em que havia mais timidez que orgulho o seu quarto, onde cortinas pessoais substituindo as que pendiam antes das janelas, e biombos e fotografias, colocavam de tal modo entre ela e o mundo exterior, a que deveria adaptar-se, a divisão de seus hábitos, que era mais na casa dela que viajava e dentro da qual permanecera [...] (PROUST, 2006, p. 308).

As fotografias pessoais da Marquesa de Villeparisis, assim como cortinas e biombos, faziam parte de seu arsenal de guerra, capitaneados pela força e apego ao hábito, cuja função era derrotar o inimigo do desconhecido: aquele primeiro minuto, referido por Proust na citação acima, onde o ser humano, deslocado de seu *habitat* natural, está sujeito a toda uma gama de novas impressões e sensações, as quais teme, é enfrentado pelo lastro que prende o cão a seu vômito, conforme palavras de Beckett; o ser humano, amparado contra a ameaça do novo, pelos velhos instrumentos e gestos ligados ao hábito.

Ora, o hábito, como substrato de nossa vida cotidiana, guiando nossas ações corriqueiras (escovar os dentes, pentear os cabelos, pôr o lixo para fora etc.) nos torna espécie de autômatos que, seguindo uma rotina (necessária, porém maléfica), por um lado, nos conecta com a percepção imediata das tarefas nas quais estamos imersos e, por outro, nos desliga da percepção de nós mesmos e de nossa relação com o mundo. A memória, por assim dizer, torna-se também um hábito – a obrigação de se lembrar, seja de reuniões, compromissos de trabalho, horário de comer, dormir, estudar etc. Ela se atém ao aspecto utilitário, ao dever de lembrança – tudo aquilo que não for de caráter prático, como o cheiro

do lixo pela manhã que foi transportado até a lixeira da calçada ou o sabor da pasta de dente que utilizamos em nossa higiene bucal, é esquecido (até certo ponto, como veremos). Um dos derivados desta memória-hábito, portanto, seria o esquecimento, considerando que é impossível (?) lembrar-se de tudo; entretanto, o esquecimento, como elemento estranho, é justamente a possibilidade da perturbação da vida uniforme comandada pelo hábito.

Relacionando a memória-hábito com nossa percepção, ou seja, o trabalho de memorização e incorporação de lembranças realizado a partir de nossa relação perceptiva com o mundo, através de nossos órgãos dos sentidos, o esquecimento, como aquilo que não se “reteve” pela percepção e, portanto, pela memória, estaria conectado, seguindo por esta linha, à falta de percepção, à desatenção, à distração. Ora, aqui se torna de extrema importância voltarmos, mais uma vez, às palavras de Samuel Beckett, quando este afirma que

A memória é obviamente condicionada pela percepção. A curiosidade é um reflexo não condicionado e em suas manifestações mais primitivas uma reação a um estímulo perigoso; mesmo em suas formas superiores e aparentemente mais imparciais, raramente está isenta de considerações utilitárias. A curiosidade é a cabeleira do hábito tendendo a se eriçar. É raro que nossa atenção não esteja marcada, em maior ou menor grau, por este elemento animal. A curiosidade é a salvaguarda, não a morte do gato, esteja ele à beira do telhado ou à frente da lareira. Quanto mais comprometido nosso interesse, mais indelével o registro de suas impressões (BECKETT, 1986, p. 23-24).

Até aqui, nenhuma novidade dentro do que já discutimos: a nossa percepção está diretamente atrelada à nossa memória e, o extremo desta percepção, chamado por Beckett de curiosidade, corresponderia também ao máximo registro da memória – memória, aqui, ligada à questão da inteligência, do esforço de retenção/memorização, naquilo que poderíamos mais uma vez chamar de memória-hábito, pois condicionada à nossa atenção para com o mundo, na realização de nossas tarefas cotidianas. Entretanto, continuando a seguir as palavras de Beckett, encontramos uma das chaves para deciframos o trabalho de composição da obra *Em busca do tempo perdido* pela via da memória

Assim, a distração é felizmente compatível com a presença ativa de nossos órgãos de articulação. Repetindo: a rememoração, em seu sentido mais alto, não se aplica a esses extratos de nossa ansiedade. Estritamente falando, só podemos lembrar do que foi registrado por nossa extrema desatenção e armazenado naquele último e inacessível calabouço de nosso ser, para o qual o Hábito não possui a chave – e não precisa possuir, pois lá não encontrará nada de sua útil e hedionda parafernália de guerra. Mas aqui [...] está armazenada a essência de nós mesmos, o melhor de nossos muitos eus e suas concreções, que os simplistas chamam de mundo; o melhor porque

acumulado sorrateira, dolorosa e pacientemente a dois dedos do nariz da vulgaridade, a fina essência de uma divindade reprimida cuja *disfazione* sussurrada afoga-se na vociferação saudável de um apetite que abarca tudo, a pérola que pode revelar a mentira de nossa carapaça de cola e de cal. Pode – quando escapamos para o anexo espaçoso da alienação mental, durante o sono ou nas raras folgas de loucura diurna. Desta fonte profunda, Proust alçará seu mundo. Sua obra não é um acidente, mas seu salvamento é. As circunstâncias deste acidente serão reveladas no ápice desta pré-visão. Um clima de segunda-mão é melhor que nada. Mas não há por que esconder o nome do mergulhador. Proust o chama de “memória involuntária”. A memória que não é memória, mas simples consulta ao índice remissivo do Velho Testamento do indivíduo, ele chama de “memória voluntária”. Essa é a memória uniforme da inteligência (BECKETT, 1986, p. 24-25).

No trecho supracitado, Beckett aponta de forma mais direta para as relações pré-estabelecidas em nosso estudo: memória-hábito, enquanto memória da inteligência, memória voluntária, ligada à percepção, à curiosidade, ao esforço de tudo reter; memória involuntária ligada ao esquecimento, à distração, à falta de atenção perceptiva. Neste mesmo caminho, podemos trazer um trecho de *Proust e os signos*, de Gilles Deleuze, quando o mesmo nos descreve o trabalho da memória e da percepção em relação ao ser humano ciumento, uma das temáticas principais de Marcel Proust graças à relação amorosa estabelecida entre o narrador de *Em busca do tempo perdido* e a jovem Albertine:

Vê-se o ciumento pôr todos os recursos da memória a serviço da interpretação dos signos do amor, isto é, das mentiras do amado. Mas a memória, não sendo solicitada diretamente, só pode fornecer uma contribuição voluntária, e precisamente porque é apenas ‘voluntária’, vem sempre muito tarde com relação aos signos a decifrar. A memória do ciumento pretende tudo reter, porque o menor detalhe pode se revelar um signo ou um sintoma da mentira; ela quer tudo armazenar para que a inteligência disponha da matéria necessária às suas próximas interpretações (DELEUZE, 2006, p. 49).

Temos, assim, corroborada pelas palavras de Deleuze, a tese de que a memória voluntária, gerada pelo esforço de retenção, pela percepção ativada, pela curiosidade, leva-nos a reter, pela força do hábito, tudo aquilo que nos desperta o interesse; todavia, lutando contra seus próprios limites, esta mesma memória é incapaz de tudo reter e, exatamente naquilo que lhe escapa, naquilo pelo qual a curiosidade passa despercebida, naquilo sobre o qual age o trabalho do esquecimento, é que encontraremos a chave para, posteriormente, lembrarmos-nos de forma mais ampla e irrestrita não do passado exatamente como fora, mas sim de seus aspectos que, ligando-se ao presente pela via das sensações (como já discutido no capítulo anterior, A Pose), traça a ponte, o elo entre presente e passado, para além (mas através) de

suas semelhanças e analogias, para aquela íntima característica que ambos possuem: sua essência.

Ainda conforme Deleuze, a memória voluntária seria, por suas características, incapaz de decifrar determinados signos – no trecho, especifica os signos do amor, possíveis mentiras do ser amado. Estes signos, para Deleuze (2006), seriam, assim como os signos mundanos, signos falsos, que nos remeteriam uma idéia equivocada do mundo. Superiores a estes signos (mundano e amoroso), teríamos os signos sensíveis, ligados à memória involuntária – e é nestes signos que iremos nos deter, neste trecho de nossa pesquisa.

Antes, porém, de adentrarmos uma discussão em torno dos tipos de signos presentes na obra proustiana, vale a pena definirmos melhor o conceito de signo, segundo os estudos de Deleuze (2006) junto à obra *Em busca do tempo perdido*. Para o filósofo os signos são a forma de aprendizado de Proust em relação à vida e à arte: desta forma, tudo que vem a aprender junto às experiências pelas quais atravessa entra num jogo de dois momentos, onde o primeiro refere-se à decepção sentida pelo escritor ao experimentar algo e, tentando interpretar este algo de forma objetiva, não consegue alcançar seu sentido profundo; e um segundo momento onde, tentando remediar a desapontamento causado pela tentativa inicial de interpretação, busca uma interpretação subjetiva desta experiência. Assim, temos no signo, ainda ligado ao objeto que o emite, uma capacidade maior de significados, pois atribuídos pelo sujeito através de uma série de associações subjetivas, de conjuntos associativos, preenchendo a decepção causada pelo objeto com material produzido pela subjetivação do sujeito¹⁶.

Retomando nosso estudo em torno dos tipos de signos na obra proustiana, iniciaremos falando dos signos mundanos (DELEUZE, 2006), os quais fariam parte do conjunto de experiências vivenciadas por Proust junto à sociedade parisiense: o modo de agir de determinadas pessoas em determinados locais (salão dos Verdurin, salão dos Guermantes¹⁷), os signos emitidos por determinados personagens (Barão de Charlus, Norpois,

¹⁶ O próprio Deleuze nos coloca vários exemplos deste exercício de subjetivação, entre os quais podemos citar: “Um gesto de Berma [atriz a quem o herói admirava] seria belo porque evocaria o de uma estatueta, como a música de Vinteuil seria bela porque nos evocaria um passeio no *bois de Boulogne*” (DELEUZE, 2006, p. 34)

¹⁷ Ambos salões como metáfora dos dois caminhos que o herói proustiano podia escolher em seus passeios na infância em Combray: o primeiro, dos Verdurin, ligado ao Caminho de Swann, uma que vez no primeiro livro da narrativa de *EBTP* o personagem Swann frequenta este salão, conhecendo sua futura esposa, Odette, através dele – é neste salão também que, mais tarde, o narrador irá passar boa parte de suas noites na estadia em Balbec, balneário francês fictício, onde irá conhecer seu futuro amor, Albertine; o salão de Guermantes, ligado ao Caminho de Guermantes, onde mais tarde irá frequentar, já em Paris, e travar conhecimento com diversos personagens chave de sua obra, como a Duquesa Guermantes e o Barão de Charlus; onde também, no último livro da narrativa (*O Tempo Redescoberto*) irá compreender sua missão enquanto artista e a urgência em produzir sua obra de arte.

Cottard¹⁸), tudo aquilo que se refere a sinais, práticas que, ao substituírem pensamentos e ações, mostram-se vazios e supérfluos, embora importantes no contexto de *Em busca do tempo perdido* para que o herói aprenda a decifrá-los na sociedade que frequenta.

Abrindo um parêntese para, mais uma vez, pensarmos no conceito de escritura (tomado de empréstimo junto a Derrida), importante se faz notarmos que, na sua vida, o escritor Marcel Proust, assim como seu personagem, teve a oportunidade de freqüentar a sociedade parisiense e, desta forma, aprender seus signos, material bastante importante para a composição de sua obra:

Livre para satisfazer os seus gostos, [Marcel Proust] dedicou-se à leitura, aos estudos de filosofia, tendo seguido os cursos de Bergson, e à vida social. Frequentou os salões literários e aristocráticos de Paris da virada do século e participou das atividades sociais da época, como os passeios o Bois de Boulogne, os jogos de tênis com as *jeunes filles em fleurs* (as mocinhas em flor), as temporadas nas praias de Trouville e Cabourg e as recepções, principalmente da aristocracia. Foi ali que colheu, por suas observações, o material para o romance que escreveria e do qual um dos aspectos mais importantes é a pintura da sociedade francesa por volta de 1900 (HARVEY, 2007, p. 16).

Ainda sobre os signos mundanos, podemos tomar de empréstimo as palavras de Walter Benjamin, ao comentar sobre a capacidade proustiana de adentrar os pormenores semióticos dos salões parisienses:

A quintessência da experiência não é aprender a ouvir explicações prolixas que à primeira vista poderiam ser resumidas em poucas palavras, e sim aprender que essas palavras fazem parte de um jargão regulamentado por critérios de casta e de classe e não são acessíveis a estranhos. Não admira que Proust se apaixonasse pela linguagem secreta dos salões (BENJAMIN, 1994, p. 42).

Assim como os signos mundanos, outros dos quais falamos anteriormente e que merecem uma breve análise são os signos do amor. Para Deleuze (2006) estes signos se dividem em duas partes: uma delas, as mentiras contadas pelo ser amado, as quais vão sendo descobertas, decifradas, pelo amoroso, gerando assim o ciúme; a outra, os signos secretos de

¹⁸ Charlus é um nobre Guermantes, irmão do Duque de Guermantes, que por sua vez é marido de Oriane, Duquesa de Guermantes: trata-se de um personagem bastante importante na narrativa proustiana, pois apresenta diversas facetas das relações mundanas (e, portanto, de seus signos) e também dos signos do amor, visto que é o primeiro personagem a demonstrar suas tendências homossexuais aos olhos do narrador; Norpois é um diplomata, amigo da família do herói, sempre ocupado em decifrar os signos por trás das atitudes de estadistas e homens ligados ao poder em diferentes nações; Cottard é um médico bastante reconhecido, especialista em decifrar sintomas (signos) clínicos, com quem o narrador trava conhecimento no salão dos Verdurin.

Sodoma e Gomorra, ligados à homossexualidade dos personagens e aos signos próprios desta prática, ocultos aos não iniciados. Estes signos, diferente dos signos mundanos que substituem o pensamento e a ação, são signos mentirosos, pois se apresentam a nós escondendo o que exprimem (mentiras, a homossexualidade), ou seja, a origem desconhecida de onde parte, os significados ocultos dos pensamentos e ações que exprimem.

Em relação aos signos amorosos, temos mais um exemplo na obra Proust que, correspondendo à operação em torno da experiência pessoal e memória na tessitura de sua obra, acaba por relacionar também a fotografia e, mais ainda, a discussão em torno do hábito. A já citada intensa correspondência fotográfica que Marcel Proust estabeleceu durante sua vida¹⁹, preponderantemente em sua juventude, acaba servindo de mote para um episódio bastante significativo no terceiro volume de sua obra, *O Caminho de Guermantes*. Após apaixonar-se pela Duquesa de Guermantes, o herói irá travar conhecimento com seu sobrinho, Saint-Loup, e essa amizade o fará descobrir que o mesmo possuía uma fotografia da tia, objeto o qual o apaixonado cobiçava fortemente. Desta forma, conforme palavras deste:

Eu contemplava o retrato da sua tia, e o pensamento de que Saint-Loup, possuindo essa fotografia, talvez me pudesse dar, me fez querer-lhe ainda mais e desejar prestar-lhe mil serviços que me pareciam insignificâncias em troca de tal presente. Pois aquela fotografia era como um encontro a mais, dos que eu já tivera com a Sra. de Guermantes, melhor ainda, um encontro prolongado, como se, por um súbito progresso em nossas relações, ela se detivesse a meu lado, de chapéu de jardim, me deixasse olhar detidamente pela primeira vez aquela polpa de face, aquela curva de nuca, aquele ângulo de sobrancelhas (até então velados para mim pela rapidez de sua passagem, o aturdimento das minhas impressões, a inconstância da recordação); e sua contemplação, tanto como a do colo e dos braços de uma mulher que eu nunca tivesse visto a não ser de vestido afogado, me era uma voluptuosa descoberta, um grande favor. Aquelas linhas que me parecia quase proibido olhar, poderia estudá-las ali como num tratado da única geometria que tinha valor para mim (PROUST, 2006, p. 88).

Nesta passagem, podemos observar que, para o herói proustiano, a posse da fotografia da amada seria uma espécie de posse, por consequência, da própria amada: um encontro a mais, uma oportunidade a mais de tê-la consigo, ao seu lado, mas melhor ainda, porque indefinidamente prolongada, uma vez que estaria congelada pela técnica fotográfica. Sintomático notarmos também que, por outro lado, a posse desta fotografia indica, por parte do ser apaixonado, um grande anseio de apreender, pela via do olhar, todos os detalhes do objeto de seu desejo – voltando às palavras de Deleuze, em relação às tentativas frustradas do

¹⁹ Para mais detalhes sobre esta correspondência, ver BRASSAI. *Proust e a Fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2005. Capítulo II, intitulado “Trocas de Fotografias”, pgs. 33 a 44.

ciumento em reter em sua memória tudo aquilo quanto diz respeito à pessoa amada, teríamos então o ser ciumento, movido pelo extremo de sua curiosidade (percepção em estado máximo de alerta) procurando “aprisionar”, pela observação visual, o elemento gerador de seu ciúme. Indo além, podemos afirmar que, nesta operação de aprisionamento, o que o ser amado mais anseia é tornar sua amada “habitual”, ou seja, descobrir todos os seus segredos, todos os seus detalhes, todos os seus encantos, fazendo com que a posse deste ser amado se dê de tal forma que o mesmo não possa mais gerar qualquer tipo de surpresa, de imprevisto, de estranheza – e, assim, como Beckett já nos orientou, reposicionar, pela utilização do hábito, o sofrimento causado pela pessoa amada em tédio.

Importante salientar também que, no parágrafo anterior, a utilização das expressões “aprisionar” e “aprisionamento” não se dá de forma gratuita: tema central do quinto livro da seqüência de sua narrativa, *A Prisioneira*, a relação entre o narrador e Albertine, iniciada ainda em *Á sombra das raparigas em flor* (segundo volume da obra, onde o mesmo conhece a sua futura amada junto ao grupo de meninas que freqüentava as praias de Balbec, já citado balneário fictício onde passa as férias com sua avó), é composta por uma série de “aprisionamentos” e “fugas²⁰”, onde, comandado pelo ciúme, o herói procede a uma tentativa de tudo conhecer, tudo apreender, tudo descobrir em relação à sua amada; a cada momento que parece perto de conseguir tal intento, surgem informações novas, surpresas, suspeitas, imprevistos, que fazem com que se frustre o seu objetivo, e o ciúme toma frente novamente, despertando a curiosidade e a obsessão por todos os detalhes relativos à vida presente e passada de Albertine. Em outras palavras: toda vez que, pelo trabalho do hábito, o tédio em relação ao ser amado vai se estabelecendo em sua relação, novos signos amorosos/mentirosos são emitidos por este e, na tentativa de interpretá-los, o herói sofre, uma vez que o real significado destes sempre lhe escapa, foge ao seu alcance, assim como Albertine também o fará, dando fim ao constante esforço de aprisionamento empreendido pelo ciumento.

Ilustrando estas considerações, podemos usar as palavras de Beckett, ao analisar um dos muitos movimentos de hábito/supressão do hábito, tédio/sofrimento ou, ainda, fuga/aprisionamento, entre o alter-ego proustiano e Albertine:

O ciúme e a sensação de impotência do narrador tendo chegado a seu ponto mais alto, o que se segue é um intervalo de calma e ele tranqüiliza-se com a docilidade de uma Albertine que está sempre à sua disposição. Ele se torna indiferente a esta nova criatura que não mais lhe oferece resistência. Resolve romper com ela e anuncia a decisão a sua mãe (BECKETT, 1986,

²⁰ Lembrando que o título da obra seguinte, o sexto volume de *EBTP*, *A Fugitiva*, também serve como metáfora a esta discussão.

p. 41).

Entretanto, ao tomar conhecimento, pela própria Albertine, de que a mesma conhecia muito bem a música do falecido compositor Vinteuil, por ser amiga da filha do mesmo e também da atriz Léa (ambas lésbicas ou, nas palavras de Proust, seguidoras do culto à Gomorra), a calma, o tédio, o hábito, são prontamente perturbados, e o até então tranqüilo herói transforma-se novamente no insaciável ciumento, e sua amada

Albertine, tão sem interesse, tão remota de seu coração um momento antes, torna-se agora não meramente uma obsessão, mas parte dele mesmo e o movimento que ela faz para deixar o trem ameaça partir seu corpo em dois. Ele a força a acompanhá-lo a Balbec. A praia e o mar não mais existem e o verão morre [...] Na manhã seguinte ele leva Albertine a Paris e a encerra em sua casa (BECKETT, 1986, p. 42).

Voltando a falar do episódio relativo ao desejo do personagem em obter a fotografia da duquesa de Guermantes, Brassäi (2005) nos ilustra duas passagens da vida do escritor que guardam forte vínculo com sua performance literária e que, portanto, podem ter contribuído, enquanto efeito perlocucionário, para a operação de escritura da referida passagem de *EBTP*: dois possíveis modelos para a composição desta personagem, as condessas de Greffulhe e de Cheigné, também tiveram seus retratos cobiçados por Marcel Proust, e ambas não cederam ao desejo do escritor, mesmo este intervindo junto a conhecidos destas para satisfazer seus intentos (para obter o retrato da condessa de Greffulhe, pediu ajuda a Robert de Montesquiou, também um modelo para o personagem Saint Loup – o mesmo de quem, na ficção, tenta obter o retrato da personagem Guermantes; já com a condessa de Cheigné, conspira junto aos sobrinhos destas, Jacques e Gustave de Waru, lembrando que Saint Loup era também sobrinho da fictícia duquesa).

Retomando nossa discussão em torno dos signos de Proust, para além dos já citados mundanos e amorosos, signos supérfluos e mentirosos (embora necessário apreendê-los, no caso do herói proustiano, para superá-los) estão os signos sensíveis, como já dissemos, ligados à memória involuntária. Embora estes signos sejam fundamentais para composição da obra *Em busca do tempo perdido*, não podemos incorrer na tentação de defini-los como os signos últimos do processo semiótico da narrativa proustiana: para Deleuze (2006), os signos maiores deste processo, com poder sobre todos os demais, são os signos da Arte; sobre estes, entretanto, discorreremos com mais fôlego apenas no próximo capítulo, lembrando mais uma vez que, neste trecho de nossa análise interessa-nos mais as relações com a memória, pois

deixaremos para o capítulo seguinte as discussões mais ligadas à questão da estética e do símbolo artístico propriamente ditos.

Após discorrermos brevemente sobre os signos na obra de Proust, podemos fazer uma conexão mais direta destes para com alguns outros conceitos que vínhamos discutindo ao longo deste capítulo. Vejamos: os signos mundanos, uma vez que são criados como espécie de “regras” de convivência em locais específicos, ou ainda como forma de expressão particular de algumas pessoas, poderiam, neste sentido, se ligarem à questão do hábito; ora, o que é o hábito senão uma série de “acomodações do eu” e, por acomodações, podemos entender exatamente a decifração destes signos, o mergulho em seus significados, a familiaridade com suas expressões, o habituar-se a presenciá-los e reconhecê-los.

Pelas leis do hábito, presididas assim pelos signos mundanos, podemos também nos lembrar da já citada passagem sobre a Marquesa de Villeparisis, e sua tradição de enfeitar o quarto do hotel em Balbec com tudo aquilo que lhe era familiar, inclusive fotografias: estas imagens, como parte daquilo que, para a velha senhora, lhe era habitual, próximo, corriqueiro, entram no conjunto de utensílios necessários a emissão de determinados signos mundanos – as fotos, em outras palavras, não teriam assim nenhum significado em si, não guardariam nenhum pensamento ou ação, mas apenas remeteriam a um hábito, a uma forma de fazer-se expressar uma gama de comportamentos (o “ser” Verdurin, Guermantes ou Villeparisis, etc.), ajudando a compor as práticas, os sinais pelos quais determinadas pessoas ou conjunto de pessoas se afirmam.

Os signos do amor, embora não perfaçam uma relação tão direta para com o hábito, podem também relacionar-se com ele se imaginarmos que, no já citado pêndulo entre o sofrimento e o tédio (conforme palavras de Beckett), o hábito tem papel preponderante, sendo suspenso no primeiro e tomando o poder no segundo: se amamos e este amor não nos oferece nenhum sofrimento, nenhuma perturbação, nenhum sentimento de susto ou imprevisibilidade, toma conta de nós o tédio, por força do hábito (como, aliás, acontece ao longo de toda já citada relação entre o herói proustiano e sua amada Albertine); por outro lado, qualquer desconfiança, qualquer descoberta de uma nova mentira, de uma possível traição por parte do ser amado, irá gerar o sofrimento, a perturbação do tédio, a suspensão do hábito – embora, como é mister lembrar o que já discutimos anteriormente, o ciumento busque na memória voluntária, presidida pelo esforço de evocação (a tentativa de tudo reter, para de tudo se lembrar) a forma para adentrar os mistérios das mentiras do ser amado e esta, como também já citamos, não seja a melhor arma disponível, para o amante, na sua tentativa de decifrar os signos do amor.

Ligando nossa discussão mais uma vez ao objeto fotográfico, podemos retomar também, novamente, uma citação já descrita ao longo deste capítulo: o desejo de posse da fotografia da Duquesa de Guermantes por parte do narrador proustiano. Esta fotografia, para o ser apaixonado, adquiriria um status muito maior do que simplesmente a representação do objeto de seu desejo – guardaria, inscrita em sua superfície, o desejo do ciumento de tudo apreender, tudo conhecer, tudo descobrir em relação ao ser amado – e, portanto, estaria ligada aos signos amorosos, uma vez que estes, como já descrito, são signos mentirosos, pois incapazes de serem decifrados e compreendidos em sua totalidade pelo ciumento. A fotografia então seria uma espécie de signo amoroso, neste sentido, pois ofereceria uma promessa ilusória de, captando e congelando a imagem da pessoa amada, torná-la totalmente passível de “aprisionamento” pelo apaixonado, elemento este, aliás, irrealizável, como também todas as outras tentativas, já comentadas, por parte do ciumento.

Finalmente, temos os signos sensíveis, ligados a memória involuntária. Adentrando esta discussão, podemos fazer uso das palavras de Gilles Deleuze:

Em que nível, então, intervém a famosa *memória involuntária*? Ela só intervém em função de uma espécie de signos muito particulares: os signos sensíveis. Apreendemos uma qualidade sensível como signo; sentimos um imperativo que nos força a procurar seu sentido. Então, a Memória involuntária, diretamente solicitada pelo signo, nos fornece seu sentido (como Combray para a *madeleine*, Veneza para as pedras do calçamento²¹...) (DELEUZE, 2006, p. 50).

Para adentrarmos um pouco mais na discussão em torno da memória involuntária, acredito que seja necessário, aqui, nos determos na análise, mesmo que breve, das passagens da obra *Em busca do tempo perdido* onde o narrador é acometido por este tipo de manifestação sensitiva. A partir da análise destes trechos, poderemos estabelecer pontes de ligação entre os signos sensíveis, citados por Deleuze, e as manifestações deste gênero de memória, acompanhadas pelos já citados sentidos a que se ligam (Combray, Veneza etc).

Antes, porém, vamos mais uma vez nos utilizar das palavras de Beckett, comentando sobre a memória involuntária:

[...] nenhum esforço de manipulação voluntária poderá reconstituir em sua integridade uma impressão que a vontade, por assim dizer, forçou á incoerência. Mas se, por *um acidente* e dadas circunstâncias favoráveis (um

²¹ Referência a manifestação da memória involuntária que ocorre em *O Tempo Redescoberto*, último livro de *Em busca do tempo perdido*, que remete o herói à sua estadia em Veneza. Ainda neste capítulo, discorreremos um pouco mais sobre cada manifestação da memória involuntária ao longo desta obra de Marcel Proust.

relaxamento do hábito de reflexão do sujeito e uma redução do raio de sua memória, uma diminuição geral da tensão da consciência, conseqüente a um período de extremo desencorajamento), se por algum milagre de analogia a impressão central de uma sensação passada reaparece como um estímulo imediato, capaz de ser identificado instintivamente pelo sujeito com o modelo da duplicação (*cuja pureza integral foi conservada, porque esquecida*), então a sensação passada em sua totalidade, não seu eco ou sua cópia, mas a sensação ela mesma, aniquilando toda restrição espacial e temporal, vem prontamente envolver o sujeito em toda a beleza de sua infalível proporção (BECKETT, 1986, p. 58).

Conforme palavras de Beckett, o surgimento da memória involuntária só é possível graças a um caráter acidental, imprevisto, e também a uma certa analogia entre uma sensação passada e um estímulo presente. Como já fizemos a algumas páginas, mais uma vez podemos ligar a manifestação da memória involuntária ao conceito de performance, que permeia todo nosso trabalho, ao diagnosticarmos pontos em comum entre a irrupção da primeira e a expressão da segunda: a memória involuntária, assim, agiria performativamente sobre o indivíduo, pois a partir de uma sensação ativada de forma espontânea, colocaria em ação uma rede de significados capazes de despertar o sentimento de “suspensão do tempo”, via atualidade da percepção sensorial – signo sensível, com origem ligada ao campo de experiências pretéritas (ou não necessariamente, como veremos adiante).

A primeira manifestação da memória involuntária em *Em busca do tempo perdido* como já descrito, é a famosa degustação da *madeleine*. Como também já comentamos, nesta passagem o herói entra em contato com o sentimento de retorno ao passado (infância em Combray) pela via do paladar, do sabor que o biscoito embebido em chá lhe oferece – lembrando que este sabor, há muito não experimentado pelo narrador, havia escapado-lhe ao hábito, tornando-se então algo estranho, acidental e diferente, por exemplo, do que lhe proporcionara a simples observação visual do alimento, já incorporada à sua cotidianidade.

A segunda manifestação, ainda no primeiro livro de *Em busca do tempo perdido*²² (*No caminho de Swann*), é a vista dos campanários de Martinville. Estando em Combray e tendo saído para um passeio com seus pais, o protagonista do romance acaba embarcando com eles na carruagem do Dr. Percepied, médico da família, e no trajeto desta carona acaba por avistar, ao longe, as duas torres da igreja de Martinville; logo em seguida, formando conjunto com elas, a torre da igreja de Vieuxvicq, que embora estivesse longe geograficamente destas, em sua observação pareciam compor um único conjunto.

Entretanto, diferentemente da manifestação ocorrida através da *madeleine*, cujo

²² Estamos nos utilizando, aqui, da seleção de memórias involuntárias constantes de *EBTP* feita por Samuel Beckett em seu livro *Proust*, localizada nas páginas 28 e 29 do referido livro.

sentido o herói consegue situar junto à sua infância em Combray, e aos domingos de manhã quando experimentava o mesmo tipo de chá e bolachas na casa de uma tia, o sentido oculto das torres de Martinville não se apresenta para ele e, embora fazendo-o sentir “aquele prazer peculiar que não se assemelha à nenhum outro” (PROUST, 2006, p. 228), este signo sensível não o remete à nenhuma lembrança em particular. Isto porque, trazendo novamente as análises empreendidas por Gilles Deleuze em torno dos signos da obra proustiana, a memória involuntária não possui o segredo para todos os signos sensíveis:

Alguns remetem ao desejo ou a figuras da imaginação (como os campanários de Martinville). Razão por que Proust distingue cuidadosamente dois casos de signos sensíveis: as reminiscências e as descobertas; as “ressurreições da memória” e as “verdades escritas por figuras” (DELEUZE, 2006, p. 50).

Temos, assim, uma aparente discordância entre dois autores capitais para o presente estudo: por um lado, Samuel Beckett enumerando a observação das torres de Martinville como um dos aparecimentos da memória involuntária; e, por outro, Gilles Deleuze atribuindo ao mesmo acontecimento a qualidade de signo sensível, embora não ligado diretamente a uma memória, a alguma analogia entre um acontecimento passado e uma percepção presente. Deixemos, todavia, para as páginas finais deste capítulo um aprofundamento em torno desta questão que, como veremos, será fundamental para estabelecermos as bases de estudo de nosso próximo capítulo.

Uma terceira manifestação da memória involuntária encontra-se no segundo volume de *Em busca do tempo perdido*, *À sombra das raparigas em flor*: trata-se da percepção olfativa que experimenta o herói em relação um cheiro de mofo num lavatório público na avenida Champs-Élysées, em Paris. Citando as palavras do escritos, em relação a esta sensação, temos mais uma vez a afinidade com outras sensações já descritas (*madeleine* e campanários de Martinville):

As paredes úmidas e velhas da entrada, onde fiquei a esperar Françoise, desprendiam um cheiro frio de coisas fechadas que, aliviando-me logo dos cuidados que acabavam de fazer brotar em mim as palavras de Swann transmitidas por Gilberte, me impregnou de um prazer que não era da mesma espécie dos outros, que nos deixam mais instáveis, incapazes de os reter, de os possuir, senão de um prazer consistente em que eu podia apoiar-me, delicioso, tranqüilo e pleno de verdade duradoura, certa e inexplicada (PROUST, 2006, p. 91).

Contudo, diferentemente das torres da igreja (e de forma análoga ao sabor da

madeleine), esta memória involuntária é ligada a um sentido pelo narrador, algumas páginas adiante: o cheiro era o mesmo que o encontrado, durante sua infância, num dos cômodos da residência do tio-avô Adolphe, em Combray. Interessante notar, também, que mesmo encontrando esta relação entre passado e presente, o narrador não se detém em aprofundá-la, apenas menosprezando esta experiência, uma vez que só mais adiante, ao longo da trajetória de sua vida (e, por consequência, desta obra, uma vez que ambas possuem uma ligação intrínseca, pensando no duplo conceito de vida para escritor e personagem, e na mesma obra de ambos, sendo escrita pelo autor real e ainda em embrião para o herói fictício), é que irá perceber o verdadeiro valor que estas manifestações possuem.

A quarta manifestação desta memória, ainda em *Á sombra das raparigas em flor*, situa-se no momento em que, estando em Balbec e indo a um passeio de carruagem com sua avó e a já citada Marquesa de Villeparisis, avista três árvores na paisagem. Conforme palavras de Proust:

de repente me invadiu essa profunda sensação de felicidade que não havia tido desde os dias de Combray [...] Acabava de ver a um lado da estrada, na encosta por onde íamos, três árvores que deviam servir de pórtico a uma alameda ensombrada; não era a primeira vez que via eu aquele desenho que formavam as três árvores, e ainda que não pudesse encontrar na memória o lugar de onde pareciam haver-se deslocado, notei contudo que me fora muito familiar em outros tempos; (PROUST, 2006, p. 352).

Entretanto, diferentemente do que ocorrera no episódio da *madeleine* (e semelhante ao que aconteceu com os campanários) embora tenha uma ligação afetiva com a experiência do olhar em direção as três árvores, o narrador não consegue identificar a que situação do passado esta imagem lhe remetia, ou seja, o sentido oculto por trás da sensação. O todo que reaparece para Proust ao comer a *madeleine*, a Combray que lhe surge através daquele sabor, dá lugar, com as três árvores, a uma sensação incompleta, pois resgatada apenas em sua dimensão emotiva, porque o herói, mesmo invadido por uma profunda sensação de felicidade, não sabe dizer de que local de suas experiências passadas emanava a paisagem que tinha ao alcance de seus olhos. E ele sabe que, uma vez perdida essa oportunidade, provavelmente não tornaria a ter outra:

Vi como se afastavam as árvores agitando desesperadamente os braços, tal qual se me dissessem: ‘O que não aprenderes hoje de nós, nunca o poderás saber. Se nos deixar cair outra vez neste caminho de cujo fundo queríamos içar-nos até a tua altura, toda uma parte de ti mesmo que nós te trazíamos, voltará para sempre ao nada’. E, com efeitos, embora tornasse a encontrar a

espécie de prazer e inquietação que acabava de sentir, e uma noite me entreguei a ele – tarde, sim, para sempre –, a verdade é que nunca soube o que queriam trazer-me aquelas árvores, nem onde as tinha visto. (PROUST, 1999, p. 261-262).

Ainda neste livro, encontramos uma terceira manifestação da memória involuntária (quinta, na nossa contagem do total de ações da mesma ao longo de toda obra) que se assemelha com a experiência das três árvores e também com os campanários de Martinville: as três irrupções partem do sentido da visão, da percepção do olhar, do que a dimensão visual pode causar enquanto impacto que, ligando-se ao passado, vivenciada novamente no presente, traz de ambos aquela característica intrínseca de essencialidade, tornando o momento do “choque performativo” da memória involuntária algo como que extra-temporal. Trata-se, aqui, da observação de uma moita de espinheiros sem flor, nos arredores de Balbec, durante o intervalo de uma sessão de brincadeiras com as “raparigas em flor”.

Nesta passagem, Proust (2006) relata um passeio realizado pelo seu *alter-ego* com a personagem Andrée, uma das “raparigas em flor” referidas no título da obra – moças que encontra durante sua estadia em Balbec e às quais vai conhecendo e se aproximando, e dentre as quais consta a anteriormente citada Albertine, seu futuro amor. Procurando provocar ciúmes em Albertine, o narrador aproveita uma breve pausa dos jogos que disputava com as moças e chama a Andrée, melhor amiga da primeira, para uma volta e, durante esta breve caminhada, se depara com uma cerca viva de espinheiros. Imediatamente, a visão dos arbustos remete-lhe à sua infância em Combray e às várias passagens nas quais as flores daqueles espinheiros (ausentes nos que observa em Balbec) tiveram participação em sua vida pretérita. Curioso observarmos, além deste fato, o diálogo interior que o narrador trava com os espinheiros, questionando-os a respeito de suas flores ausentes, o que denota uma referência comparativa clara entre as moças de Balbec e estas flores, comparação esta já presente no título deste volume de *Em busca do tempo perdido*.

Retomando a discussão em torno da memória involuntária propriamente dita, é importante compreendermos, além das semelhanças entre esta revivescência e as demais descritas ligadas ao campo da visualidade, uma divergência capital: nos campanários de Martinville e nas três árvores do passeio ao redor de Balbec, nenhuma referência encontrada nos arcaouços da memória, nenhuma similitude clara com uma experiência passada, nenhum sentido atribuído à fruição destes signos sensíveis; na observação dos espinheiros de Balbec, uma ligação direta e imediata com o sentido pretérito ao qual a experiência visual se ligava. Antes, porém, de tentarmos decifrar este enigma em relação às diferentes experiências

sensíveis correlacionadas ao olhar, vamos encerrar a descrição das demais aparições da memória involuntária em *Em busca do tempo perdido*.

O sexto momento em que a memória involuntária se faz presente ao longo da obra é no quarto livro da mesma, *Sodoma e Gomorra*, que inclusive citamos rapidamente no início deste capítulo: o abaixar-se para descalçar as botas no quarto do hotel em Balbec, em sua segunda visita, já com a avó falecida. Esta manifestação, ativada pelo *reminder* físico (o gesto de abaixar-se), assim como a maioria das que citamos até o momento, carrega um significado direto para o protagonista, que é a lembrança de sua avó nos momentos iniciais de sua primeira estadia no hotel, onde tudo para ele era estranho, inabitual, e apenas a presença e os cuidados de sua ente querida tornavam o local suportável.

Curioso perceber, na manifestação desta memória, como o corpo entra ativamente fazendo com que, no passado, o gesto de abaixar-se, durante o qual recebeu o abraço de sua avó, faça com que o narrador sinta-se de volta ao hábito, ou seja, protegido, seguro contra as ameaças do desconhecido; já no segundo momento, quando da irrupção da memória involuntária, este gesto significa exatamente o oposto, ou seja, a fuga do hábito, o “acidente”, a performance que faz com que perceba exatamente a ausência de sua avó, o hábito perdido, como metáfora do paraíso perdido – conforme as palavras de Samuel Beckett, se referindo ao fenômeno da memória involuntária: “sentimo-nos inundar por um novo ar e um novo perfume (novo precisamente porque já experimentado) e respiramos o verdadeiro ar do Paraíso, do único Paraíso que não é sonho de um louco, do Paraíso que se perdeu” (BECKETT, 1986, p. 59-60).

Na voz do próprio Marcel Proust encontramos também uma referência à conexão entre a memória involuntária e os “paraísos perdidos”, mas que traz novamente à tona outra questão bastante discutida nas páginas iniciais deste capítulo: o esquecimento enquanto ponto necessário para a operação de recordação/reconhecimento, e mais ainda para o advento da memória involuntária. Ouçamos com nossos olhos (metáfora que será expandida no próximo capítulo, quando trataremos do estilo, da escritura, da performance literária proustiana) suas palavras:

É certo que tais mudanças [ocorridas em nosso ser ao longo dos anos], nós a sofreremos insensivelmente; mas entre a lembrança surgida inopinadamente e nosso estado atual, assim como entre duas reminiscências de datas, lugares e horas diversas, a distância é tal que, ainda deixando de lado a originalidade específica, bastaria para tornar impossível qualquer comparação. Sim, se graças ao esquecimento, não pôde estabelecer nenhum laço, tecer malha alguma entre si e o momento presente, se ficou em seu

lugar, em seu tempo, se conservou sua distância, seu isolamento no côncavo de um vale ou no cimo de uma montanha, a recordação faz-nos respirar de repente um ar novo, precisamente por ser um ar outrora respirado, o ar mais puro que os poetas tentaram em vão fazer reinar no Paraíso, e que não determinaria essa sensação profunda de renovação se já não houvesse sido respirado, pois os verdadeiros paraísos são os que perdemos (PROUST, 2004, p. 152).

Ainda falando sobre a questão da relação entre esquecimento e memória involuntária, podemos fazer uso das teorias de Walter Benjamin, analisando *Em busca do tempo perdido*, quando afirma:

Pois 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 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? (BENJAMIN, 1994, p. 37).

Desta forma, trazendo como metáfora o mito grego de Penélope, esposa de Ulisses (o famoso herói da Odisséia), que a noite desmanchava o tear que havia realizado durante o dia (uma vez que tinha imposto a condição de apenas voltar a se casar após terminar de tecer toda a peça que, entretanto, não pretendia terminar, mas apenas adiar ao máximo um novo casamento, aguardando o retorno do marido), Benjamin equipara o trabalho da memória, a tessitura de seus fios, com o trabalho de Penélope, colocando, todavia, como condição para o mesmo, o esquecer, o desmanchar dos fios noturno, o oposto do trabalho de Penélope. Tessitura e desmanche – rememoração e esquecimento. Ou, talvez de forma mais coerente, tessitura enquanto esquecimento (pois apenas ele tece a possibilidade da memória involuntária) e rememoração enquanto desmanche (se pensarmos no trabalho da memória voluntária, que pelo trabalho do hábito, acaba nos distanciando da possibilidade do advento do signo sensível – memória involuntária).

As próximas manifestações da memória involuntária em *Em busca do tempo perdido* (cinco, ao todo), todas descritas no último livro da série, *O tempo redescoberto*, perfazem uma seqüência de aparições que, num intervalo de cerca de quinze páginas²³, dão o mote principal para a escritura de todo o restante do livro e, do ponto de vista da fabulação estética, poderia se dizer que também dariam margem para todas as páginas escritas anteriormente,

²³ Página 148 para a primeira revelação da memória involuntária, página 162 para a última, na edição utilizada. PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. São Paulo: Ed. Globo, 2004.

uma vez que, segundo o próprio narrador proustiano, são estas experiências que lhe dão a prova definitiva do valor da obra de arte e da necessidade imperativa de iniciar a composição da sua própria. Vamos a elas.

Sétima memória involuntária – o herói pisa nos paralelepípedos irregulares do pátio da mansão dos Guermantes, após quase ser atropelado por uma carruagem. Esta revivescência será imediatamente conectada pelo narrador com a estadia em Veneza, mais precisamente com a sensação experimentada ao pisar sobre dois azulejos desiguais no batistério de São Marcos (PROUST, 2004). **Comparativamente, se assemelha à irrupção da memória involuntária no hotel de Balbec, quando ao abaixar-se, ou seja, através da performance física, tem a sensação de analogia entre o gesto executado no presente e àquele movimento corporal realizado no passado, trazendo à tona, assim, o caráter essencial dos dois momentos e percebendo o tempo perdido – enquanto paraíso perdido, embora a palavra perdido, conforme já discutimos, pudesse ser substituída por suspenso, extratemporal.**

Em seguida, ao adentrar a mansão dos Guermantes, o personagem ouve o som de uma colher contra um prato, provocado por um copeiro empregado da mansão (Oitava aparição). Este som remete o herói a uma viagem de trem, da qual não fornece muitos detalhes em relação ao local ou época de sua vida (PROUST, 2004).

Logo após o som da colher, o alter-ego proustiano recebe de um garçom algumas iguarias e um suco que o fazem, após ingeri-los, enxugar a boca num guardanapo que também recebera do empregado. Esta experiência tátil evoca a nova memória involuntária, tendo seu correspondente no passado pelo seguinte fato:

[...] o guardanapo onde limpava a boca, engomado exatamente como a toalha com a qual tivera tanta dificuldade em enxugar-me defronte da janela no dia de minha chegada a Balbec, estendia, tirada de suas dobras quebradiças, a plumagem de um oceano verde e azul como uma cauda de pavão. E eu não gozava apenas as cores, mas toda uma fase de minha vida que as soerguia, que sem dúvida a elas aspirara, da qual uma sensação de fadiga ou de tristeza me frustrara em Balbec, e agora, livre das imperfeições da percepção exterior, pura e desencarnada, enchia-me de alegria (PROUST, 2004, p. 150-151).

Sigamos: a décima manifestação da memória involuntária em *Em busca do tempo perdido* é, assim como a oitava (som da colher no prato), auditiva. Trata-se do barulho de um encanamento de água, ouvido por ele ainda na pequena sala-biblioteca da mansão dos Guermantes onde permanecia desde sua chegada e que o faz experimentar prontamente a sensação de estar novamente em Balbec, ouvindo os apitos dos iates que passeavam pelo

balneário durante as noites de verão, instalado na sala de jantar com janelas que davam para o mar e onde poderia avistar, ao cair da tarde, Albertine e as outras raparigas em flor (PROUST, 2004).

O último, porém não menos poderoso, aparecimento da memória involuntária (décimo primeiro) se dá quando o protagonista, ao retirar alguns livros das estantes do cômodo onde se encontrava, se depara com o livro *François le champi*, de George Sand, livro com o qual teve contato na infância, através de leituras realizadas por sua mãe – e é exatamente destas experiências passadas que este signo sensível, através do contato visual com o título do livro, retira o material para trazer o herói novamente para o mundo de sensações anteriormente vividas, para o paraíso perdido de sua infância (PROUST, 2004). Sintomático notarmos que Proust reserva, como acionador para a derradeira descrição em torno da memória involuntária, exatamente um livro – a obra de arte que, como já dissemos anteriormente, o *alter-ego* ficcional do escritor daria início a partir desta sequência de revivescências.

Encerrada a descrição de todas as memórias involuntárias ao longo de *EBTP*, devemos agora retornar nossa discussão para duas questões deixadas em aberto a algumas páginas atrás. Retrospectivamente, vamos àquela mais próxima destas presentes linhas: a diferença entre as irrupções da memória involuntária provocadas pelo sentido da visão que não se conectam a memórias (campanários de Martinville e três árvores em Balbec) e a última em que o impacto visual conecta-se à lembrança (os espinheiros nos arredores de Balbec).

Cabe, todavia, apresentarmos aqui uma ressalva: a última experiência com o signo sensível acima descrita (*François le champi*) poderia ser também elencada entre as memórias involuntárias ligadas à percepção visual. Contudo, não o faremos, principalmente porque, segundo Proust (2004) o título deste livro parece encerrar, para além da mera visualização de sua grafia, uma gama de significados ocultos muito maior, que poderiam também estar ligados à sonoridade do nome (assim como o Guermantes, citado pelo herói comparativamente ao título do livro, e a tantos outros nomes aos quais o escritor dá importância tamanha capaz de se fazer notar nas diversas páginas de toda sua obra, destacadamente aquelas em que o professor Brichot, freqüentador do salão dos Verdurin, explica ao protagonista a etimologia de vários nomes de locais na França) e que, para além de um signo apenas visual, daria margem a percepção do signo enquanto gráfico/fonético – ou seja, dotando com voz as palavras escritas, o que se liga à discussão que já anunciamos brevemente em passagem anterior deste capítulo, ao afirmarmos que adentraremos a questão da performatividade da escritura proustiana com maior fôlego apenas no próximo.

Feita a ressalva, podemos tentar responder a questão anteriormente colocada de uma forma talvez pouco usual, mas que provavelmente atenderá às nossas intenções neste estudo: utilizando outra pergunta, ou melhor, outra dúvida deixada em aberto durante a tessitura deste capítulo, a primeira, que relembremos agora – a divergência entre os pensadores da obra proustiana Samuel Beckett e Gilles Deleuze, quando da eleição da experiência visual dos campanários de Martinville enquanto uma memória involuntária, pelo primeiro, e enquanto signo sensível ligado à imaginação, pelo segundo.

Para encontramos a chave para este enigma teórico, traremos as palavras de Deleuze sobre os signos sensíveis, citando também outra experiência que já relacionamos com a citada acima, a observação das três árvores em Balbec:

Pela manhã, quando o herói se levanta, não sente apenas a pressão das lembranças involuntárias que se confundem com uma luz ou com um odor, mas também o impulso dos desejos involuntários que se encarnam numa mulher que passa – padeira, lavadeira ou jovem orgulhosa, “uma imagem, enfim”... No início, nem mesmo podemos dizer de que lado vem o signo. A qualidade se dirige à imaginação ou, simplesmente, à memória? É preciso tudo experimentar para descobrir a faculdade que nos dará o sentido adequado; e, quando fracassamos, não podemos saber se o sentido que nos ficou velado era uma figura de sonho ou uma lembrança dissimulada na memória involuntária. As três árvores, por exemplo, eram uma paisagem da Memória ou do Sonho? (DELEUZE, 2006, p. 50-51).

Ora, analisando cuidadosamente as palavras de Deleuze, podemos perceber que, na essência, não há uma grande diferenciação, ou mesmo uma importância capital em se diferenciar as manifestações advindas da imaginação ou da memória involuntária, uma vez que ambas possuem o mesmo poder de impacto sobre a personalidade, **a mesma capacidade performativa**, o mesmo choque capaz de abalar as estruturas do hábito e fazer com que se retorne a um paraíso perdido, não no passado, e certamente não no presente, mas naquele pacto que ambos guardam em sua essência: fugir, via suspensão do hábito, à efemeridade da vida, ao poder destruidor do tempo, alçando vôos proto-estéticos capazes de ativarem os signos da Arte. Sim, porque os campanários de Martinville, embora não recordem nada especificamente ao herói, podendo assim estar ligados seja à imaginação ou à memória involuntária (impossível distinguir), serão a temática escolhida para que o mesmo escreva um pequeno ensaio (Proust, 2006) tendo como ponto de partida o estímulo recebido a partir de sua visualização. No entrecruzamento entre memória e imaginação, entre passado recuperado e sonho, entre o real passado e o imaginário fictício, podemos situar o signo sensível, uma vez que “[...] é por um salto que se deve romper o círculo mágico da atenção à vida [hábito] para

entregar-se à lembrança numa espécie de estado de sonho” (RICOUER, 2007, p. 447).

E, falando em visualização, também é importante ressaltar novamente os escritos de Deleuze relativos à questão da imagem que advém da manifestação do signo – imagem esta, podendo ter sua origem tanto ligada à memória involuntária (algo que aconteceu) quanto à imaginação (algo que se fabulou), todavia, independentemente da decifração desta origem, mantida enquanto qualidade sensível sua essência – o ser, “enfim”, uma imagem.

Adentrando mais ainda esta relação, podemos colocar em ação os pensamentos de Beckett, quando afirma:

A identificação entre as experiências imediata e passada, a reaparição de uma ação passada, ou sua reação no presente, consiste numa colaboração entre o ideal e o real, entre a imaginação e a apreensão direta, entre símbolo e substância. Tal colaboração libera a realidade essencial, negada tanto à vida ativa como à contemplativa. O que é comum ao passado e ao presente é mais essencial do que cada um deles visto separadamente [...] Mas graças a esta reduplicação a experiência é a uma só vez imaginativa e empírica, a uma só vez evocação e percepção direta, real sem ser apenas fátual, ideal sem ser meramente abstrata, o real ideal, o essencial, o extratemporal (BECKETT, 1986, p. 60).

Palavras completamente harmônicas com o que estamos discutindo ao longo do capítulo – o poder performador da memória involuntária em, fortuitamente, acionar o elo passado/presente alcançando o sentimento de suspensão do tempo. Ainda segundo Deleuze (2006) os signos sensíveis advindos da memória involuntária seriam, inclusive, inferiores àqueles que remeteriam à imaginação, assim como aos signos da arte – embora superiores aos já citados signos mundanos e amorosos, mesmo que com eles guarde a semelhança de, todos, retirarem seu material e sua essência a partir da vida, ou seja, de experiências reais, concretas, vividas, materiais. Neste sentido, os signos sensíveis da imaginação seriam superiores exatamente por, assim como os signos da arte, terem sua origem ligada a dimensão do etéreo, do impalpável, do metafórico. Entretanto, citando diretamente nossa fonte:

Ao contrário, a arte em sua essência, a arte superior à vida, não se baseia na memória involuntária, nem mesmo na imaginação e nas figuras inconscientes. Os signos da arte se explicam pelo pensamento puro como faculdade das essências. Dos signos sensíveis em geral, quer se dirijam à memória ou mesmo à imaginação, devemos dizer ora que vêm antes da arte e que a ela nos conduzem, ora que vêm depois da arte e que dela captam apenas os reflexos mais próximos (DELEUZE, 2006, p. 52).

Sendo assim, temos os signos sensíveis, imaginários ou memorialísticos, como

espécies de “setas” indicando o caminho da arte ou, antes, conforme Deleuze, indicando o caminho para a criação dos signos da arte, peças da engrenagem da obra de arte. A arte, então, não se esgotaria nas imagens da memória ou da imaginação, mas as superaria, buscando aquela essencialidade apontada nas manifestações da memória involuntária ou nos signos sensíveis da imaginação enquanto instância última, para além destes signos, para aquilo que a ação destes signos apenas esboçou enquanto meta: a composição da obra de arte. **Nada mais justo, do ponto de vista deleuziano, do que esta conclusão, pois, embora reconheça o importante material advindo tanto dos arcabouços da memória quanto resgatado a partir da imaginação e do onírico, coloca, como ponto alto da obra de arte, a própria arte, ou seja, o exercício de fabulação estética, o gênio criativo do autor, os princípios compositivos que regem a criação, a performance do escritor e a performatividade inerente à sua obra de arte.**

Seria por este apego aos signos da arte, para aquilo que eles põem em ação, para os mecanismos que eles são capazes movimentar, que Swann²⁴, ao invés das belas e recentes fotografias de sua esposa Odette, possuía no quarto um retrato antigo, singelo, mas que atribuía às suas feições uma “graça mais botticelliana”? Provavelmente sim, uma vez que, entrecruzando o que aquela fotografia lhe provocava enquanto elemento *punctum* (provavelmente também pela via da memória) com aquilo que articulava enquanto impacto artístico, o personagem, pelas palavras do narrador proustiano, dirá em seguida que “Com efeito, ainda lhe agradava ver na esposa um Botticelli” (PROUST, 2006, p. 237).

Imprescindível notarmos que, pela via da subjetivação, Swann eleva a fotografia de Odette a um status que, sozinha, possivelmente não possuiria. A dimensão da foto enquanto índice, já discutida em capítulos anteriores, estaria presente pela via da memória, da referência a Odette, assim como sua dimensão icônica estaria ligada à semelhança que a foto, por mais que esta mulher tenha se modificado com o passar dos anos, ainda guarda com sua referência; entretanto, aqui, precisamos reconhecer que a dimensão simbólica, ou seja, aquilo que culturalmente foi atribuído, construído, fabulado, pelo personagem Swann, predomina sobre esta impressão em torno da fotografia, promovendo-a a uma condição artística, fazendo com que abandone a condição de mero objeto da memória (ou do hábito) para ganhar ares de signo artístico, uma vez que põem em movimento vários significados submersos.

Esta operação de subjetivação da fotografia, realizada por Swann, espécie de *alter-ego* do herói proustiano (e, por assim dizer, também um alter-ego do próprio escritor) pode ser

²⁴ Discorreremos mais sobre os personagens Swann e Odette no próximo capítulo (Flash II), mas vale adiantar que ambos ocupam boa parte da primeira narrativa de *EBTP*, *No Caminho de Swann*, e a relação entre ambos será, em muitos aspectos, uma espécie de adiantamento da relação que o narrador terá, adiante, com Albertine.

entendida como uma das operações empreendidas, por Marcel Proust, na composição de sua obra literária. A performance proustiana, neste sentido, estaria bastante ligada ao gesto de estetizar os objetos da vida cotidiana, atribuindo-lhes, na tessitura de sua obra, o status de signos artísticos, pois neste sentido foram ressignificados pelo gênio criativo do artista. O biográfico, então, se pulverizaria ao longo de toda obra, pois se dele, da vida pessoal, das experiências cotidianas e, mais especificamente neste estudo, das fotografias de seu acervo, foram retirados vários episódios presentes ao longo da narrativa, por outro lado, pela via da estetização, da subjetivação, é bastante difícil reconhecê-los após sua transformação em signos artísticos, embora, com a ajuda dos biógrafos Céleste Albaret e Brassai, tenhamos tentado investigar esta dimensão ao longo deste capítulo. Na obra, a performance empreendida por estes objetos biográficos se desligou quase que completamente de sua origem, pois se guarda alguma semelhança (ícone) ou aponta para seu referente (índice), por outro lado adquiriu um status simbólico muito mais complexo do que a centelha de onde partiu – assim, podemos compreender porque os signos da arte, enquanto signos últimos, absorvem todos os outros signos, atribuindo-lhes sentidos potentes do ponto de vista da *fabulação estética*.

Os signos da arte, assim, seriam os únicos capazes de reunir e dar sentido a todos os outros signos: mundanos, amorosos e sensíveis (DELEUZE, 2006) Ora, nada mais lógico que esta afirmação, principalmente se pensarmos que, a partir da escritura de *EBTP* todos estes signos são apresentados e incorporados à saga do herói na busca da verdades oculta em suas experiências, verdade esta ligada aos signos artísticos que só serão de fato compreendidos no último volume de sua obra, *O tempo redescoberto*, justamente após a sucessão de impactos provocados por signo sensíveis – importantes, como bem ressaltamos, mas enquanto meios, e não enquanto fins, lembrando que os mesmos impactos, presentes ao longo de outras passagens pretéritas da trajetória do protagonista, foram incapazes anteriormente de fazê-lo despertar para as revelações profundas dos signos da arte.

Assim, a partir destas experiências com o signo sensível, tomadas enquanto meios para compreender a capacidade de vencer o tempo e a morte intrínseca à arte e seus signos, Beckett dirá sobre o herói proustiano, recém saído da sala-biblioteca dos Guermantes após os consecutivos saltos da percepção da vida, rompendo o círculo mágico do hábito pela performance da memória involuntária:

Agora, portanto, na exaltação de sua breve eternidade, tendo escapado da escuridão do tempo e do hábito e da paixão e da inteligência, ele

compreende a necessidade da arte. Pois somente no esplendor da arte poderá ser decifrado o êxtase perplexo que ele conheceu perante as superfícies inescrutáveis de uma nuvem, um triângulo, uma torre, uma flor, um cascalho, quando o mistério, a essência, a Idéia, encarcerados na matéria, imploraram pela caridade de um sujeito passante em sua casca de impureza (BECKETT, 1986, p. 61).

Aprofundando este aspecto da discussão, mais uma vez podemos nos utilizar das palavras do filósofo francês Gilles Deleuze, através das quais temos a exata noção de que:

Não se deve ver na arte um meio mais profundo de explorar a memória involuntária: deve-se ver na memória involuntária uma etapa, e não a mais importante, do aprendizado da arte. É certo que essa memória nos coloca no caminho das essências; mais ainda: a reminiscência já possui a própria essência, soube capturá-la. Mas ela nos dá a essência em um estado impreciso, em um estado secundário, de modo ainda tão obscuro que somos incapazes de compreender o dom que recebemos e a alegria que experimentamos. Aprender é relembrar, mas relembrar nada mais é do que aprender, ter um pressentimento. Se, impulsionados pelas etapas sucessivas do aprendizado, não chegássemos à revelação final da arte, permaneceríamos incapazes de compreender a essência, até mesmo de compreender que ela já estava na lembrança involuntária ou na alegria do signo sensível (estaríamos sempre reduzidos a “adiar” o exame das causas). É necessário que todas as etapas conduzam à arte e que atinjamos sua revelação (DELEUZE, 2006, p. 61-62).

A arte, então, enquanto objetivo máximo, tendo a memória involuntária como um importante degrau na escada que conduz à ela. A essência que temos a partir do signo sensível como obscura, uma vez que nem sempre nos remete ao seu sentido (campanários e três árvores). A memória involuntária como etapa a ser ultrapassada (sob o risco de, caso não superada, promover o adiamento da essência apresentada embrionariamente por ela enquanto signo sensível) e, posteriormente, integrada à obra de arte. A composição da obra a partir dos signos artísticos, maestros supremos na integração de todos os músicos que fazem parte da orquestra semiótica do grande concerto da Arte, permitindo a performance adequada das canções ao longo da apresentação da obra. E, compondo enquanto signo da arte, parte expressiva da estrutura narrativa arquitetada por Marcel Proust, temos a fotografia, citada em várias passagens de sua obra, seja enquanto metáfora, seja enquanto objeto, que nos servirá como porta de entrada para analisarmos a performance subjacente à tessitura de sua obra, no próximo capítulo, onde percorremos os caminhos compositivos ligados à estética proustiana que se ligam ao documento fotográfico, após termos superado, neste presente trecho da pesquisa que aqui se finda, as investigações em torno da fotografia enquanto objeto sensível, e suas relações com o hábito, o esquecimento, a memória involuntária e os signos na obra de

Proust, todos elementos decisivos em torno da tessitura de *Em busca do tempo perdido*.

CAPÍTULO V

FLASH II, FOTOGRAFIA E PERFORMANCE LITERÁRIA

Conforme adiantei no capítulo anterior, pretendo neste capítulo empreender uma investigação a respeito da dimensão estética da obra proustiana, me atentando para as relações que o objeto fotográfico possivelmente estabeleceu com sua performance literária ao longo da operação de escritura de *Em busca do tempo perdido*, me utilizando para tal tarefa de diversos trechos retirados do romance que façam referência à questão da fotografia e seus efeitos perlocucionários, assim como procurei proceder no capítulo precedente. Todavia, antes de lançar mão das citações do romance, necessário se faz tecer algumas considerações sobre a composição da referida publicação, na tentativa de melhor compreender o estilo proustiano e, portanto, os mecanismos que presidem sua performance literária.

Primeiramente, é importante salientarmos mais uma vez que, embora tenha dividido em capítulos diferentes as análises em torno das influências da fotografia advindas de um campo mais ligado à memória e daquele em torno da composição estética propriamente dita em *Em busca do tempo perdido*, esta divisão não significa, por assim dizer, uma separação. Da mesma forma que, no capítulo anterior, pudemos perceber que a fotografia, ao demonstrar um inquestionável vínculo com a vida de Marcel Proust, passou a fazer parte de sua obra em vários trechos que guardam alguma semelhança com experiências pessoais vividas pelo autor, experiências estas que podem ter servido de impulso inicial para sua criação ficcional e, portanto, para o advento de um estilo, de uma semiótica própria e intrínseca ao seu modo de fazer literatura, iremos também notar, ao longo dos estudos desta parte da pesquisa, que os trechos de sua obra relativos à fotografia que primam por servir-se desta para, seja como metáfora ou como objeto, adentrar o campo de símbolos utilizados na tessitura de *Em busca do tempo perdido*, muitas vezes, terão alguma conexão com episódios reais da vida pessoal do escritor.

Dito isto, vale também fazer uso de alguns conceitos discutidos no último capítulo, sobretudo aqueles que abordam os signos sensíveis e suas peculiaridades. Como vimos, esta qualidade de signos, ligados à memória involuntária ou à imaginação, são captados e interpretados por Proust, ao longo de sua obra, através de imagens – retomando as palavras de Beckett, quem afirma que muitas vezes a origem destes signos permanece obscura (Memória ou sonho? Imaginação ou passado?) mas que, independente disto, se expressam através de imagens (“padeira, lavadeira, ou jovem orgulhosa, uma imagem, enfim”). Ora, se

considerarmos (o que aliás é bastante óbvio) a fotografia como uma imagem, diferente das citadas imagens mentais, latentes, que se expressam na mente do artista pela via da memória ou da imaginação, mas que, em sua concretude imagética, tendo o *status* de documento, de objeto palpável, uma vez absorvida pelo sentido da visão, passará a compor também o campo de imagens mentais, podemos aplicar então à fotografia a mesma “confusão” que pode existir em torno destas imagens mentais – eu vi ou imaginei? Meu olhar captou esta imagem, ou ela me veio através do sonho, da fabulação? Esta fotografia faz parte do meu arsenal de experiências, ou da biblioteca de meus desejos involuntários? Sendo assim, uma vez mais é possível afirmar a não separação entre a fotografia enquanto documento da memória ou enquanto monumento da fabulação, podendo fazer parte de ambas, mas mais importante do que isto, enquanto signo sensível, imagem, advinda da memória involuntária ou da imaginação, instaurando-se enquanto signo privilegiado no rol de símbolos constituintes de *Em busca do tempo perdido*.

No capítulo anterior, discorremos longamente sobre os tipos de signos da obra proustiana, nos detendo em exemplos vários de todos eles ao longo de seus escritos. Todavia, mesmo tendo discutido amplamente sobre estes signos, talvez ainda nos falte uma melhor compreensão sobre a origem dos mesmos ou, antes ainda, sobre a sua indispensabilidade para o advento do estilo de Marcel Proust. Esta análise irei desenvolvê-la neste momento, nos utilizando para tal tarefa de certa repetição em relação ao nosso capítulo precedente: os textos teóricos de um filósofo francês (Deleuze) abordando a obra de um artista também francês (Proust). Nosso filósofo, aqui, será Jacques Derrida, e o artista objeto de suas proposições, o ator e poeta Antonin Artaud.

Possivelmente possa causar estranheza, num trabalho que tem como objeto principal a literatura, a palavra, os livros e escritos de um romancista, a vinculação com o nome de Antonin Artaud, famoso por denunciar em suas teorias a respeito do teatro (reunidas no livro *O Teatro e seu duplo*) a submissão da cena ao texto, do diretor e atores à dramaturgia, do corpo à letra morta. Entretanto, como veremos, embora realmente não possamos colocar Marcel Proust e Artaud como dois artistas franceses similares em suas criações, isto não nos impede de descobrir, através das análises empreendidas por Derrida, alguns pontos de encontro fundamentais entre o pensamento sensível e a composição estética de ambos artistas.

Além das proximidades entre os dois artistas que pretendemos explicitar a partir das análises realizadas por Derrida, vale mais uma vez ressaltar que o pesquisador que aqui vos escreve, como dito na introdução desta tese, teve sua formação inicial no teatro, nas artes cênicas, tendo então uma ligação intrínseca com as questões levantadas por Artaud, relativas

ao corpo, a voz, a cena, a encenação, a direção, ao texto, ou seja, a todos os componentes do fenômeno teatral. Como veremos, então, a partir deste prisma das artes da cena, poderemos levantar paradigmas intrínsecos à análise de espetáculos teatrais para, ao longo deste capítulo, realizar uma interconexão entre estas teorias relativas ao teatro e a direção de cena com a narrativa proustiana que, à sua maneira, acaba por realizar uma espécie de “encenação”, com todos seus personagens, ações, cenários, vestuários, maquiagens, músicas... e fotografias.

Retomando a discussão em torno dos já citados filósofo e artista franceses a serem discutidos nesse capítulo, podemos iniciar falando a respeito das intenções de Artaud para com a cena teatral, explícitas através de seus textos teórico/poéticos no já citado *O Teatro e seu duplo*:

Para Artaud, o teatro não podia portanto ser um gênero entre outros, ele era um homem do teatro antes de ser escritor, poeta ou mesmo homem de teatro: ator pelo menos tanto quanto autor e não apenas porque representou muito, tendo escrito uma única peça e manifestado por um “teatro abortado”; mas porque a teatralidade exige a totalidade da existência e não tolera mais a instância interpretativa nem a distinção entre autor e ator. A primeira urgência de um teatro inorgânico é a emancipação em relação ao texto. Embora só encontremos o seu rigoroso sistema em *Le Théâtre et son double* [O Teatro e seu duplo], o protesto contra a letra fora desde sempre a preocupação principal de Artaud. Protesto contra a letra morta que se ausenta para longe do sopro e da carne (DERRIDA, 2009, p. 277).

Podemos perceber, na citação acima, que Artaud considerava o teatro submisso ao texto como não-teatro, como um teatro de letra morta, contra a qual se insurgia. E é exatamente na separação autor/ator que, para ele, residia todo o problema em relação ao teatro, uma vez que a palavra escrita, ao ser levada a cena, não se desvinculava de sua origem, de sua escritura, pesando sobre os ombros de atores, diretores e demais artistas da cena, tirando-lhes a liberdade de criar, de serem também autores – tornando-os, portanto, meros repetidores de palavras já escritas por outrem.

Transpondo nossa discussão para ao campo da literatura, mas ainda fazendo uso do pensamento de Derrida (2009), veremos que a operação de escritura, pela qual a imaginação criativa traduzirá o pensamento em palavra, instaurando o ato literário, terá duas vias: pela via positiva, irá criar uma obra que se liga a todas outras obras, pois terá parentesco com o livro puro, o livro sobre nada, o livro que contém em seu âmago a possibilidade infinita de tudo dizer; e, pela via negativa, esta obra, ao inscrever determinadas palavras no papel, deixará de fora da operação uma gigantesca gama de outras palavras, um enorme não-dito, porque não-escrito, a delimitação restritiva de um livro a partir da possibilidade do livro total.

Além disso, o escritor, em seu ato de dizer algo, de pronunciar palavras, ou escrevê-las, acaba por sentir uma angústia – angústia por dizer algo que não diz tudo, mas que também acaba por dizer demais (uma vez que o sentido do que é pensando, após ser dito, escapa àquele que pensou, podendo ser interpretado de infinitas maneiras por aqueles que escutam/lêem). “Falar mete-me medo porque, nunca dizendo o suficiente, sempre digo também demasiado” (DERRIDA, 2009, p. 10). Ainda na mesma página do livro *A Escritura e a Diferença*, Derrida nos fala acerca desta operação de falar/expressar/escrever numa nota de rodapé:

Angústia também de um sopro que se detém a si próprio para entrar de novo em si, para se aspirar e voltar à sua fonte primeira. Porque falar é saber que o pensamento deve tornar-se estranho a si próprio para ser dito e exposto. Então pretende, ao dar-se, reapossar-se de si. Eis a razão pela qual sob a linguagem do escritor autêntico, aquele que pretende manter-se o mais próximo possível da origem do seu ato sente-se o gesto para retirar, para retomar a palavra pronunciada (DERRIDA, 2009, p. 10-11).

A palavra, desta forma, deveria carregar em si o âmago do pensamento, de sua origem, do lugar de onde partiu para tornar-se expressão – lugar-poeta, lugar-autor. Apenas assim, portanto, a palavra poderia manter seu vínculo com a carne, com o ser vivo de onde surgiu. Ora, se voltarmos a nos lembrar das palavras de Artaud em relação ao teatro e ao uso da palavra neste, veremos que é esta espécie de palavra que este teórico das artes da cena buscava, ou seja, uma palavra carregada de vigor, pulsante, que não se desvinculasse do sopro nem do corpo.

Ainda segundo Artaud, a partir da análise empreendida por Derrida:

Se é preciso portanto renunciar “à superstição teatral do texto e à ditadura do escritor,” é porque estas só se puderam impor à custa de um certo modelo de palavras e de escritura: palavra representativa de um pensamento claro e pronto, escritura (alfabética e em todo caso fonética) representativa de uma palavra representativa. O teatro clássico, teatro de espetáculo, era a representação de todas estas representações. Ora, esta diferença, estes adiamentos, estas pausas representativas relaxam e libertam o jogo do significante, multiplicando assim os lugares e os momentos do furto. Para que o teatro não esteja submetido a esta estrutura de linguagem nem abandonado à espontaneidade da inspiração furtiva, dever-se-á regulá-lo segundo a necessidade de uma outra linguagem e de uma outra escritura. Fora da Europa, no teatro balinês, nas velhas cosmogonias mexicana, hindu, iraniana, egípcia, etc., procurar-se-á sem dúvida temas, mas também, por vezes, modelos de escritura. Dessa vez, não só a escritura não será mais transcrição da palavra, não só será a escritura do próprio corpo, mas produzir-se-á, nos movimentos do teatro, segundo as regras do hieróglifo, de um **sistema de signos** em que a instituição da voz não mais comanda

(DERRIDA, 2009, p. 282-283. Grifo meu).

A busca por esta escritura nova defendida por Artaud em relação ao teatro, portanto, ao trilhar o caminho da criação de um novo sistema de signos, acaba por se aproximar da escritura proustiana exatamente naquilo que discutimos amplamente no capítulo anterior: a utilização de signos, para além das palavras, na construção de uma estética própria. Proust soube, à sua maneira, criar um sistema de signos próprios e intrínsecos à sua obra, signos estes que, tais quais os hieróglifos citados por Artaud, ultrapassavam o poder da palavra, potencializando-a e incorporando à escritura todo um jogo de significados para além dos alfabéticos e fonéticos.

Sobre estes signos e sua importância em *Em busca do tempo perdido*, é válido citarmos mais uma vez as palavras de Gilles Deleuze, comentando sobre o aprendizado empreendido por Proust (um aprendizado de “homem de letras”) através dos signos ao longo da obra:

Aprender diz respeito essencialmente aos signos. Os signos são objeto de um aprendizado temporal, não de um saber abstrato. Aprender é, de início, considerar uma matéria, um objeto, um ser, como se emitissem signos a serem decifrados, interpretados. Não existe aprendiz que não seja “egiptólogo” de alguma coisa. Alguém só se torna marceneiro tornando-se sensível aos signos da madeira, e médico tornando-se sensível aos signos da doença. A vocação é sempre uma predestinação com relação a signos. Tudo que nos ensina alguma coisa emite signos, **todo ato de aprender é uma interpretação de signos ou de hieróglifos**. A obra de Proust é baseada não na exposição da memória, mas no aprendizado dos signos (DELEUZE, 2006, p. 4. Grifo meu).

Sendo assim, temos um escritor que, através do caminho do aprendizado dos signos, dos hieróglifos, compõe sua obra de arte, mergulhada, como já dissemos, em sua experiência pessoal, mas não necessariamente na memória, como vimos (embora também nela), mas em toda uma rede de interconexões de signos que utiliza para subjetivar suas experiências. Ao fazê-lo, dota-as de significados que ultrapassam os objetos, assim como Artaud pretendia dotar a palavra de uma ligação intrínseca com sua origem, buscando, assim, escritor e teatrólogo, a essência, para além das experiências e das palavras, através dos signos e dos hieróglifos, a essência capaz de ser atingida apenas através da arte.

A escritura, em Proust, estaria para além da palavra, para além da mera palavra que descreve a experiência passada – a palavra seria parte de uma rede de signos que ultrapassam seu significado, dotando-as de um poder de interpretação quando associadas no jogo de

hieróglifos, de imagens, compondo uma obra de arte que, pela via do aprendizado dos signos, atingiria o objetivo final de tornar-se imortal, e exatamente imortal por ser atemporal, por escapar aos ditames da memória e da experiência. Desta maneira, *Em busca do tempo perdido* se constitui mais numa procura, num aprendizado, numa operação de buscar o tempo perdido, do que propriamente nos acontecimentos concretos do passado: como dito no capítulo anterior, o aprendizado dos signos, a experiência deste aprendizado, não é o fim em si, mas apenas o caminho, as setas indicando a trilha para encontrar a essência, a arte, os signos últimos.

Mais que uma operação de busca pelo passado, conforme afirma Gagnebin, Proust opera

uma busca das analogias e das semelhanças entre o passado e o presente. Proust não reencontra o passado em si – que talvez fosse bastante inosso –, mas **a presença do passado no presente e o presente que já está lá, prefigurado no passado** (GAGNEBIN, apud BENJAMIN, 1994, p. 17. Grifo meu).

E é justamente nestas analogias, nestas semelhanças, neste presente prefigurado no passado e na presença do passado no presente, que Proust conseguirá resgatar o tempo perdido, não exatamente aquele que se perdeu, mas aquele que, pela via da metáfora, da arte, do signo artístico, consegue escapar às instâncias mortificadoras do hábito e à inescrupulosa e sorradeira passagem do tempo, inscrevendo-se de forma imortal enquanto obra de arte literária. Podemos dizer também, conforme Gagnebin, que ao analisarmos a obra de Marcel Proust à luz de vários acontecimentos de sua vida (como fizemos no capítulo anterior, a partir do objeto fotográfico, e como também faremos brevemente neste a partir do mesmo prisma), que conseguimos encontrar em sua experiência pessoal aquela centelha ínfima de sua obra de arte prefigurada, assim como podemos detectar em sua escrita fragmentos que remetem as suas lembranças íntimas.

Como igualmente observamos nos capítulo anterior, a fotografia foi um elemento bastante presente na vida de Marcel Proust e que, como signo sensível imagético, tornou-se de importância capital ao, a partir da subjetivação do artista, passar a compor determinadas passagens de *Em busca do tempo perdido*, fazer parte da escritura, da performance literária, e se instituir enquanto signo subjacente a diferentes campos semióticos da obra. Esta dimensão hieroglífica da fotografia pode ser encontrada em passagens já citadas, onde buscamos sua interconexão mais próxima ao campo da memória, como também em outras que aqui analisaremos, que se conjugam mais ao campo estético, da criação artística propriamente dita

(embora não se separe totalmente da questão da memória, até pela materialidade inerente ao objeto fotográfico).

Uma passagem comum à sua vida e sua obra, em torno da fotografia, diz respeito à fotografia real de Marcel Proust, enquanto criança, que aparece no quarto volume de sua obra, *Sodoma e Gomorra*. Este retrato foi dado por Proust a sua governanta, Céleste Albaret, como descrito no livro *Senhor Proust*, baseado nas memórias da mesma, onde a antiga empregada nos conta que, ao ver a foto, disse ao patrão que ele se parecia com o personagem Pequeno Príncipe, de Antoine de Saint-Exupéry. Na literatura, o herói proustiano assim descreve a passagem onde a Céleste fictícia (homônima, inclusive, da real, e também uma empregada do herói) encontra sua fotografia:

Céleste recomeçava a sorrir: “Não viste então na gaveta dele a sua fotografia, quando menino? Queria fazer-nos acreditar que o vestiam sempre com muita simplicidade. E ali, com a sua bengalinha, a gente só vê peles e rendas, como um príncipe nunca teve. Mas isso não é nada ao lado da sua imensa majestade e da sua bondade ainda mais profunda”. (PROUST, 2008, p. 493).

Nesta passagem, é interessante notar como o autor incorpora à sua escritura uma experiência pessoal, embora seja preciso sempre salientar que a memória não seja a única responsável pela criação da obra, assim como neste episódio, uma vez que a fabulação torna a Céleste fictícia, diferente de sua empregada e confidente por anos e anos, apenas uma empregada passageira a quem pouco conheceu, e sua referência ao personagem da literatura, no seu passado, ter se tornado apenas uma alusão vaga a um príncipe, sem conexão com o famoso *character* da literatura francesa. Desta forma, podemos perceber que Marcel Proust transforma sua memória, a lembrança de um acontecimento, em signo artístico, uma vez que incorpora à ele uma gama de significados mais amplos do que aqueles que possivelmente possuíam na origem da experiência.

É preciso notar, neste sentido, que a Céleste fictícia, embora aparentemente “menos importante” que a Céleste real, pelo simples fato de a primeira participar de uma curta passagem de sua narrativa, enquanto a segunda ter sido sua criada e co-habitante por longos anos, não é a única Céleste: podemos perceber, em várias alusões a outros empregados fictícios de *Em busca do tempo perdido*, a presença da Céleste real, sobretudo na personagem Françoise, que acompanha o narrador ao longo de toda sua vida (assim como Céleste Albaret acompanhou Proust ao longo da escrita de praticamente toda sua obra), mas não apenas nela. Ora, a experiência pessoal, nesse sentido, se fragmenta, dando a origem a toda uma gama de

personagens, várias foto-Celestes, vários pontos de vista sobre a mesma criatura capturados pelo olhar-câmera do artista e transformados em foto-empregadas literariamente. Além disso obtém, via observação e fragmentação, pontos em comum entre todos os instantâneos (empregadas), criando o efeito do signo: signos referentes ao “ser” empregado(a), ao comportamento destes agentes sociais, obtidos a partir da observação da realidade e potencializados pela criação literária, procedimento comum ao longo de toda operação de escritura da obra maior proustiana.

Sobre a técnica proustiana de composição de personagens, é interessante observar que o crítico brasileiro Antonio Candido (1998) afirma que o escritor se vale, principalmente, de dois procedimentos: o primeiro, onde se utiliza de personagens construídas em torno de um modelo real central, ao qual vem somar-se outros modelos periféricos (como o caso do personagem Barão de Charlus, que tem como eixo a pessoa de Robert de Montesquiou, mas que também possui características de outras figuras reais como do escritor Oscar Wilde, de um tal Barão Doazan, entre outros); o segundo, onde temos personagens que são elaborados com fragmentos de diversos modelos reais, sem que nenhum se sobressaia, constituindo assim uma personalidade fictícia completamente nova (como o personagem Robert Saint-Loup, oriundo de vários amigos do escritor, entre eles Gaston de Caillavet, Bertrand de Fénelon e Marquês de Albufera). Estas teorias veem ao encontro com o que dissemos no parágrafo anterior sobre a fragmentação de modelos reais e sua pulverização em diversos personagens ao longo da obra, tendo, alguns, características predominantes em relação às pessoas que lhe inspiraram (como possivelmente Céleste Albarte em relação à personagem Françoise) e outros, construídos a partir de características várias de diversas pessoas (como a própria personagem Céleste, em relação a sua homônima real, mas possivelmente também em relação a outras empregadas com quem Marcel Proust se relacionou ao longo de sua vida) mas, em ambos os casos, personagens assumindo um caráter de universalidade sem perder a individualidade.

Outra questão que devemos destacar, em relação a passagem de *Em busca do tempo perdido* acima citada, e sobretudo em relação à fotografia referida no trecho, é a não presença da mesma nas páginas desta tese. Embora reconheçamos a imagem e o campo imagético como extremamente importante, e uma das linhas mestras desta pesquisa, precisamos nos manter firmes na resolução de que a imagem, enquanto signo, possui sua capacidade interpretativa inerente àquele que a observa e, assim, dela faz uso para compor sua performance artística, retirando, então, da afecção advinda da imagem, aquele elemento *punctum* de que já nos falava Roland Barthes, conforme citado no capítulo II (A Paisagem)

deste presente trabalho. Ora, se o mesmo Roland Barthes não nos apresenta a famosa fotografia de sua mãe, insistindo que a mesma não seria capaz de despertar no leitor de seu livro os mesmos sentimentos que em si próprio, da mesma forma seria desnecessário apresentar aqui uma fotografia que, para nós, não teria qualquer significado, além de “ilustrar” uma possível incitação à escritura proustiana – incitação esta a qual estamos considerando e analisando, o que, neste sentido, torna ainda mais dispensável, e até danoso, qualquer tipo de ilustração.

Por outro lado, como tem sido debatido ao longo desta pesquisa e como pretendemos demonstrar adiante, a imagem fotográfica possui uma importância muito maior do que a simples função de “exemplo”. No jogo de influências e interpretações em que estamos considerando o poder da fotografia, a imagem precisa ser concebida tal qual as palavras do teatro de Artaud (ou os signos da obra proustiana), ou seja, numa relação inexpugnável com sua origem, com seu ato fundador, com a performance que a gerou e que, a partir de seu advento, em sua essência, possa extravasar os limites dos signos mundanos, amorosos, memorialísticos e imaginativos, alcançando o patamar de signo artístico, documento sensível, originado a partir da experiência, mas alçando vôos mais altos, até o caminho da arte.

Para compreendermos um pouco mais esta noção em torno do objeto fotográfico, mas que dialoga com todas outras possibilidades de signos utilizados por Marcel Proust na composição de *Em busca do tempo perdido*, é essencial discorrermos sobre a questão da metáfora em sua obra. Vimos que, com o aprendizado pelos signos, Proust passa a “enxergar” coisas diferentes do que contém o objeto ao qual observa, ou seja, passa a municiar o objeto, pela via do signo, de uma gama muito maior de significados do que realmente este possui – conforme já citado (capítulo IV, Flash I), nas palavras de Deleuze, numa operação constante de decepção e revelação, onde a primeira se dá ao primeiro contato com o objeto, e a segunda num segundo momento, onde o artista passa a compreender subjetivamente este objeto, através das associações que perfaz em torno dele.

Neste sentido, podemos considerar que:

A metáfora consiste, como sabemos, em ver uma coisa em outra coisa, isto é, estabelecer relações de analogia. É justamente o princípio gerador do estilo de Proust, que tem na metáfora a sua fonte por excelência.

O narrador vê a natureza, os seres, as coisas e as situações de um ponto de vista inteiramente pessoal, carregado de suas reminiscências, suas tendências artísticas e suas ambições mundanas [...]

O próprio narrador dá-nos a chave de suas metáforas indicando sua fonte, o que nos leva à conclusão de que sua visão é o reflexo da sua imaginação, sua memória e sua sensibilidade (HARVEY, 2007, p. 60).

Nesta operação entre a memória, a imaginação e a sensibilidade é que surgirá a performance proustiana. A escritura de sua obra, a partir de seu ponto de vista pessoal, tomará de suas influências aquele elemento *punctum* que situamos no campo da imagem fotográfica para realizar a criação de seu livro. E, seu livro, enquanto arte, signo artístico, carregará em si a essência de todas estas origens sem, no entanto, demonstrar objetivamente nenhuma delas – afinal, os signos artísticos é que dão sentido e fazem dialogar todos os outros signos, é aquele que os ultrapassa, os estetiza, os torna algo mais além do que eram, pela via da metáfora, da leitura, interpretação e compreensão do signo. Proust não ilustra seu livro com paisagens, fotografias, representações de quadros ou partituras musicais. Ele os toma enquanto signos, metáforas, enquanto componentes importantíssimos que impulsionam sua criação artística, mas não se prende a eles; são setas indicando o caminho da arte, da sua arte, mas não um fim em si, coisa que aliás só ficará clara para o herói a partir da seqüência de memórias involuntárias em *O Tempo redescoberto*, e não necessariamente pela experiência da percepção/afecção sensível destas memórias, mas mais pelo aprendizado que delas retira – lembrando mais uma vez que, ao longo da obra, outras memórias involuntárias acometem o narrador, não o despertando, entretanto, para as verdades em torno dos signos da arte. Como exemplo contrário do herói, temos o personagem Swann, para quem a Sonata de Vinteuil, enquanto signo artístico, acabou por remeter ao seu amor por Odette, um signo amoroso, e não para aquilo que estaria além dela, o apelo à arte, à criação estética, ao signo artístico – leitura equivocada do efeito perlocucionário da música.

Aliás, uma vez citados, cabe fazer um pequeno parênteses em nossa discussão para abordar os personagens acima e suas relações na trama proustiana. Até porque, como veremos, os três personagens de alguma forma também irão se relacionar com a questão da fotografia em suas trajetórias, e também possuirão, pela via do documento fotográfico, alguma correspondência com episódios verídicos da vida de Marcel Proust.

Swann é uma espécie de alter-ego do herói proustiano e, se nos lembramos que este mesmo herói seria uma espécie de alter-ego do escritor real, neste jogo de espelhos, Swann seria então um tipo de reflexo do reflexo. Ou ainda, utilizando uma metáfora mais condizente com um de nossos principais objetos de estudo, a fotografia: “A analogia entre Swann e Marcel já foi muitas vezes apontada, enfatizando-se o fato de aquele ser uma fotografia em negativo deste” (HARVEY, 2007, p. 70).

Em *No Caminho de Swann*, primeiro livro de *Em busca do tempo perdido*, acompanhamos as peripécias de Swann em suas relações com a sociedade francesa e,

especialmente, com os membros do já referido (no Cap. IV, Flash I) salão dos Verdurin, local onde conhece aquela que viria a se tornar sua esposa, Odette (além de ambos pais do primeiro amor do herói, Gilberte, amor este que se inicia ainda neste mesmo livro). Os sofrimentos de amor e, principalmente, de ciúme, de Swann por Odette, serão como que um adiantamento dos sofrimentos que Marcel terá, adiante, por Albertine, com quem também freqüentará o salão dos Verdurin (embora, no caso do narrador, o salão da referida família tenha se mudado temporariamente para as proximidades de Balbec, devido à estadia dos mesmos durante a alta temporada no balneário).

Odette é uma cortesã que, a partir do romance com Swann, e o posterior casamento entre ambos, adquire um status social bastante invejado (pelo fato de Swann ser um personagem rico e bem visto pela sociedade parisiense). Já salientamos, no capítulo anterior, a relação de Swann para com as fotografias da mesma, o que, neste sentido, também poderia ser considerado um sintoma de antecipação de acontecimentos relativos à Marcel que se sucederão em passagens posteriores (como a presença de fotografias, em dados momentos, de todas as suas relações amorosas, assunto que abordaremos a seguir).

É importante também destacarmos a relação que o narrador terá, também, com imagens de Odette, amada de seu alter-ego Swann e mãe de sua primeira enamorada, Gilberte. A primeira vez que a vê, ainda na infância, em casa de seu tio avô Adolphe, vestida de cor de rosa, a figura não lhe causa muita impressão. Anos mais tarde, estando em Balbec, em visita ao atelier do pintor Elstir, encontra um retrato pintado por este e vê, no retrato, enorme semelhança com a mãe de Gilberte (de quem há pouco tempo havia se afastado) – pede, então, ao pintor, para ver a fotografia de onde o mesmo havia retirado o modelo para a pintura, para tentar confirmar suas suspeitas, que aliás confessa a Elstir. O pintor não nega nem confirma que a pintura intitulada Miss Sacripant (que representa uma mulher travestida de homem) seria baseada na figura de Odette Swann, mas para o herói esta certeza fica garantida.

Anos mais tarde, Morel, um jovem violinista filho do mordomo de seu tio Adolphe, trás para o protagonista uma série de recordações de seu falecido parente, dentre as quais Marcel identifica uma representação da mesma pintura de Elstir, Miss Sacripant. Só aí o herói consegue ter a certeza de que a dama de cor de rosa, Odette Swann e Miss Sacripant, eram a mesma pessoa. Segundo Brassäi (2005), o tio avô real de Marcel Proust, Louis Weil, ao falecer, deixou também uma série de lembranças, dentre as quais uma coleção de fotografias de atrizes da época. Em meio a estas fotografias, o escritor encontrou uma da atriz Marie Van Zandt, na qual a mesma estava vestida com roupas masculinas. Possivelmente, então, foi esta

fotografia que inspirou a criação da passagem relativa à Miss Sacripant, e que engendrou toda a trama em torno das diferentes representações da mesma pessoa/personagem, Odette Swann. Esta operação, a partir do efeito perlocucionário de diferentes fotografias/imagens em demonstrar diferentes aspectos da mesma criatura, será reutilizada por Proust em sua escritura de forma mais intensa em relação ao personagem de Albertine, como veremos adiante (mais uma prova de que o amor de Swann é um tipo de adiantamento do amor de Marcel, o primeiro por Odette, o segundo por Albertine).

Em relação ao personagem Vinteuil, trata-se de um músico e professor de música que, na infância do herói, lecionava em sua pequena cidade natal, Combray. Na primeira parte de *EBTP, No Caminho de Swann*, acompanhamos a já citada relação amorosa entre Odette e Swann e, a partir das visitas ao salão dos Verdurin, Swann toma conhecimento de uma bela música que, para sua surpresa, descobre ser de autoria do velho (e já falecido) professor de música de Combray, a quem também conhecia. Como dissemos anteriormente, a audição desta sonata fará Swann sentir uma imensa alegria, a qual não consegue identificar, mas que por fim acaba por ligar (erroneamente) aos primeiros atos de seu amor por Odette. Esta mesma música, mas em sua completude (na época de Swann, a sonata e, mais tarde, o septeto), fará o protagonista compreender, no último trecho da narrativa de *Em busca do tempo perdido (O Tempo redescoberto)*, o chamado à criação artística: ele que acabara de ser impactado pela já descrita seqüência de memórias involuntárias, ao ouvir a música, decifra o enigma da arte, única possível de elevar a existência para além das garras destruidoras do tempo.

No que tange ao objeto fotográfico, há uma passagem bastante intrigante nas páginas de *No Caminho de Swann* a respeito de um retrato do referido músico. O herói presencia, ao espionar a casa do falecido Vinteuil, uma cena entre sua filha e uma amiga (um casal lésbico), onde as mesmas profanam uma foto do velho professor de piano. Ao longo da cena descrita pelo narrador, vemos uma série de movimentos, de ações, de jogos, de signos emitidos por ambas as personagens durante seu ritual de sedução/profanação. A srta. Vinteuil, ao ouvir a carruagem da amiga chegar a sua casa, pega o retrato do pai sobre a lareira e o coloca sobre uma mesinha, próxima ao sofá onde se instalara. Depois, faz toda uma encenação entre fechar ou não os postigos da janela, fingindo um falso pudor ao querer encerrá-los (e fingindo também não o conseguir), tão somente para ouvir a negativa de sua amiga, deixando-os, enfim, abertos. Em seguida, após trocarem alguns beijos e carícias, além de correrem em perseguição pela sala, deitam-se mas, como a visitante se coloca por sobre seu corpo, de costas para o retrato que a pouco ajeitara sobre a mesinha, a srta. Vinteuil, como forma de

chamar a atenção da amante para a foto, proclama se sentir incomodada pela figura do pai a olhá-la, inclusive se perguntando quem teria colocado o retrato naquele local. Após ouvir palavras ásperas da amiga em relação ao pai, a filha do músico finge uma indignação mal disfarçada para, em seguida, entregar-se a um beijo completamente paternal da amiga, colocando-se de joelhos a sua frente e recebendo o ósculo na testa. A amiga, não satisfeita, toma o retrato em suas mãos e diz no ouvido de sua parceira algo que desejaria fazer com ele; a srta. Vinteuil, mais uma vez, finge indignação, pronunciando um “tu não te atreves” apenas para ouvir como resposta da amiga, em seguida, que a mesma se atreveria sim em cuspir em cima “disso”.

Podemos perceber, nesta passagem, o quanto a fotografia, enquanto objeto sensível, signo, passa a incorporar muito mais subjetividades a partir da relação daqueles que com ela têm contato (ou, em outras palavras, que perlocucionariamente são afetados por ela). A imagem do Sr. Vinteuil, para sua filha e sua amante, substitui a presença do mesmo, ao mesmo tempo em que atesta sua ausência – uma vez que, por um lado, elas tomam atitudes para com a foto que teriam o desejo de perfazer perante o falecido ali retratado, mas ao concomitantemente têm consciência de que, pelo fato do mesmo estar morto, profanar sua fotografia se constitui num pecado ainda maior (e no avesso da moeda, um prazer também ainda maior). Conforme vimos através dos estudos do capítulo II (A Paisagem), temos aqui confirmada a tese da fotografia enquanto índice, ou seja, que guarda e nunca perde uma relação intrínseca com seu referente, apontando, através de sua presença, para a ausência do mesmo (materialidade e memória conectadas à fotografia – imagem e lembrança).

Entretanto, não podemos deixar de ressaltar que, assim como aquela fotografia de Marcel Proust criança similar ao pequeno príncipe, a música de Vinteuil (ou as músicas, se pensarmos na sonata e no septeto), a pintura de Odette (ou o retrato fotográfico de Marie Van Zandt, referência real da mesma), ou mesmo qualquer representação da imagem do Sr. Vinteuil, não são demonstradas por Proust ao longo de sua narrativa. Como salientamos anteriormente, todas estas referências, tendo ou não correspondência no mundo real, são tomados enquanto signos de sua escritura, e valem mais na medida em que causaram efeitos perlocucionários no escritor que, por sua vez, trabalhando-os artisticamente, fez estes efeitos reverberarem em sua obra literária – efeitos que possivelmente não teríamos a partir da visualização destas imagens ou da audição das músicas, pois possuindo um *punctum* particular para o artista que deles fez uso, não os possuiria para nós. Todavia, ao deixar que cada um de nós construa em sua própria fabulação uma imagem de Miss Sacripant ou uma sonata de Vinteuil, Proust deixa, ao seu leitor, a capacidade de preencher estes elementos, de

subjetivar estes objetos, de transformar em signo próprio e poderoso cada uma destas referências, pois passam a ser referências particulares, a partir da leitura, da fruição e da perspectiva de cada um, baseadas em suas próprias vivências.

Ainda neste sentido, vale a pena usar mais uma vez as palavras de Vera de Azambuja Harvey, em seu livro *Marcel Proust: realidade e criação*, referindo-se ao modo de ler *Em busca do tempo perdido*:

Se Proust insiste tanto nessa maneira única de sentir, é para mostrar ao leitor como deve ler o seu livro, pois “cada leitor é, quando lê, o próprio leitor de si mesmo”. A obra do escritor é apenas uma espécie de instrumento de ótica que ele oferece a fim de fazê-lo discernir o que, sem esse livro, ele talvez não tivesse visto em si mesmo.

E somos nós que devemos concluir que, para ler Proust, não precisamos conhecer as chaves de seus personagens, os músicos que o inspiraram, as paisagens que descreve. É preciso deixar-se guiar por ele para sentir, na memória, uma peça musical ouvida num momento de exaltação, seja ela de Saint-Saëns, de César Franck, de Chopin ou de Wagner, para evocar uma atmosfera ou voltar ao passado.

Proust desperta ecos em nós, projeta reflexos, mas os ecos são da nossa memória e os reflexos da nossa sensibilidade (HARVEY, 2007, p. 61).

Sendo assim, não será demonstrando fotografias que possivelmente possam ter contribuído com a escrita proustiana (como a sua a pouco citada fotografia quando criança) que iremos proceder nesta análise de *Em busca do tempo perdido* e sua relação com a fotografia, enquanto signo, pela via da performance, mas, sim investigando os possíveis efeitos que estes objetos, a partir da fabulação artística do escritor, passaram a possuir em sua obra, enquanto signos, engendrando episódios e provocando reações e efeitos perlocucionários nos personagens que com as fotografias do romance entraram em contato. Sobre as influências a partir da obra de arte proustiana, afirma Deleuze:

Não mais se trata de uma experiência extraliterária que o homem de letras relata ou de que se aproveita, mas de uma experimentação artística produzida pela literatura, de um efeito literário, no sentido em que se fala de efeito elétrico, eletromagnético, etc. É o caso de se dizer: isto funciona. Que a arte seja uma máquina de produzir, e notadamente de produzir efeitos, disso Proust teve plena consciência; e efeitos sobre os outros, visto que os leitores ou espectadores se põem a descobrir, neles mesmos ou fora deles, efeitos análogos aos que a obra de arte produziu. ‘Mulheres passam pela rua, diferente daquelas de outrora, pois que são verdadeiras Renoir, esse Renoir em que antigamente recusávamos distinguir mulheres. Também as viaturas são Renoir, as águas e o céu’. É nesse sentido que Proust se refere a seus livros como óculos, como um instrumento de ótica. Há sempre alguns imbecis que acham uma tolice ter experimentado, após a leitura de Proust, fenômenos análogos às ressonâncias que ele descreve; há sempre alguns

pedantes que se perguntam se não se trata de casos de paramnésia, de ecmnésia, de hipermnésia, quando a originalidade de Proust é justamente ter assinalado, neste domínio clássico, uma repartição e uma mecânica que antes dele não existia. Mas não se trata apenas de efeitos produzidos sobre os outros; *é a obra de arte que produz em si mesma e sobre si mesma seus próprios efeitos, e deles se sacia, deles se nutre*: ela se alimenta das verdades que engendra (DELEUZE, 2006, p. 145).

Ou seja, a obra de arte, a partir da via do signo, tem o poder de provocar efeitos em si mesma, em seus personagens, redobrando-se, voltando para seu âmago a performatividade própria que põe em movimento. Retomando nossa discussão em torno da estética proustiana, e mais precisamente em relação às referências fotográficas em sua obra, é interessante notar que, em todas as experiências amorosas do herói, a fotografia, de alguma forma, esteve presente e engendrou episódios bastante significativos do ponto de vista da performance literária. No capítulo anterior, discorremos sobre a passagem na qual o narrador tenta conseguir, junto a seu amigo Saint-Loup, a fotografia da tia deste, Duquesa de Guermantes, por quem o herói havia se apaixonado; demonstramos, também, o possível vínculo deste fragmento de sua obra com acontecimentos reais da vida do escritor.

Outra situação real que se liga sobremaneira à sua escritura diz respeito à fotografia de Gilberte Swann, o fictício primeiro amor do herói proustiano. Em sua narrativa, Proust assim descreve o desejo em possuir a foto da amada:

Naqueles momentos, as tranças de Gilberte me roçavam a face. Elas me pareciam, pela fineza da sua grama, ao mesmo tempo natural e sobrenatural, e pelo vigor das suas folhagens de arte, uma obra única para a qual haviam utilizado a própria relva do Paraíso. Que celeste herbário não daria eu de moldura a um fragmento delas, por mínimo que fosse! Mas não esperando conseguir um pedaço verdadeiro daquelas tranças, se pudesse conseguir-lhes a fotografia quanto mais preciosa não seria do que as flores desenhadas por Da Vinci! Para obtê-la, fiz junto a amigos dos Swann, e até com fotógrafos, baixezas que não me valeram o que eu desejava mas ligaram-me para sempre a pessoas muito aborrecidas (PROUST, 2006, p. 104).

Conforme nos relata Brassäi (2005) uma das paixões reais que inspiraram a composição do personagem Gilberte Swann foi a jovem Jeanne Pouquet, esposa do famoso dramaturgo francês Gaston de Caillavet (amigo do escritor). Na tentativa de conseguir seu retrato fotográfico, Marcel Proust procurou estabelecer relações com parentes seus, tios e primos mais ou menos distantes, na esperança de ser convidado por eles e encontrar algum álbum de retratos. Tudo em vão. Chegou até a incitar a camareira da referida dama a surrupiar o retrato para lhe entregar, mas esta se mostrou incorruptível. Como vemos, uma série de

peripécias bastante análoga às “baixeiras” referidas por seu alter-ego fictício, assim como as ligações estabelecidas com “gente aborrecida”.

A fotografia, enquanto signo, torna-se um objeto bastante privilegiado e particular, no que diz respeito ao seu poder catalisador de efeitos, provocador de performances, de reações, elemento ímpar para a composição de novas criações artísticas. E, nunca é demais reforçar, assim como discorreremos extensamente ao longo dos capítulos II e III desta tese (A Paisagem e A Pose, respectivamente), que o objeto fotográfico, por estar situado exatamente naquele ponto de intersecção entre a memória e a estética, entre o real e a representação, por ser índice da referência e imagem que atesta a ausência, consegue capitanear para si influências únicas – pois pode tanto trazer a tona lembranças ligadas àquilo que a foto representa, quanto àquilo que ela deixa de fora na sua operação de corte/seleção da imagem; pode tanto servir de inspiração pelo todo longínquo da paisagem que engloba, ou pelo detalhe dificilmente visto a olho nu que destaca; pode constituir-se enquanto signo mundano, amoroso, sensível ou artístico e pode, ainda enquanto objeto-signo, ser preenchido de diferentes formas pela subjetivação daquele fruidor que a toca com seu olhar.

Voltando a análise relativa a fotografias de amores do herói proustiano, não podemos deixar de explorar as passagens que dizem respeito ao maior amor destes amores, ou pelo menos o mais danoso, provocador de sofrimentos e ciúmes por parte do protagonista da narrativa: a já citada relação com Albertine. E, como as duas amadas anteriores, também com esta é deflagrado um episódio em torno do retrato fotográfico. Aliás, não apenas um. Entretanto, diferente das personagens Gilberte e Duquesa de Guermantes, ao procurar nas páginas do acima citado livro de Brassai alguma referência da vida real de Marcel Proust que pudesse se conectar com as passagens sobre fotografias de Albertine, nenhuma palavra. Não haveria, então, nenhuma experiência pessoal do escritor que houvesse originado os episódios em torno de fotografias de Albertine? Ou talvez, teria esta experiência sido tão modificada pela fabulação do autor que, ao ser transposta para as páginas de seu romance, não encontraria mais nenhuma semelhança clara com qualquer memória de acontecimentos pretéritos? Mais ainda: por que em relação a ela, Albertine, o autor de *Proust e a Fotografia* não encontra nenhum possível “modelo” real?

Estas perguntas não tem o intuito de serem, objetivamente, respondidas. Pelo contrário, é importante que permaneçam em suspenso, para que não nos detenhamos em esmiuçar todas as pormenores da vida do escritor Marcel Proust, tentando encontrar analogias entre acontecimentos reais de sua existência e passagens de seu livro. Como dito anteriormente ao início deste capítulo, a memória, embora de suma importância na criação

artística e, sobretudo, nos signos proustianos, não é a principal ferramenta desta operação. Por outro lado, como também já dissemos, a mesma memória não se difere, enquanto signo sensível, da própria imaginação, da fabulação estética do escritor – ambas trazem à sua mente imagens que, reais ou oníricas, acabam por integrar sua performance literária. Torna-se, então, pouco importante saber se os episódios descritos em sua obra possuem ou não vínculo com a realidade (até porque, mesmo quando o possuem, acabam sendo bastante transformadas pela operação de escritura, a partir da atribuição de subjetividades por parte do artista, tornando-os signos artísticos).

A fim de enfatizarmos os procedimentos utilizados na elaboração dos personagens proustianos, e assim argumentar um pouco mais sobre as observações que fizemos acima, citemos algumas palavras da professora Vanda Cunha Albieri Nery sobre este assunto:

Percebemos na tessitura do enredo de Proust que as chaves e os modelos dos diversos personagens são complexas e confusas porque cada uma delas constitui-se de um acúmulo de lembranças e observações. Proust abre grandes perspectivas temporais de cada personagem ou reduz as perspectivas temporais de vários personagens a um presente irresistível no qual todas estão ao mesmo tempo envolvidas (NERY, 1994, p. 65).

Feitos estes esclarecimentos, vamos à análise em torno dos trechos de *Em busca do tempo perdido* que se ligam às fotografias de Albertine, a amada do personagem/narrador Marcel. No penúltimo volume de sua obra, *A Fugitiva*, Marcel Proust (2003) nos demonstra o momento em que Albertine deixara o herói, abandonando Paris e voltando para a casa de parentes, no interior do país. Desesperado por esta situação, o apaixonado busca ajuda junto a seu amigo Saint-Loup, para que o mesmo tentasse encontrar sua amada, convencendo-a a retornar para seus braços. Todavia, temeroso de que Saint-Loup reconhecesse Albertine (a mesma que já havia visto junto ao narrador, anos antes, num vagão de trem em Balbec), diz ao amigo que não possuía fotografias da mesma, o que poderia auxiliar a busca. Depois, reflete melhor e decide entregar-lhe uma fotografia da dama, mas logo imagina que, ao escolher a fotografia para entregar a Saint-Loup, este não só não reconheceria a antiga Albertine, como também possivelmente não veria similaridade entre aquela do instantâneo e a da vida real, de agora, pois não se pareciam mais em nada.

Este procedimento pelo qual Albertine, com o passar do tempo, vai alterando sua fisionomia, não é captado apenas pelo registro fotográfico como, também e mais importante, pela sensibilidade do narrador, ao notar que também para si Albertine ia se transmutando em muitas Albertines ao longo do tempo, Albertines estas que dependiam menos das

transformações corporais da amada do que da percepção do amante por ela enamorado. É particularmente notável perceber o quanto a fotografia de Albertine, deste ponto de vista, significou ao longo do transcorrer do tempo diferentes sentimentos e percepções ao narrador, assim como já havia acontecido com a fotografia de sua avó (como nos referimos no capítulo anterior) e assim como o historiador Boris Kossoy, já citado nos capítulos iniciais deste presente trabalho, definia o poder da fotografia em despertar diferentes sentimentos na mesma pessoa que a observa em diferentes épocas. A fotografia, neste viés, funciona não somente por seu poder exclusivo de registro preciso da imagem presente do ser amado, denotando sua transformação ao longo do tempo, mas também como metáfora, como signo do próprio sentimento do apaixonado, também tendo “registrado” vários momentos do transcorrer desta relação, captando, assim, várias Albertines, de acordo também com os vários Marcel’s que se sucederam ao longo do fichário deste amor.

Imprescindível se faz notar ainda que, assim como o protagonista percebe o desapontamento de Saint-Loup ao finalmente deitar seu olhar sobre a fotografia de Albertine, bem explícito na seguinte passagem: “É essa a moça de quem gostas? – acabou por dizer, num tom em que o espanto era dominado pelo receio de me aborrecer” (PROUST, 2003, p. 25), também o herói, no passado, se desapontara ao ver uma foto da amada de Saint-Loup, por quem o amigo sofria, passagem a qual citamos no capítulo II deste trabalho (A Paisagem), onde o membro da família Guermantes, assim como Marcel, procura justificar a foto antes de mostrá-la aos olhos do amigo, não evitando, porém, a surpresa negativa do mesmo ao contato com a imagem da amada alheia.

Voltando à questão da fotografia enquanto signo das transformações do “eu” ao longo do tempo, temos um outro trecho de *Em busca do tempo perdido*, também presente em *A Prisioneira*, onde Proust mais uma vez cita a imagem fotográfica como forma de metaforizar os muitos “instantâneos” de uma pessoa com o passar dos anos. Falando sobre a morte de Albertine (que ocorrera ainda na primeira metade da narrativa do referido volume da obra), ele nos conta:

Para que a morte de Albertine pudesse suprimir meus sofrimentos, seria preciso que o choque a tivesse matado não somente na Touraine, mas em mim. Nunca ela aí estivera tão viva. Para penetrar em nós, uma criatura é obrigada a tomar a forma, a submeter-se ao quadro do tempo; só nos aparecendo em minutos sucessivos, nunca pode dar-nos de si senão um aspecto de cada vez, fornecer-nos apenas uma fotografia. Grande fraqueza, sem dúvida, para uma criatura, consistir numa simples coleção de momentos; grande força, também. Depende da memória, e a memória de um momento não está informada sobre tudo o que se passou depois; aquele

momento que ela registrou perdura ainda, vive ainda, e, com ele, a criatura que aí se perfilava. E depois, esse esmigalhamento não faz viver simplesmente a morta, multiplica-a. Para me consolar, não era uma, eram inúmeras Albertines que eu deveria esquecer. Quando tinha chegado a suportar a mágoa de perder esta aqui, tinha de recomeçar com relação a outra, a cem outras (PROUST, 2003, p. 61).

Há ainda outra passagem relativa a Albertine e uma fotografia sua a qual o escritor/fotógrafo Brassai sequer faz referência em sua obra anteriormente citada. Trata-se do episódio onde o narrador tem conhecimento, através de uma conversa com sua enamorada, de uma fotografia desta que a mesma havia dado como presente à Esther, irmã de Bloch (amigo judeu do herói), e notadamente uma moça com tendências homossexuais, praticante dos hábitos de Gomorra. Marcel faz de tudo para obter esta fotografia, ter conhecimento de como Albertine estava representada na mesma, mas em vão. E, embora não veja esta fotografia, a mesma, apenas pelo fato de imaginá-la, acaba lhe causando vários sentimentos relacionados ao ciúme – a foto, embora não exista concretamente em sua mente (por não tê-la de fato visto), passa a se incorporar às suas imagens mentais, o que reforça algo que já discutimos no início deste capítulo: a imagem, e mais especificamente a imagem fotográfica, como signo sensível, e por isto mesmo, podendo estar ligada tanto à memória quanto ao campo da fabulação.

O signo sensível, a fotografia imaginada, assim, passa a se incorporar aos signos artísticos da obra – os ciúmes despertados pela fotografia, ou antes, pela virtual fotografia, são transformados artisticamente num episódio de sua obra literária, que reverberam junto a um personagem (o narrador). Lembrando ainda que estes ciúmes fazem parte do campo da fabulação, pois pelo que já dissemos não há nenhuma referência a experiências pessoais das memórias de Marcel Proust que se ligam a este evento. Porém, embora não aja esta referência clara e direta a nenhuma passagem da vida de Proust, uma questão não pode ser ignorada: o sentimento de ciúmes, independente da forma como advém, é algo comum a qualquer ser humano, faz parte do campo de vivências de qualquer pessoa e, portanto, em germen, todo e qualquer indivíduo tem a capacidade de senti-lo e, desta forma, de usá-lo como estímulo para a composição de um signo artístico vinculado a ele.

Assim como o livro puro (DERRIDA, 2009) carrega em si a capacidade de tratar de todos os assuntos, porque virtual, enquanto conceito de livro total, a criação artística, equiparando-se ao livro neste sentido, possui em si a ausência pura, a ausência de tudo, pois a ausência é a condição para a presença, para a inspiração, para o trabalho artístico. A partir deste nada, o que é dito, a palavra, como anteriormente discutimos a partir de Artaud, precisa

estar ligada à sua origem, à carne, não pode ser palavra solta do pensamento que a originou – precisa constituir-se enquanto signo, hieróglifo, carregando num mínimo de significantes o máximo de significados (via subjetivação). Os signos de Proust, e sobretudo os signos artísticos, assim, não se vinculam a sua origem apenas por advirem de acontecimentos reais, ligados a memória do autor: podendo ligar-se a estes, sim, mas podendo e muitas vezes também se ligando a dimensão da imaginação, da fabulação, do sonho, todos também fortemente vinculados ao mais íntimo do artista.

Ao nos apresentar determinadas situações fictícias, o esforço do narrador por dar-nos a noção de que conhece profundamente os episódios que apresenta – até porque, como vimos, as origens de vários destes episódios remontam a situações pessoais vividas pelo escritor – está bastante ligado à representação que constrói, enquanto literatura, de seu ponto de vista particular sobre a narrativa que engendra, através dos signos que põe em jogo. Sobre o modo proustiano de proceder em torno da construção da verossimilhança de sua narrativa, nos diz Adorno:

Mesmo a pretensão imanente que o autor é obrigado a sustentar, a de que sabe exatamente como as coisas aconteceram, precisar ser comprovada, e a precisão de Proust, impelida ao quimérico, sua técnica micrológica, sob a qual a unidade do ser vivo acaba se esfacelando em átomos, nada mais é do que um esforço da sensibilidade estética para produzir essa prova, sem ultrapassar os limites do círculo mágico da forma. Proust não poderia, por exemplo, ter colocado no início de sua obra o relato de uma coisa irreal, como se ela tivesse realmente existido. Por isso seu ciclo de romances se inicia com a lembrança do modo como uma criança adormece, e todo o primeiro livro não é senão um desdobramento das dificuldades que o menino enfrenta para adormecer, quando sua querida mãe não lhe dá o beijo de boa noite. O narrador parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifestaria na falsidade do tom de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar. Imperceptivelmente, o mundo é puxado para esse espaço interior – atribuiu-se à técnica o nome de *monologue intérieur* – e qualquer coisa que se desenrole no exterior é apresentada da mesma maneira como, na primeira página, Proust descreve o instante de adormecer: como um pedaço do mundo interior, um momento do fluxo de consciência, protegido da refutação pela ordem espaciotemporal objetiva, que a obra proustiana mobiliza-se para suspender (ADORNO, 2003, p. 59).

Neste sentido, o signo do ciúme, mais importante do que um ciúme sentido, propriamente dito, do que um ciúme ligado a um acontecimento verídico, consegue trazer em si uma capacidade de significação muito mais poderosa visto que, a partir do prisma particular, advindo de seu mundo interno, que Proust nos apresenta sobre o ciúme, enquanto signo, signo puro (nos termos do livro puro), é um ciúme capaz de ser sentido por qualquer

pessoa que seja afetada pela leitura de *Em busca do tempo perdido*, pois é o ciúme em gérmen, latente, o ciúme que será preenchido com nossas próprias experiências, subjetivações, memórias ou fabulações (assim como as pinturas de Elstir, as músicas de Vinteuil ou as fotografias de Albertine), o signo do ciúme que sofrerá a injeção de nossos próprios sentimentos em relação ao ciúme.

Podemos levar esta discussão em torno do signo do ciúme para muitas outras, presentes na obra proustiana, e sobre as quais observamos vários estudiosos deste literato se debaterem em polêmicas e controvérsias que, caso fossem pensadas a partir do prisma que tentamos construir neste trabalho, perderiam em muito sua importância. Não importa, por exemplo, a homossexualidade ou não do escritor Marcel Proust: a homossexualidade, como um tema humano, está ligado a qualquer homem e mulher, uma vez que todos carregam em si, em gérmen, o sentimento homossexual (assim como o amor, os ciúmes, a saudade, etc.). Um escritor, um artista, não precisa ter necessariamente vivido, experimentado a homossexualidade para discorrer sobre o tema, para criar signos artísticos sobre Sodoma e Gomorra – assim como não precisaria existir modelo objetivo algum de Albertine para que a mesma fosse construída enquanto personagem e possuísse cabelos, vestimentas, gostos artísticos e fotografias – toda uma personalidade. Sendo assim, é extremamente empobrecedor pensar a obra de arte a partir do prisma exclusivo das memórias e experiências vividas: o que o artista, com seu olhar subjetivante, capta (e capta no sentido da captura fotográfica – memória e estética) do mundo real, do mundo imaginado e do mundo dos sonhos, tudo aquilo que perlocucionariamente age sobre ele, o mesmo utiliza para construir, compor, escriturar, artisticamente, o signo, o hieróglifo, a obra de arte, como instância última. Arte é o fim – a vida, um meio.

Assim, a matéria para os signos proustianos advém das mais variadas experiências, vividas ou imaginadas, ligadas ao campo da memória ou da fantasia, mas, de qualquer forma, transformadas artisticamente, performadas literariamente, incorporadas à escritura de sua obra de arte. Proust compõe sua obra a partir de outras obras, do impacto recebido por elas: músicas, pinturas, representações teatrais, textos literários e filosóficos, todos potentes em suas capacidades perlocucionárias diante do artista fruidor; além delas, temos “ativadores” da performance proustiana ligados ao campo da percepção, sejam cheiros, gostos, sons, visualidades, percepções táteis, que podem estar acoplados a outras obras de arte (sons musicais, visualização de pinturas, etc.), acoplados à memória, às experiências íntimas (cheiros que remetam a lugares visitados, gostos que se liguem a lembranças da infância, etc.), ou acopladas à imaginação (paisagens sonhadas, amores fantasiados, etc.). Além disso,

é interessante notar que, ao transformar estes estímulos iniciais em escritura, Proust perfaz uma série de relações entre estas percepções que as ultrapassam, subjetivando-as ao ponto de, mais do que confundir, misturar os sentidos – um som de colher que remete a uma lembrança tátil/corpórea de estar em um trem (oitava memória involuntária, da seqüência que descrevemos no capítulo anterior), a sensação tátil de um guardanapo engomado em contato com a boca se ligando à lembrança da visualização do mar a partir da janela do grande hotel de Balbec (nova memória involuntária), o som do barulho de água nos encanamentos vinculado a observação das raparigas em flor de Balbec (décima memória involuntária).

Sendo assim, em Proust, podemos facilmente falar, a partir dos trechos descritos e debatidos acima, em sons que são “cheirados”, em cheiros que são “tocados”, em paisagens que são “ouvidas”, em gostos que são “visualizados”, em toques que são “degustados”, e assim por diante. E claro que, a partir da memória involuntária, temos o fio que liga o passado ao presente, via analogia, mas é só através do signo artístico, da re-significação da experiência primeira, da subjetivação da vivência, que é possível falar numa expansão ampla da perceptividade, extrapolando o campo específico de um sentido e atingindo a percepção total do ser – capacidade esta exclusiva à Arte, de trazer a felicidade plena (sentida pelo herói, por exemplo, a partir do septeto de Vinteuil, assim como por Swann ao ouvir a sonata do mesmo compositor), de provocar sensações, porque a Arte é uma máquina provocadora de efeitos e Marcel Proust tinha consciência disto (conforme palavras de Deleuze anteriormente citadas).

Em sua escritura, Proust vai se utilizando destes signos sensíveis, compositivos, arquitetando sua narrativa, construindo sua performance literária, estabelecendo a encenação das situações que descreve, neste sentido, quase como um diretor teatral, compondo a estética da cena através de iluminação, cenários, figurinos, maquiagens, trilha sonora, personagens e suas ações físicas e verbais, ou seja: seu texto traz uma iluminação para a cena; ele veste os personagens com figurinos; ele toca músicas e canções que ambientam os cenários; ele constrói estes cenários a partir de paisagens, prédios e decorações interiores; ele desenha a maquiagem na face dos personagens, e faz com que estes falem, se comuniquem, gesticulem, ajam e interajam.

Proust, neste sentido, seria autor e diretor de sua performance literária, pois aquele que cria os signos e que os manipula, fazendo-os agir em sua composição. Ao personificar as duas funções, conforme palavras de Artaud, poderíamos dizer que Proust reconcilia, na literatura, aquela oposição entre autor e diretor, e a submissão do segundo ao primeiro:

Se portanto o autor é aquele que dispõe da linguagem da palavra, e se o

diretor é seu escravo, temos aqui uma simples questão de palavras. Há uma confusão nos termos, proveniente do fato de que, para nós, e de acordo com o sentido que em geral se atribui ao termo diretor, este não passa de um artífice, de um adaptador, de uma espécie de tradutor eternamente condenado à tarefa de passar uma obra dramática de uma linguagem para outra; e esta confusão só será possível e o diretor só será obrigado a apagar-se perante o autor enquanto se aceitar que a linguagem das palavras é superior às outras, e que o teatro não admite outra linguagem que não seja essa (ARTAUD apud DERRIDA, 2009, p. 273-274).

A escritura proustiana, desta forma, pela via da palavra, mas da palavra/signo, faz performar sua obra, faz agir e ambienta os eventos por ele narrados, constrói cenas a partir dos signos artísticos e, assim, se aproximam das idéias defendidas por Artaud em relação ao teatro, já descritas aqui a partir das análises empreendidas por Derrida – o texto de Proust carrega o sopro, a carne, a concretude da palavra, porque é palavra que faz agir, que entra num jogo de signos para além da palavra, porque não é letra morta, contra a qual Artaud se insurge, é letra pulsante, provocadora de efeitos, catalisadora de sensações.

Uma destas cenas em que, mais uma vez o elemento fotográfico se faz presente, situa-se no último volume da obra, *O Tempo redescoberto*. Nesta passagem onde, embora não faça parte daquele grupo enumerado e discutido no capítulo anterior (a partir de uma seleção realizada por Samuel Beckett), a memória involuntária toma frente da narrativa, é possível observar o criterioso procedimento proustiano de escritura ao compor a visualidade da cena, ativando a analogia entre presente e passado e, perlocucionariamente, afetando seu personagem/narrador. Trata-se da descrição do momento em que, logo antes da última e longa sequência de memórias involuntárias da obra, fundamental para o despertar artístico do herói, o mesmo toma o carro rumo à residência dos Guermantes, a fim de participar da audiência da execução pública do Septeto de Vinteuil:

A mudança do príncipe de Guermantes trouxe-me ao menos a vantagem de obrigar o carro que me fora buscar, no qual me vinham estas reflexões, a atravessar as ruas do percurso até os Campos Elísios. Eram muito mal calçadas naquela época, mas, nem por isso, apenas nelas penetrei, deixou de distrair-me de meus pensamentos uma sensação de extrema doçura; dir-se-ia que de repente começara o carro a rodar mais facilmente, mais suavemente, sem ruído, como quando, transposto o portão de um parque, desliza-se sobre alamedas cobertas de fina areia ou de folhas secas; materialmente, nada mudara, mas eu sentia a súbita supressão dos obstáculos exteriores, como se não me fossem mais exigidos os esforços de adaptação ou de atenção que, à nossa revelia, fazemos diante das coisas novas; as ruas já esquecidas por onde passava naquele momento eram as que tomava antigamente com Françoise para ir aos Campos Elísios. O próprio solo sabia aonde conduzia; sua resistência estava vencida. E, como o aviador até então penosamente preso à terra decola de pronto, eu subia aos

poucos para as alturas silenciosas da memória. Em Paris, estas ruas se destacarão sempre para mim, substancialmente diversas das outras. Na esquina da Rue Royale, onde se vendiam outrora, ao ar livre, as fotografias tão do gosto de Françoise, pensei que o carro, impulsionado por centenas de curvas antigas, não poderia deixar de virar por si mesmo. Eu não percorria as mesmas ruas que os transeuntes daquele dia, mas um passado escorregadio, triste e doce. Sendo, aliás, composto de tantos passados diferentes, era-me difícil distinguir a causa de minha melancolia, saber se se devia à espera de Gilberte e ao receio de que não viesse, à proximidade de certa casa onde me disseram que Albertine fora com Andrée, á significação filosófica que parece assumir um caminho mil vezes seguido com paixão extinto e estéril, como aquele no qual, depois do almoço, eu andava apressadamente, febrilmente, para contemplar, ainda úmidos de cola, os cartazes de *Fedra* e do *Domino noir* (PROUST, 2004, p. 142).

O cenário, as ruas de Paris que conduziam aos Campos Elísios, no interior de uma carruagem. E este cenário, performaticamente, age sobre o herói, fazendo com que, graças aos solavancos do calçamento mal feito, o elo entre o presente e o passado, via analogia de percepções sensoriais, permite a irrupção da memória involuntária. Esta, com seu poder performático, impulsiona a operação de recordação do narrador, fazendo com que vislumbre outras cenas de seu passado, seja as épocas de amores por Gilberte, situadas mais próximas a sua infância, seja os sofrimentos por Albertine, parte de sua vida adulta, ou sua devoção à atriz Berma e sua atuação no espetáculo *Fedra*, parte de sua adolescência. Todos estes episódios brotam a partir do impulso físico que age sobre seu corpo, assentado na carruagem, agitado pelos sobressaltos do balançar do veículo naquelas ruas mal calçadas. Diferentes temporalidades, assim, trabalham sobre o personagem, fazendo com que se recorde dos muitos “eu’s” que fora, dos muitos foto-heróis que se sucederam ao longo do tempo e que, por acúmulo de camadas temporais, tornaram possível o “eu” presente da narrativa – o “eu” que a memória involuntária põe em movimento performático, tendo como material para sua performance o próprio conteúdo autobiográfico do personagem/narrador.

Por outro lado, e como o fiz ao longo de toda esta tese, mais uma vez me utilizo do elemento fotográfico presente nesta passagem como porta de entrada para decifrar os hieróglifos proustianos. Neste trecho de sua *busca*, o narrador faz referência ao gosto da personagem Françoise, já abordada neste mesmo capítulo, por fotografias que eram vendidas naquele local por onde, no presente da narrativa, passava com sua carruagem e, no passado, onde a criada o acompanhava em seus passeios. Estas fotografias, segundo o narrador vendidas ao ar livre, possivelmente deveriam representar paisagens, pontos turísticos, até mesmo os próprios locais próximos àquele onde eram comercializadas e, numa espécie de reduplicação da experiência, guardavam na concretude do congelamento da imagem as

paisagens em movimento que as circundavam. Imprescindível notarmos, também, que este episódio certamente guarda laços com a experiência pessoal do escritor, uma vez que faz referência a locais que Marcel Proust costumava frequentar e que, no exercício de composição de sua obra, possivelmente utilizou de sua experiência, de seu próprio contato com estes locais para transpô-lo (e imortalizá-lo), enquanto signo artístico, em sua obra, assim como as fotografias vendidas ao ar livre transpunham, para a moldura do retrato, os locais reais que retratavam e que, ao longo do tempo, sofreriam a ação deste, mas permaneceriam fiéis na representação imagética realizada pelo instantâneo da câmera fotográfica – como, a partir do universo engendrado por Marcel Proust, temos a Paris do final do século XIX e início do século XX preservada a partir de *Em busca do tempo perdido*, não a Paris “real”, a Paris exatamente como fora, mas a Paris particular do escritor, seu ponto de vista sobre Paris que, todavia, como é comum nos procedimentos proustianos, por sua particularidade, se abre à universalidade da subjetivação de qualquer indivíduo que, tendo sua visão particular sobre Paris, pode enxergar nesta Paris proustiana diversos elementos da própria Paris de suas fabulações e visões pessoais.

Embora estejamos fazendo aqui um amplo exercício de investigação em torno de uma obra literária, ficcional, não podemos nos furtar, ao final deste capítulo e, conseqüentemente, deste estudo, de realizar uma breve aproximação entre o procedimento proustiano acima descrito e o trabalho do historiador. Isto porque, se por um lado, como vimos, o escritor Marcel Proust, em sua obra, ao se utilizar de vários elementos autobiográficos e, a partir de princípios compositivos próprios, elabora-os artisticamente, tornando sua obra uma grande máquina provocadora de ecos e reflexos, o trabalho do historiador, por outro lado, caminha, via de regra, inicialmente a partir de indícios, rastros, provas documentais que, em sua utilização, tornam-se parte de uma estrutura maior, pois são elaborados em torno de uma hipótese e, através da escrita historiográfica, engendram a construção de uma representação do passado, representação esta fundamentalmente ligada às escolhas e particularidades do historiador, da forma como encara e analisa os documentos diante de si, de seu estilo de escrita, mas que, em tese, pretendem, a partir de um ponto de vista, refletir a universalidade de um acontecimento passado.

Além disso, comparando os objetos de recordação proustianos com as provas documentais do historiador, temos a fotografia, com toda sua carga memorial e simbólica, capaz de provocar diferentes reações diante daqueles que as observa e, portanto, gerar as mais variadas leituras e interpretações nestes indivíduos que pousam sobre ela seu olhar. E se, à maneira de Proust, o historiador, quando em contato com o documento fotográfico, souber

trabalhá-lo, ressignificá-lo, tomá-lo tanto em sua dimensão ligada à memória quanto em seu status de objeto cultural e artístico, torná-lo, mais do que prova documental, indício sensível e articulado com sua própria fabulação em torno da construção de um prisma de observação do passado, então podemos afirmar que, em seu campo de estudos, o historiador tem muito o que receber, enquanto possibilidades de construção de sua escrita, da obra *Em busca do tempo perdido* e da performance literária proustiana em torno da construção dos signos artísticos que movem os episódios, lugares, personagens e temporalidades desta vasta criação estética.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

EXPOSIÇÃO

Remontar toda a trajetória deste estudo parece-me, neste momento, uma tarefa árdua e complicada, até porque a leitura de todo este trabalho, em teoria, deveria ser suficiente para explicá-lo e demonstrar quais objetivos foram propostos e, graças às páginas anteriores, alcançados. Entretanto, penso que, assim como na Introdução, no Filme que deu origem a esta Exposição, seria proveitoso assumir a condição não apenas de escritor, mas também de tema, assim como proposto por Derrida quando pensamos sobre o livro e o autor do mesmo.

Se, como dito nas páginas iniciais desta pesquisa, iniciei minha vida acadêmica junto às Artes Cênicas, tendo realizado minha graduação junto ao Teatro, inclusive com habilitação em Interpretação Teatral, a verdade é que, embora este curso tenha saciado muito das minhas necessidades artísticas, deixou bastante a desejar em termos de minhas necessidades teóricas, filosóficas, intelectuais. Enquanto um curso eminentemente prático, pude ter contato com várias experiências a partir do corpo, da voz, do gesto, da ação física, da caracterização de personagens, da interpretação de textos dramáticos – porém, no que diz respeito às elucubrações artísticas, às discussões sobre ética e estética, à condição social, política e histórica do ser humano perante a sociedade e sua época, infelizmente, esta graduação não pode suprir, o que é bastante compreensível dada sua linha de atuação e o curto espaço de tempo que compreende sua duração (4 anos, como a maioria dos cursos superiores).

Nos já longínquos anos 2000, ou seja, a mais de uma década, quando decidi que minha formação superior seria na área de Teatro, ao realizar esta escolha, acabei excluindo outra possibilidade que naquela época também fazia parte de meus desejos: a formação em História. Naquele tempo, quando escolhíamos prestar o exame do vestibular para um curso que exigia a prova de habilidades específicas (ou de aptidão, como muitos popularmente chamam), que era o caso de Artes Cênicas, precisávamos indicar uma segunda opção de curso; caso não obtivéssemos sucesso nesta primeira etapa específica, faríamos o restante do vestibular para esta segunda opção, que deveria ser um curso que não exigiria exames de habilidade. A segunda opção escolhida por mim foi o curso de História. Mas eu passei na prova de aptidão. E fiquei muito feliz por ingressar na minha primeira opção. Embora com uma pontinha de tristeza, por saber que possivelmente também seria muito feliz se ingressasse na segunda. As escolhas, na vida, assim como no olhar do fotógrafo, precisam ser seletivas. Ao escolhermos determinado ângulo, determinado foco, determinada paisagem, pessoa ou

grupo de pessoas, estamos, automaticamente, excluindo outros, do espaço de captura da objetiva. Assim, sem arrependimentos mas com alguma nostalgia, cliquei firme sobre a opção do Teatro, e durante 4 anos me ative sem quaisquer dúvidas sobre minha escolha diante desta formação/fotografia.

Todavia, ao final do curso de Artes Cênicas, nos últimos meses do último ano da graduação, a pergunta que assola muitos estudantes neste período começou também a fazer parte de minhas preocupações: e depois? Uma vez que estivesse formado, com o diploma na mão, o que faria? Continuar a estudar parecia ser a escolha lógica, até porque era de conhecimento e repetido por todos que o curso de graduação era apenas o começo de uma trajetória, o primeiro passo dentro de uma carreira, pelo menos de uma que se pretendia longa. Mas continuar a estudar aonde, uma vez que, na minha Universidade de formação, não existia ainda nenhum tipo de pós-graduação na área teatral? Buscar esta formação complementar em outro Estado, em outra cidade? Não me pareceu uma opção muito agradável. O que fazer, então?

Exatamente neste período, tive a informação sobre o processo seletivo para o mestrado na área de História, na própria Universidade Federal de Goiás. Esta opção, sim, fez meus olhos brilharem e, assim como nas irrupções da memória involuntária proustiana, a nomenclatura “História” fez com que se ativassem todas as minhas lembranças a respeito deste curso que, por outras escolhas, não pude realizar na época em que ingressara na universidade. Seria, então, aquele, o momento exato de realizar este desejo pretérito, deixado em suspenso por ter optado em realizar outra graduação na época do vestibular?

Tudo indicava que sim, uma vez que consegui obter aprovação no processo seletivo do mestrado e ingressar, no final do ano de 2004, junto ao programa de pós-graduação em História da Universidade Federal de Goiás. A partir dali, começava uma longa e deliciosa trajetória, ao final da qual, hoje, neste momento em que escrevo, posso olhar para seu início e, recordando-me do meu horizonte de expectativas na época, seguramente dizer que não imaginava estar tão realizado e feliz como me encontro agora.

Logo naquele início onde, estranho à faculdade de História, sentia-me um pouco desprotegido, como os personagens proustianos lançados para fora do hábito por uma situação extra-cotidiana, fui prontamente acolhido pelos professores do curso, nas disciplinas em que me matriculei, e principalmente pelo meu professor orientador, Márcio Pizarro Noronha, que por sua formação, a partir da intersecção entre os estudos das ciências humanas e das artes, compreendia melhor do que ninguém meus anseios e deficiências.

Ao final de dois anos e alguns meses de estudos no Mestrado, tive o privilégio de

defender minha dissertação e, oficialmente, entrar para o quadro de pesquisadores na área de História, obtendo uma pós graduação junto à referida área do conhecimento humano. Mas eu queria mais. E, já ao final daquela formação, dava claros indícios de que ao final daquele ano (2007) tentaria o processo seletivo para o Doutorado em História, também na UFG, continuando minhas pesquisas e aprofundamentos teóricos junto ao campo de estudos que tanto me ensinara e com o qual sabia ainda ter muito a aprender.

E assim foi. Elaborei o pré-projeto de pesquisa para o Doutorado e, nos últimos meses daquele ano, fiz o processo seletivo para o mesmo, tendo sido aprovado mais uma vez e, também mais uma vez, contando com o apoio e orientação do prof. Márcio Pizarro. Hoje, após quase 8 anos daquele primeiro ingresso junto a pós graduação em História, sinto que, aquele caráter de minha formação que havia ficado sem o devido aprofundamento durante a minha graduação pôde ser plenamente suprido ao longo de meus estudos, debates e publicações durante tantos anos junto a este instigador campo de pesquisa das Ciências Humanas.

A História, ao mesmo tempo, consegue fornecer uma metodologia rigorosa e sólida para a realização de investigações em seu palco de estudos, e também proporcionar uma liberdade teórica ímpar para que pesquisadores oriundos das mais diversas áreas possam abordar seus temas de interesse no espaço em que ocupa enquanto disciplina do conhecimento. E, exatamente graças a esta liberdade pude, nesta presente tese, desenvolver um estudo que passeia entre a fotografia, a literatura, a memória, a performance, a semiótica, a psicanálise, a filosofia, a estética e a arte, completando uma circunavegação que me fez evoluir enquanto artista, teórico e ser humano ao longo da elaboração destes escritos.

O movimento inicial do trabalho, em torno do objeto fotográfico, dá margem para pensarmos sobre a origem desta forma de arte, além de todas as questões que ela põe em ação, seja a partir do campo simbólico, da memória, da performance e da arte; em seguida, a investigação toma o rumo dos debates em torno do conceito de performance e de sua utilização ao longo do trabalho, enquanto paradigma de análise de obras de arte em seu caráter semiótico e ontológico, e principalmente nas relações que a fotografia, como porta de acesso para a interpretação de diferentes obras, estabelece com a performatividade destas mesmas criações estéticas.

Nos capítulos seguintes, temos o caráter empírico do trabalho entrando com mais peso, uma vez que diversas passagens da obra de arte que orienta as elucubrações desta tese, os livros que compõem *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, passam a ser analisados com maior profundidade, relacionando a memória e a fotografia, a partir do prisma

da performance, na tentativa de desvendar os preceitos compositivos que comandam a escritura desta obra de arte, além de seu poder provocador de sensações que reverberam tanto internamente (na própria obra, em suas situações e personagens etc.) quanto externamente (naqueles que entram em contato com a obra proustiana, preenchendo com suas próprias subjetivações os signos que Proust elabora e apresenta artisticamente ao longo da narrativa).

Nestas considerações finais, penso que, após termos feito ampla digressão sobre os efeitos internos que a obra de Proust gera em si mesma ao longo dos dois Flashes pelos quais passamos algumas páginas atrás, podemos discorrer um pouco mais sobre seu poder gerador também de ecos e reflexos externos, ou seja, para aqueles que fruem a obra *Em busca do tempo perdido*. E, neste sentido, o pesquisador que aqui escreve, como fruidor e, a partir desta tese, também crítico da obra de Marcel Proust, faz parte deste grupo de pessoas afetados pela performance proustiana e que, graças a este choque, também produzirá suas próprias performances, sendo a primeira delas já o presente texto teórico/filosófico.

Uma segunda possibilidade, que inicialmente foi pensada inclusive como parte integrante deste estudo, será a realização de uma série de fotografias que, neste sentido, completarão o caminho que deu origem a esta investigação. A partir de imagens fotográficas descritas por Marcel Proust, tentaremos perfazer o inverso da trajetória que foi apontada ao longo das páginas anteriores, completando e encerrando assim o círculo no jogo de influências detonado pela fotografia: ela, que influenciou o advento dos signos que compõe o estilo por parte do escritor Marcel Proust e, assim, foi elemento co-participe em passagens de sua obra que, por sua vez, lidas por mim, influenciaram-me e, a partir desta influência recebida, realizarei a captura de novas imagens fotográficas, procurando recortar e congelar imagens-ações que, para mim, assim como para Proust (através de seus escritos), contenham relação direta com minha história, com minha trajetória.

Além desta expressão estética, oriunda das indagações com as quais nos debatemos ao longo desta pesquisa, é fato que outras possíveis buscas teóricas, tendo como eixo as já realizadas nesta tese, surgirão como complemento, revisão ou aprofundamento deste estudo, algumas das quais já começam a brotar, em gérmen, na mente do pesquisador que aqui escreve, pressentindo já para um futuro próximo novas abordagens a partir das indicações metodológicas e das divagações filosóficas realizadas neste trabalho. Mas o futuro, enquanto expectativa deste presente, ainda carece, para tornar-se mais concreto enquanto plano e possibilidade, de um passado, um passado para que deixe de ser mera expectativa e se torne ação. E, para adquirir este passado, é preciso que estes escritos aqui presentes, se tornem passado, no exato momento presente em que meus dedos terminarem de dedilhar as teclas da

máquina que está neste exato momento à minha frente. Agora.

REFERÊNCIAS

ADORNO, TH. W. *Mínima Moralia*. Lisboa: Editora 70, 1951. Disponível em: <<http://www.scribd.com/franmonique/d/21133966-ADORNO-Theodor-Minima-Moralia>>. Acesso em 5 de mai. de 2011.

BARTHES, Roland. *A Câmara clara*. [Tradução Manuela Torres]. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2006.

_____. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. São Paulo: v. 1, Brasiliense, 1994.

BRASSAI. *Proust e a fotografia*. [Tradução Andre Telles]. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar, 2005.

BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CANDIDO, Antônio. *A Personagem do Romance*. In: *A Personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CARLSON, Marvin. *Performance: a critical introduction*. London: Routledge, 1996.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

DALLAGO, Saulo. *Fotografia e Memória: a imagem visual como estímulo ao ato de lembrar*. *Anais eletrônicos do III Simposio Internacional Cultura e Identidades*. Goiânia, GO: Editora da UCG, 2007.

DE ROSBO, Patrick. *Entrevistas com Marguerite Yourcenar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. [Tradução Antonio Piquet e Roberto Machado]. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

DÍAZ, Raul. *Personaje e identidad narrativa: una aproximación metodológica*. Revista Horizontes Antropológicos. Porto Alegre: ano 5, nº 12, 1999.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. [Tradução Marina Appenzeller]. Campinas, SP:

Papirus, 1993.

FARTHING, Stephen. *Tudo sobre arte*. Rio de Janeiro: Sextante, 2010.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FREUD, Sigmund. *Recordar, Repetir e Elaborar* (Novas Recomendações Sobre a Técnica da Psicanálise II) (1914). Texto virtual. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/7229887/RECORDAR-Repetir-e-Elaborar?autodown=doc>>. Acesso em 25 de julh. de 2009.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Editora Vozes, 2003.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do Futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Leitura Dinâmica, 2006.

HARVEY, Vera de Azambuja. *Marcel Proust: realidade e criação*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

_____. *Fotografia & História*. São Paulo, SP: Ateliê Editorial, 2001.

_____. Os mistérios da fotografia – entrevista concedida a Mariana Lacerda. *Revista Continuum Itau Cultural – O olhar em fragmentos*. ago. 2008. p. 16-23.

_____. *Hercules Florence: 1833, a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

LIMA e CARVALHO, Solange Ferraz de; Vânia Carneiro de. *Usos Sociais e historiográficos*. In *O Historiador e suas fontes* (vários autores). São Paulo: Contexto, 2009. p. 29-60.

MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo: Editora do Museu Paulista, vl. 13, n. 1, p. 133-174, 2005.

NERY, Vanda Cunha Albieri. *No labirinto do Tempo Perdido: o enredo na narrativa de Proust*. In: *Revista Ícone*. Uberândia: Faculdades Integradas do Triângulo, v. 2, n. 1, Janeiro/Junho 1994.

PIZARRO, Márcio. *Audiovisual e Performance: De conceitos operacionais e paradigmas para o ensino de arte contemporânea*. In: Revista da 5ª Semana de Licenciatura “O Princípio Investigativo na Educação”, Centro Federal de Ensino Tecnológico de Goiás – Unidade de Ensino de Jataí. Jataí: Ed. CEFET, 2008.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: No caminho de Swann*. [Tradução Mário Quintana]. v.1. São Paulo: Globo, 2006.

_____. *Em busca do tempo perdido: À sombra das raparigas em flor*. [Tradução Mário Quintana]. v. 2. São Paulo: Globo, 2006.

_____. *Em busca do tempo perdido: O caminho de Guermantes*. [Tradução Mário Quintana]. v. 3. São Paulo: Globo, 2007.

_____. *Em busca do tempo perdido: Sodoma e Gomorra*. [Tradução Mário Quintana]. v. 4. São Paulo: Globo, 2008.

_____. *Em busca do tempo perdido: A prisioneira*. [Tradução Manuel Bandeira]. v. 5. São Paulo: Globo, 2002.

_____. *Em busca do tempo perdido: A fugitiva*. [Tradução Carlos Drummond de Andrade]. v. 6. São Paulo: Globo, 2003.

_____. *Em busca do tempo perdido: O tempo redescoberto*. [Tradução Lúcia Miguel Pereira]. v. 7. São Paulo: Globo, 2004.

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

_____. *Teoria da interpretação; o discurso e o excesso de significação*. Lisboa: Editora 70, S/D.

SANTAELLA e NÖTH, Lúcia; Winfried. *Imagem: Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: an introduction*. New York: Ed. Routledge, 2002.

SIMÃO, Selma Machado. *Arte híbrida: entre o pictórico e o fotográfico*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. [Tradução Rubens Figueiredo]. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2004.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

ANEXOS

PASSAGENS RETIRADAS DA OBRA “EM BUSCA DO TEMPO PERDIDO”: REFERÊNCIAS À FOTOGRAFIA E À MEMÓRIA

No Caminho de Swann

FOTOGRAFIA

O valor da fotografia para a avó, como não sendo arte:

Na verdade, jamais se resignava a comprar qualquer objeto de que não se pudesse tirar algum proveito intelectual e sobretudo o que nos proporcionam as coisas belas, ensinando-nos a buscar deleite em outra parte que não nas satisfações do bem-estar e da vaidade. Até quando tinha de fazer algum presente chamado útil, quando tinha de dar uma poltrona, um serviço de mesa, uma bengala, procurava-os “antigos”, como se, havendo seu longo desuso apagado em tais coisas o caráter de utilidade, parecessem antes destinadas a contar a vida dos homens de outrora que a atender as necessidades de nossa vida atual. Gostaria que eu tivesse no quarto fotografias dos mais belos monumentos e paisagens. Mas, no momento de fazer a compra, e embora a coisa representada tivesse um valor estético, achava ela que a vulgaridade, a utilidade, logo reassumiriam seu lugar, pelo processo mecânico de representação, a fotografia. Procurava então um subterfúgio, tentando, se não eliminar de toda a vulgaridade comercial, pelo menos atenuá-la, substituí-la o mais possível pelo que ainda fosse arte, introduzir-lhe como que varias “espessuras” de arte: em vez de fotografias da catedral de Chartres, das fontes de Saint-Cloud, do Vesúvio, informava-se com Swann se algum grande mestre não os havia pintado, e preferia dar-me fotografias da catedral de Chartres por Corot, das fontes de Saint-Cloud por Hubert Robert, do Vesúvio por Turner, o que constituía um grau de arte a mais. Mas, se o fotografo era assim eliminado da representação da obra-prima ou da natureza e substituído por um grande artista, reassumia contudo seus direitos ao reproduzir aquela interpretação. E, tendo chegado ao ultimo reduto da vulgaridade, minha avo ainda assim procurava afastá-la. Perguntava a Swann se a obra não fora gravada, preferindo, quando possível, gravuras antigas e que tivessem um interesse para além de si mesmas, por exemplo as que representam uma obra-prima em um estado em que não mais podemos vê-la hoje

(como a gravura da *Ceia* de Leonardo, por Morghen, antes de sua deterioração). Cumpre dizer que os resultados dessa maneira de exercer a arte de dar presentes nem sempre foram dos mais brilhantes. A idéia que fiz de Veneza segundo um desenho de Ticiano que tinha por fundo a laguna era por certo muito menos exata do que a fornecida por simples fotografias. (PROUST, 2006: p. 65 e 66)

Profanação do Retrato do Sr. Vinteuil

Ao fundo do salão da srta. Vinteuil, havia sobre a lareira um pequeno retrato de seu pai, que ela foi buscar apressadamente no instante em que ressoou o rodar de um carro na estrada; depois se lançou sobre um canapé e puxou para junto de si uma mesinha sobre a qual colocou o retrato, como outrora o sr. Vinteuil havia posto a seu lado o trecho de musica que desejava executar par meus pais. Em breve sua amiga entrou. A filha de Vinteuil acolheu-a sem se erguer, com as duas mãos enlaçadas atrás da cabeça, e afastou-se até a ponta do sofá, como para dar lugar a outra. Mas logo sentiu que parecia assim impor-lhe uma atitude que talvez se fosse importuna. Cuidou que a amiga talvez preferisse ficar longe dela, em uma cadeira, e considerou-se indiscreta, o que alarmou a delicadeza de seu coração; retomando todo o espaço no sofá, fechou os olhos e pôs-se a bocejar; para indicar que o desejo de dormir era a única razão por que assim se reclinara. Apesar da rude e dominadora familiaridade que tinha para com sua camarada, eu reconhecia os gestos obsequiosos e reticentes, os bruscos escrúpulos de seu pai. Em breve se ergueu, fingiu que queria fechar os postigos e que não o conseguia. [...] Depois a srta. Vinteuil acabou por tombar sobre o canapé, recoberta pelo corpo da amiga. Mas esta se achava de costas para a mesinha onde estava o retrato do antigo professor de piano. A srta. Vinteuil compreendeu que a amiga não o veria se não lhe chamasse a atenção, e então lhe disse como se só naquele momento houvesse reparado nele:

- Oh!, e esse retrato de meu pai, a olhar-nos! Não sei quem o teria posto em cima da mesa, já disse mil vezes que não é ai o seu lugar.

Lembrei-me de que eram as palavras que o sr. Vinteuil dissera a meu pai, a propósito do trecho de musica. Sem duvida aquele retrato lhes servia habitualmente para profanações rituais, pois sua amiga lhe respondeu com estas palavras que deviam fazer parte de seus responsos litúrgicos:

- Deixa-o ai mesmo, ele não esta mais aqui para nos aborrecer. E como não havia de se lamuriar e querer pôr-te um xale, o macaco velho, se te visse agora de janela aberta!

[...]

- Sabes o que eu tenho vontade de fazer com essa velha carcaça? – disse ela, pegando o retrato.

E murmurou ao ouvido da srta. Vinteuil alguma coisa que eu não pude ouvir.

- Oh! Tu não te atreves!

- Que eu não me atrevo a cuspir em cima? Em cima disto? – disse a amiga, com proposital brutalidade.

Não ouvi mais nada, porque a srta. Vinteuil, com um ar cansado, esquerdo, ocupado, virtuoso e triste, veio fechar os postigos e a vidraça, mas eu agora sabia, por todos os sofrimentos que o sr. Vinteuil suportava em vida por causa de sua filha, o que, após a morte, recebera uma paga da parte dela (PROUST, 2006: p. 205 a 208)

MEMÓRIA

Primeira aparição da memória involuntária (Madeleine):

Muitos anos fazia que, de Combray, tudo quanto não fosse o teatro e o drama do meu deitar não mais existia para mim, quando, por um dia de inverno, ao voltar para casa, vendo minha mãe que eu tinha frio, ofereceu-me chá, coisa que era contra meus hábitos. A principio recusei, mas, não sei por que, terminei aceitando. Ela mandou buscar um desses bolinhos pequenos e cheios chamados de madalenas e que parecem moldados na valva estiada de uma concha de são Tiago. Em breve, maquinalmente, acabrunhado com aquele triste dia e a perspectiva de mais um dia tão sombrio como o primeiro, levei aos lábios uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço de madalena. Mas no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo, tocou meu paladar, estremeci, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção de sua causa. Esse prazer logo me tornara indiferente as vicissitudes da vida, inofensivos seus desastres, ilusória sua brevidade, tal como o faz o amor, enchendo-me de uma preciosa essência: ou, antes, essa essência não estava em mim, era eu mesmo. Cessava de me sentir medíocre, contingente, mortal. De onde me teria vindo aquela poderosa alegria? Senti que estava ligada ao gosto do chá e do bolo, mas que o ultrapassava infinitamente e não devia ser da mesma natureza. De onde vinha? Que significava? Onde apreende-la? Bebo um segundo gole que me traz um pouco menos que o segundo. É tempo de parar, parece que esta diminuindo a virtude da bebida. É claro que a verdade que procuro não esta nela, mas em

mim. A bebida a despertou, mas não a conhece, e só o que pode fazer é repetir indefinidamente, cada vez com menos força, esse mesmo testemunho que não sei interpretar e que quero tornar a solicitar-lhe daqui a um instante e encontrar intato a minha disposição, para um esclarecimento decisivo. Deponho a taça e volto-me para meu espírito. É a ele que compete achar a verdade. Mas como? Grave incerteza, todas as vezes em que o espírito se sente ultrapassado por si mesmo, quando ele, o explorador, é ao mesmo tempo o país obscuro a explorar e onde todo o seu equipamento de nada lhe servira. Explorar? Não apenas explorar: criar. Esta diante de qualquer coisa que ainda não existe e que só ele pode dar realidade e fazer entrar em sua luz (PROUST, 2006: p. 71 e 72)

Imagem Visual e Memória

Por certo, o que assim palpita no fundo de mim deve ser a imagem, a recordação visual que, ligada a esse sabor, tenta segui-lo até chegar a mim. Mas debate-se demasiado longe, demasiado confusamente; mas e mal percebo o reflexo neutro em que se confunde o ininteligível turbilhão das cores agitadas; mas não posso distinguir a forma, pedir-lhe, como ao único interprete possível, que me traduza o testemunho de seu contemporâneo, de seu inseparável companheiro, o sabor, pedir-lhe que me indique de que circunstância particular, de que época do passado é que se trata (PROUST, 2006: p. 72 e 73)

O ver perdeu seu poder pelo hábito

E de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era o do pedaço de madalena que nos domingos de manhã em Combray (pois nos domingos eu não saía antes da hora da missa) minha tia Léonie me oferecia, depois de o ter mergulhado em seu chá da Índia ou de tília, quando ia cumprimentá-la em seu quarto. O simples fato de ver a madalena não me havia evocado coisa alguma antes que a provasse; talvez porque, como depois tinha visto muitas, sem as comer, nas confeitarias, sua imagem deixara aqueles dias de Combray para se ligar a outros mais recentes; talvez porque, como depois tinha visto muitas, sem as comer, nas confeitarias, sua imagem deixara aqueles dias de Combray para se ligar a outros mais recentes; talvez porque, daquelas lembranças abandonadas por tanto tempo fora da memória, nada sobrevivia, tudo se desagregara; as formas – e também a daquela conchinha de pastelaria, tão generosamente sensual sob sua plissagem severa e devota – se haviam anulado ou então, adormecidas, tinham perdido a força de expansão que lhes permitiria alcançar a

consciência. Mas quando mais nada subsiste de um passado remoto, após a morte das criaturas e a destruição das coisas, sozinhos, mais frágeis porem mais vivos, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis, o odor e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, lembrando, aguardando, esperando, sobre as ruínas de tudo o mais e suportando sem ceder, em sua gotícula impalpável, o edifício imenso da recordação (PROUST, 2006: p. 73 e 74)

A sombra das raparigas em flor

FOTOGRAFIA

Fotografia de algo como posse disto (traços de Gilberte)

Naqueles momentos, as tranças de Gilberte me roçavam a face. Elas me pareciam, pela fineza da sua grama, ao mesmo tempo natural e sobrenatural, e pelo vigor das suas folhagens de arte, uma obra única para a qual haviam utilizado a própria relva do Paraíso. Que celeste herbário não daria eu de moldura a um fragmento delas, por mínimo que fosse! Mas não esperando conseguir um pedaço verdadeiro daquelas tranças, se pudesse conseguir-lhes a fotografia quanto mais preciosa não seria do que as flores desenhadas por Da Vinci! Para obtê-la, fiz junto a amigos dos Swann, e até com fotógrafos, baixeiras que não me valeram o que eu desejava mas ligaram-me para sempre a pessoas muito aborrecidas (PROUST, 2006, p. 104)

A fotografia de Odette que Swann guarda não é a mais bela, mas aquela que lhe provoca o punctum

Swann tinha no quarto não as belas fotografias que agora tiravam de sua esposa, em que se reconheciam sempre, quaisquer que fossem o vestido ou o chapéu, seu rosto e sua silhueta de triunfo, graças à constante expressão enigmática e vitoriosa, mas um pequeno daguerreótipo antigo, anterior ao tipo atual, muito singelo, e de onde parecia que estavam ausentes a juventude e beleza de Odette, porque ela ainda não as havia descoberto. Mas sem dúvida Swann, já por fidelidade, já por haver retornado a uma concepção diversa da nova, saboreava naquela jovem esbelta de olhar pensativo e feições cansadas, de atitude entre a marcha e a imobilidade, uma graça mais botticelliana. Com efeito, ainda lhe agradava ver na esposa um

Botticelli. Odette que, muito pelo contrário, procurava não realçar, mas esconder e compensar aquilo que não lhe agradava em sua pessoa, que talvez para um artista fosse o seu ‘caráter’, mas que ela, como mulher, julgava defeituoso, não queria que lhe falassem daquele pintor. Tinha Swann uma esplêndida echarpe oriental, azul e rosa, que comprara por ser exatamente igual à da Virgem do *Maguificat*. Mas Odette não queria usá-la, e só uma vez deixou que o marido lhe encomendasse um vestido semeado de margaridas, de campânulas e de misiosótis, como a da *Primavera*. Às vezes, de noite, quando Odette já estava cansada, Swann observava em voz baixa que ela ia dando inconscientemente às mãos, pensativa, o movimento fino e um pouco atormentado da Virgem que molha a pena no tinteiro oferecido pelo anjo para escrever no livro santo, onde já traçada a palavra *Magnificat*. Mas acrescentava: ‘Principalmente, não diga nada a ela: basta que o note, para não fazê-lo (PROUST, 2006, p. 236 e 237)

A Sombra das Raparigas em Flor

Memória involuntária e esquecimento.

Tinha eu chegado a uma quase completa indiferença para com Gilberte quando, dois anos mais tarde, parti com minha avó para Balbec. Quando eu experimentava o encantamento de um rosto novo, quando era com o auxílio de outra moça que esperava conhecer as catedrais góticas, os palácios e os jardins da Itália, dizia tristemente comigo que o nosso amor, enquanto significa amor a certa criatura, não é talvez alguma coisa muito real, pois se associações de devaneios agradáveis ou dolorosos o podem ligar por algum tempo a uma mulher até fazer-nos pensar que foi por ela inspirado de maneira necessária, por outro lado, se nos libertarmos voluntariamente ou sem querer dessas associações, esse amor, como se fosse, ao contrário, espontâneo e proviesse apenas de nós, renasce para se entregar a outra mulher. No entanto, no momento da partida e nos primeiros tempos da minha estada em Balbec, a minha indiferença era ainda intermitente. Muitas vezes (como a nossa vida é tão pouco cronológica e interferem tantos anacronismos na seqüência dos dias), eu vivia naqueles dias mais antigos que os da véspera ou antevéspera, em que amava Gilberte. Então, não mais vê-la me era doloroso, como se fosse naqueles tempos. O eu que a tinha amado, já quase inteiramente substituído por um outro, ressurgia então, e muito mais freqüentemente me era restituído por uma coisa fútil do que por uma coisa importante. Por exemplo, para antecipar a minha estada na Normandia, ouvi em Balbec, a um desconhecido com quem cruzei no dique: ‘A família do diretor do Ministério dos Correios..’. Ora (como eu não sabia então a influência

que essa família ia ter em minha vida), tais palavras deveriam parecer-me ociosas, mas causaram-me vivo sofrimento, o sofrimento que sentia, por estar separado de Gilberte, um eu em grande parte abolido desde muito tempo. É que eu jamais tornara a pensar numa conversa que Gilberte tivera com o pai, diante de mim, relativamente à “família do diretor do Ministério dos Correios”. Ora, as lembranças de amor não abrem exceção às leis gerais da memória, regidas também estas pelas leis mais gerais do hábito. Como o hábito enfraquece tudo, o que melhor nos recorda uma criatura é justamente o que havíamos esquecido (porque era insignificante e assim lhe havíamos deixado toda a sua força). Eis por que a maior parte da nossa memória está fora de nós, numa viração de chuva, num cheiro de quarto fechado ou no cheiro de uma primeira labareda, em toda parte onde encontramos de nós mesmos o que a nossa inteligência desdenhara, por não lhe achar utilidade, a última reserva do passado, a melhor, aquela que, quando todas as nossas lágrimas parecem estancadas, ainda sabe fazer-nos chorar. Fora de nós? Em nós, para melhor dizer, mas oculta a nossos próprios olhares, num esquecimento mais ou menos prolongado. Graças tão somente a esse olvido é que podemos de tempos a tempos reencontrar o ser que fomos, colocarmo-nos perante as coisas como o estava aquele ser, sofrer de novo porque não mais somos nós, mas ele, e porque ele amava o que nos é agora indiferente. Na plena luz da memória habitual, as imagens do passado pouco a pouco empalidecem, apagam-se, nada mais resta delas, não mais a tornaremos a encontrar. Ou antes, nunca voltaríamos a encontrá-las se algumas palavras (como “diretor do Ministério dos Correios”) não tivessem sido cuidadosamente encerradas no esquecimento, da mesma forma que se depositara na Biblioteca Nacional o exemplar de um livro que, sem isso, correria o risco de tornar-se inencontrável (PROUST, 2006, p. 266 e 267)

Fotografias para tornar o ambiente mais “habitável”

Talvez sentisse que, chegando desconhecida ao Grande Hotel de Balbec, com o seu vestido de lã negra e a sua touca antiquada, faria sorrir a algum bom viverdor, que, do seu *rocking*, murmuraria “Que múmia!”, ou principalmente a algum homem de valor que, tendo guardado, como o primeiro presidente, entre as suas suíças grisalhas, um rosto fresco e olhos espirituosos como ela os amava, e que talvez tivesse indicado ao vidro aproximadamente da luneta conjugal a aparição daquele fenômeno insólito; e talvez fosse por inconsciente apreensão desse primeiro minuto, que se sabe breve, mas que nem por isso é menos temido - como da primeira vez em que se mergulha - que aquela velha dama enviava adiante um

criado para colocar o hotel a par da sua personalidade e dos seus hábitos e, cortando as saudações do gerente, alcançava com uma brevidade em que havia mais timidez que orgulho o seu quarto, onde cortinas pessoais substituindo as que pendiam antes das janelas, e biombos e fotografias, colocavam de tal modo entre ela e o mundo exterior, a que deveria adaptar-se, a divisão de seus hábitos, que era mais na casa dela que viajava e dentro da qual permanecera... (PROUST, 2006, p. 308)

Fotografia que pode enganar uma aparência (Nota de rodapé incluso)

Tamanhos sacrifícios fazia Sain-Loup pela amante que, a menos que ela fosse arrebatadora (mas ele jamais quisera mostrar-me uma fotografia, dizendo: “Antes de tudo, ela não é uma beleza, e depois, não sai bem em fotografias; são instantâneos que eu mesmo tirei com a minha Kodak e que lhe dariam uma falsa idéia dela”), parecia difícil fosse ela encontrar um segundo homem que se prestasse a coisas semelhantes (PROUST, 2006: p. 431)

NOTA DE RODAPÉ: As primeiras máquinas fotográficas da marca Kodak datam do ano de 1888 e passam rapidamente a designar genericamente um aparelho fotográfico. Mais adiante, Saint-Loup utilizará sua máquina para registrar pela última vez o rosto da avó do herói.

Fotografia das raparigas de Balbec

Numa fotografia antiga que deviam dar-me um dia, e que conservei, o seu bando infantil já oferece o mesmo grupo de figurante que mais tarde o seu cortejo feminino; sente-se ali que já deviam produzir na praia certa mancha singular que obrigava a olhar para elas, mas ali não se pode reconhecê-las individualmente senão por intermédio do raciocínio, deixando o campo livre a todas as transformações possíveis durante a juventude até o limite em que essas formas reconstituídas fossem dar numa outra individualidade que é preciso também identificar e cujo belo rosto, devido à concomitância de uma estrutura elevada e cabelos crespos, tem possibilidade de haver sido outrora essa redução de careta mirrada que o retrato apresenta; e a distância percorrida em pouco tempo pelos caracteres físicos de cada uma dessas moças fazia deles um critério bastante vago e, por outro lado, visto que o que tinham de comum e, por assim dizer, de coletivo, era desde então muito pronunciado, acontecia às vezes às suas melhores amigas tomar uma por outra naquela fotografia, tanto que a dúvida não podia afinal

ser resolvida senão por determinado acessório de toalete que uma estava certa de ter usado, com exclusão das outras (PROUST, 2006: p. 475)

Fotografias de paisagens e pinturas de Elstir

Embora se diga com razão que não há progresso nem descobertas em arte, mas somente nas ciências e, como cada artista recomeçando, por sua conta, um esforço individual não pode ser auxiliado nem entravado pelos esforços de qualquer outro, cumpre no entanto reconhecer que, na medida em que a arte evidencia certas leis, uma vez que a indústria as vulgarizou, a arte anterior perde retrospectivamente um pouco de sua originalidade. Desde a época em que Elstir começou a pintar, temos visto muitas dessas chamadas “admiráveis” fotografias de paisagens e cidades. Se se intenta precisar o que é que denominam admirável neste caso os amadores, ver-se-á que tal epíteto costuma aplicar-se a uma imagem estranha de uma coisa conhecida, imagem diversa da que vemos habitualmente, imagem singular e contudo real, imagem que justamente por isso duplamente nos seduz, porque nos causa estranheza, nos tira de nossos hábitos e ao mesmo tempo nos faz voltar a nós mesmos, ao recordar-nos determinada impressão. Por exemplo, alguma dessas fotografias “magníficas” nos servirá de ilustração a uma lei de perspectiva, nos mostrará uma catedral que estamos acostumados a ver em meio a uma cidade, apanhada, pelo contrário, de um ponto em que apareça trinta vezes mais alta que as casas e formando talhamar à beira d’água, de que na verdade está distante. Justamente o esforço de Elstir para não expor as coisas tal como sabia que eram, mas em função dessas ilusões ópticas que formam a nossa visão inicial, o tinha levado integralmente a pôr em evidência algumas dessas leis de perspectiva, que então chocavam mais porque era a arte de que primeiro as revelava. Um rio, devido ao cotovelo que formava seu curso, parecia um lago fechado por todas as partes, no seio das planícies ou das montanhas, o mesmo efeito causava um golfo, porque as ribas escarpadas se tocavam quase aparentemente pelos dois lados. Num quadro pintado em Balbec durante um tórrido dia de verão, uma entrada do mar, encerrado entre muralhas de granito rosa, parecia não ser o mar, que aparentemente começava mais além. A continuidade do oceano era sugerida unicamente por umas gaivotas que revoloteavam sobre aquilo que ao espectador parecia pedra, mas onde elas aspirava, pelo contrário, a umidade marinha. Ainda havia outras leis de visão que derivavam desse mesmo quadro, como a graça liliputiana das velas brancas ao pé dos enormes alcantilados, naquele espelho azul onde estavam pousadas como borboletas adormecidas, ou uns contrastes entre a profundidade das sombras e a palidez da luz. A tal ponto interessavam a Elstir esses jogos de

luz, igualmente banalizados pela fotografia, que outrora se havia comprazido em pintar verdadeiras miragens, dentre as quais um castelo com a sua torre se apresentava como um castelo completamente circular, prolongado no alto por uma torre e embaixo por outras torre inversa, já porque a limpidez extraordinária do ar desse à sombra refletida na água a dureza e o brilho da pedra, já porque as brumas matinais convertessem a pedra em coisa tão vaporosa como a sombra (PROUST, 2006: pp. 490 e 491)

O retrato de Odette

– O que me agradaria muito, se é que tem alguma, é a fotografia desse retrato de Miss Sarcipant. Mas que significa esse nome?

- É a personagem representada pelo modelo do retrato, numa opereta estúpida.

- Não a conheço, mas parece que o senhor não acredita...

Elstir não disse nada.

- É que afinal de contas pareceu que fosse da senhor Swann, quando solteira – disse eu, num desses súbitos e fortuitos encontros com a verdade, muito raros, mas que, quando acontecem, vêm servir de base à teoria dos pressentimentos, contanto que se esqueçam todos os erros que a invalidam. Elstir não me respondeu. Era com efeito um retrato de Odette de Crécy. Não quis ela conservá-lo por muitas razões, algumas óbvias. Mas ainda havia outras. O retrato era anterior ao momento em que Odette, disciplinando as suas feições, formara com o próprio rosto essa criação que, através dos anos, haviam de respeitar em suas linhas gerais os cabeleireiros e as modistas, e também a mesmíssima Odette em seu modo de andar, de falar, de sorrir, de colocar as mãos, de olhar e de pensar. Era preciso toda depravação de um amante enfarado para que Swann preferisse às inúmeras fotografias da Odette *ne varietur* em que se havia transformado a sua deliciosa mulher aquele retratinho que tinha em seu quarto, em que se via, com um chapéu de palha enfeitado de margaridas, uma jovem magra bastante feia, de cabelos desordenados e feições abatidas (PROUST, 2006: p. 515)

Fotografia como metáfora para o prazer

Com os prazeres, dá-se o mesmo que com as fotografias. O que apanhamos na presença da criatura amada não passa de um negativo; revelamo-lo mais tarde, uma vez em casa, quando encontramos à nossa disposição essa câmara escura interior cuja entrada é proibida enquanto

há gente à vista (PROUST, 2006: p. 527)

Memória tira fotografias

E depois, como logo começa a memória a tirar fotografias independentes umas das outras, e suprime todo elo, todo progresso, entre as cenas nelas figuradas, a última, na coleção das que ela expõe, não destrói forçosamente as precedentes. Em face da medíocre e tocante Albertine com quem eu tinha falado, eu via a misteriosa Albertine diante do mar. Eram agora lembranças, isto é, quadros, dos quais nenhum me parecia mais verdadeiro que o outro (PROUST, 2006: p. 531)

MEMÓRIA

Três árvores

Baixamos até Hudimesnil; de repente me invadiu essa profunda sensação de felicidade que não havia tido desde os dias de Combray, uma felicidade análoga à que me deram, entre outras coisas, os campanários de Martinville. Mas, dessa vez, essa sensação ficou incompleta. Acabava de ver a um lado da estrada, na encosta por onde íamos, três árvores que deviam servir de pórtico a uma alameda ensombrada; não era a primeira vez que via eu aquele desenho que formavam as três árvores, e ainda que não pudesse encontrar na memória o lugar de onde pareciam haver-se deslocado, notei contudo que me fora muito familiar em outros tempos; de modo que, como meu espírito vacilasse entre um ano muito remoto e o momento atual, os arredores de Balbec vacilaram também e vieram-me dúvidas se aquele passeio não seria uma ficção, Balbec um lugar onde nunca estivera a não ser em imaginação, a sra. de Villeparisis uma personagem de romance, e as três velhas árvores a realidade que encontra a gente ao erguer os olhos do livro que estava lendo e que nos descrevia um ambiente onde nos pareceu que estávamos de verdade.

Olhei para as três árvores, via-as perfeitamente, mas meu espírito tinha a sensação de que ocultavam alguma coisa que não podia apreender; assim acontece com objetos colocados a distância tal que, embora alonguemos o braço, não conseguimos mais que acariciar a sua superfície com a ponta dos dedos, sem poder apanhá-los. E descansa-se então um momento, para depois estender o braço ainda com mais força, para ver se chega mais além. Mas para que meu espírito pudesse fazer o mesmo e tomar impulso, seria preciso que eu estivesse

sozinho. Quanto me teria alegrado poder isolar-me um momento, como nos passeios para o lado de Guermantes, quando me separava de meus pais! Era como se algo me mandasse fazê-lo. Reconhecia essa espécie de prazer que requer na verdade determinado trabalho do pensamento debruçado sobre si mesmo; mas um esforço muito grato em comparação com as medíocres satisfações do abandono e da renúncia. Esse prazer, de cujo objeto apenas tinha um vago pressentimento e quase que era preciso eu mesmo criá-lo, sentia-o em muito raras ocasiões, mas de cada vez que assim acontecia, imaginava que as coisas que haviam passado até então não tinham importância e que, atendo-me à sua realidade, me seria dado começar por fim a verdadeira vida. Pus a mão diante dos olhos para poder conservá-los fechados sem que a Sraa de Villeparisis o notasse. Por um momento não pensei em nada e logo, com o pensamento concentrado, retomado com mais força, saltei na direção daquelas três árvores, ou antes, naquela direção interior ao fim da qual eu as via dentro de mim mesmo. Outra vez senti por detrás delas a existência de um objeto desconhecido, mas vago, que não pude atrair a mim. Entretanto, o carro seguia e eu as via aproximarem-se. Onde já as teria visto? Nos arredores de Combray não havia nenhum passeio que começasse de tal modo. Para a paisagem que me recordavam, tampouco havia lugar naquele campo alemão onde fora fazer uma estação de água com minha avó. Acaso, devia crer que vinham de uns anos já tão remotos da minha vida, apagada já inteiramente em minha memória a paisagem que as rodeava, e que, tal como essas páginas que a gente encontra de súbito, emocionado, num livro que julgava nunca haver lido, eram a única coisa que sobrenadava do livro da minha primeira infância? Pertenceriam, pelo contrário, a essas paisagens de sonho, sempre iguais, ao menos para mim, porque no meu caso o aspecto estranho dessas paisagens não era mais que a objetivação em sonhos do esforço que fazia, durante a vigília, fosse para atingir o mistério num lugar atrás de cuja aparência eu o pressentia, como me acontecera tão frequentemente nos meus passeios para o lado de Guermantes, fosse para tentar reintroduzir o mistério num lugar que por muito tempo desejara conhecer e que me pareceu superficial desde quando o conheci, como me aconteceu com Balbec? Não seriam a imagem recém-desprendida de um sonho da noite anterior, mas tão vaga que me parecia vir de muito mais longe? Ou seria talvez que nunca as tinha visto, e ocultavam sob a sua realidade, como aquelas árvores, como aquele tufo de verdura que eu vira do lado de Guermantes, uma significação obscura, tão difícil de descobrir como um remoto passado, de maneira que, solicitado por elas a aprofundar um pensamento, imaginava eu que reconhecia uma lembrança? Ou acaso não continham pensamento algum, e o cansaço de minha vista era a causa de que se me representassem duplos no tempo, como às vezes a gente enxerga duplicadamente no espaço? Não o sabia.

Enquanto isso, vinham elas em direção a mim, aparição mítica talvez, ronda de bruxas ou Normas que me propunham seus oráculos. Julguei antes que eram fantasmas do passado, bons companheiros da minha infância, amigos desaparecidos que as nossas recordações em comum invocavam. E tal como sombras, pareciam pedir-me que as levasse comigo, que as devolvesse à vida. Em seus gestos singelos e fogosos percebia eu a impotente pena de um ser amado que perdeu o uso da palavra e vê que não poderá dizer-nos o que quer e que nós não saberemos adivinhá-lo. Logo adiante, numa encruzilhada, o carro que as deixou para trás. O carro me arrastava em direção oposta à única coisa que eu considerava verdadeira, a única coisa que me teria tornado mesmo feliz, o carro que assim se parecia com a minha vida.

Vi como se afastavam as árvores agitando desesperadamente os braços, tal qual se me dissessem: “O que não aprenderem hoje de nós, nunca o poderás saber. Se nos deixar cair outra vez neste caminho de cujo fundo queríamos içar-nos até a tua altura, toda uma parte de ti mesmo que nós te trazíamos, voltará para sempre ao nada”. E, com efeito, embora tornasse a encontrar a espécie de prazer e inquietação que acabava de sentir, e uma noite me entreguei a ele – tarde, sim, mas para sempre –, a verdade é que nunca soube o que queriam trazer-me aquelas árvores, nem onde as tinha visto. E quando o carro mudou de direção, virei as costas e deixei de vê-las, enquanto a sra. de Villeparisis me perguntava por que tinha um ar tão sonhador e sentia-me tão triste como se acabasse de morrer-me um amigo, de morrer eu mesmo, de renegar um morto ou desconhecer um deus (PROUST, 2006: p. 352 a 355)

O caminho de Guermantes

FOTOGRAFIA

Nomes como fotografias, e como ativadores da memória (fala da voluntária)

Então o nome, sob cujos sucessivos retoques poderíamos acabar encontrando o belo retrato de uma estranha que jamais tenhamos conhecido, não é mais que a simples fotografia de identidade a que nos reportamos para saber se conhecemos, se devemos ou não saudar a uma pessoa que passa. Mas que uma sensação de um ano antigo – como esses instrumentos de música registradores que conservam o som e o estilo dos diferentes artistas que os tocaram – permita a nossa memória fazer-nos ouvir esse nome com o timbre particular que tinha então para o nosso ouvido e, nesse nome na aparência mudado, sentimos a distancia que separa uns

dos outros os sonhos que sucessivamente significaram para nos as suas sílabas idênticas. Por um momento do gorjeio novamente ouvido que tinha ele em certa primavera antiga, podemos tirar, como de pequenos tubos de pintura, a nuance justa, esquecida, misteriosa e fresca dos dias que julgáramos recordar, quando, como os maus pintores, dávamos a todo o nosso passado estendido sobre a mesma tela os tons convencionais e idênticos da memória voluntária. Ora, pelo contrario, cada um desses momentos que o compuseram, empregava, para uma criação original, numa harmonia única, as cores de então, que lá não conhecemos e que, por exemplo, ainda me arrebatam de súbito se, graças a algum acaso, tendo o nome Guermantes readquirido por um instante, depois de tantos anos, o som, tão diferente do de hoje, que tinha para mim no dia do casamento da srta. Percepied, me traz ele de novo esse malva tão suave, demasiado brilhante, demasiado novo, com que se aveludava a tufada gravata da jovem duquesa, e, como uma pervinca inapreensível e re florida, seus olhos ensolarados de um sorriso azul. E o nome Guermantes de então é como um desses balões em que se encerrou oxigênio ou algum outro gás: quando chego a rebentá-lo, fazendo sair dele o que contém, respiro o ar de Combray daquele ano, daquele dia, mesclado de um odor de espinheiros agitado pelo vento da esquina da praça, precursor da chuva, que alternadamente escorraçava o sol e deixava-o estender-se pelo tapete de lã vermelha da sacristia e revesti-lo de uma carnação brilhante, quase rósea, de gerânio, dessa doçura, por assim dizer wagneriana, na alegria, que tanta nobreza empresta a festividade. Mas mesmo fora dos raros minutos como esses, em que bruscamente sentimos a entidade original estremecer e retomar sua forma e cinzeladura no seio das sílabas hoje mortas, se, no vertiginoso turbilhão da vida corrente, onde eles não tem mais que um uso inteiramente pratico, os nomes perderam todo o colorido, como um pião prismático que gira demasiado depressa e se nos afigura cinzento, em compensação quando, num devaneio, refletimos, procuramos, para voltar ao passado, moderar, suspender o movimento perpetuo a que somos arrastados, pouco a pouco vemos de novo aparecerem, justapostos, mas inteiramente diversos uns dos outros, os matizes que no curso de nossa existência sucessivamente nos apresentou um mesmo nome (PROUST, 2006: p. 16 e 17)

Fotografia da Duquesa de Guermantes (posse da fotografia, proximidade da pessoa retratada)

Eu contemplava o retrato da sua tia, e o pensamento de que Saint-Loup, possuindo essa fotografia, talvez ma pudesse dar, me fez querer-lhe ainda mais e desejar prestar-lhe mil serviços que me pareciam insignificâncias em troca de tal presente. Pois aquela fotografia era

como um encontro a mais, dos que eu já tivera com a sra. de Guermantes, melhor ainda, um encontro prolongado, como se, por um súbito progresso em nossas relações, ela se detivesse a meu lado, de chapéu de jardim, me deixasse olhar detidamente pela primeira vez aquela polpa de face, aquela curva de nuca, aquele ângulo de sobrelanceiras (até então velados para mim pela rapidez de sua passagem, o aturdimento das minhas impressões, a inconstância da recordação); e sua contemplação, tanto como a do colo e dos braços de uma mulher que eu nunca tivesse visto a não ser de vestido afogado, me era uma voluptuosa descoberta, um grande favor. Aquelas linhas que me parecia quase proibido olhar, poderia estudá-las ali como num tratado da única geometria que tinha valor para mim. Mais tarde, fitando Robert, notei que também ele era um tanto como um retrato da sua tia, e por um mistério quase tão impressionante para mim, visto que, se a sua face não fora diretamente produzida pela face dela, tinham ambas no entanto uma origem comum. Os traços da duquesa de Guermantes que estavam catalogados na minha visão de Combray, o nariz de falcão, os olhos agudos, também pareciam ter servido para recortar – em outro exemplar análogo e delgado, de pele demasiado fina – a face de Robert quase superposta à de sua tia. (PROUST, 2006: p. 88)

MEMORIA

Sono e Memória

Deitei-me, mas a presença do edredão, das colunetas, da pequena lareira, colocando minha atenção num nível em que ela não estava em Paris, me impediu de entregar-me ao habitual ramerrão de meus devaneios. E como é esse estado particular da atenção que envolve o sono e atua sobre ele, modifica-o, coloca-o a par de determinada série de nossas recordações, as imagens que encheram meus sonhos, naquela primeira noite, foram tomadas de empréstimo a uma memória inteiramente diversa da que meu sono habitualmente punha em contribuição. Se, ao adormecer, fosse tentado a deixar-me arrastar de novo para a minha memória costumeira, o leito a que não estava habituado, a dócil atenção que era obrigado a prestar a minhas posições quando me virava teriam sido suficientes para retificar ou manter o novo fio de meus sonhos. Dá-se com o sono o mesmo que com a percepção do mundo exterior. Basta uma modificação em nossos hábitos para torná-lo poético, basta que, ao nos despirmos, tenhamos adormecido sem querer sobre o leito, para que sejam mudadas as dimensões do sono e sentida a sua beleza. A gente desperta, vê que o relógio marca quatro horas; não são

mais que as quatro da madrugada, mas julgamos que transcorreu todo o dia, de tal modo esse sono de alguns minutos e que não tínhamos procurado nos pareceu baixado do céu, em virtude de algum direito divino, enorme e pleno como o globo de ouro de um imperador. De manhã, aborrecido com a idéia de que meu avô estava pronto e que me esperavam para partir para os lados de Méséglise, fui despertado pela fanfarra de um regimento que todos os dias costumava passar sob as minhas janelas. Mas duas ou três vezes – e digo-o, porque é impossível descrever bem a vida dos homens sem fazê-la banhar-se no sono em que se submerge e que noite após noite a rodeia como uma península está contornada pelo mar – o sono interposto foi bastante resistente em mim para sustentar o choque da música, e eu nada ouvi. Nos outros dias, cedeu um instante; mas, aveludada ainda pelo sono por que passara, a minha consciência, como esses órgãos previamente anestesiados, para os quais uma cauterização, primeiro insensível, só é percebida no fim e como uma leve queimadura, apenas era suavemente tocada pelas pontas agudas dos pífanos que a acariciavam como um vago e fresco chilreio matinal; e depois dessa curta interrupção em que o silêncio se fizera música, recomeçava ele, com o meu sono, antes mesmo que os dragões tivessem acabado de passar, furtando-me as últimas floradas do ramo impetuoso e sonoro. E a zona de minha consciência a que haviam aflorado os seus caules espanejantes era tão estreita, tão cercada de sono, que mais tarde, quando Saint-Loup me perguntava se eu ouvira a música, eu não estava mais certo de que o som da banda não fosse tão imaginário como o que eu ouvia durante o dia elevar-se, ao mínimo ruído, sobre o pavimento da cidade. Talvez o tivesse ouvido unicamente em sonhos, pelo temor de ser despertado, ou, pelo contrario, de não despertar e perder o desfile. Pois muitas vezes, quando permanecia adormecido, no momento em que pensava, pelo contrário, que o ruído me despertaria, julgava eu estar acordado, pelo espaço de uma hora, enquanto dormitava, e representava para mim mesmo, sobre a tela de meu sonho, os diversos espetáculos que ele me vedava, mas aos quais eu tinha a ilusão de assistir.

O que se teria feito de dia, efetivamente, ao vir o sono, acontece que só o realizemos sonhando, isto é, após a curva de ensonação, seguindo outro caminho que não o que se percorreria desperto. A mesma história desvia-se e tem outro fim. Apesar de tudo, de tal modo é diferente o mundo em que se vive durante o sono que aqueles que têm dificuldade em adormecer procuram antes de tudo sair do nosso. Depois de ter desesperadamente, durante horas, de olhos fechados, remoído pensamentos semelhantes aos que teriam de olhos abertos, recobram ânimo se se apercebem de que o minuto precedente esteve prenhe de um raciocínio em contradição formal com as leis da lógica e a evidência do presente; essa breve “ausência” significa que está aberta a porta pela qual poderão talvez escapar-se imediatamente da

percepção do real, indo fazer alto mais ou menos longe dele, o que lhes dará um sono mais ou menos “bom”. Mas já está dado um grande passo quando voltamos as costas ao real, quando atingimos os primeiros antros em que as “auto-sugestões” preparam como feiticeiras a infernal beberagem das doenças imaginárias ou a recrudescência das doenças nervosas, e espiam a hora em que as crises emergidas durante o sono inconsciente se desencadearão com a força suficiente para fazê-lo cessar.

Não longe dali está o jardim secreto onde crescem como flores desconhecidas esses outros sonos tão diferentes entre si, o sono do estramônio, do cânhamo indiano, dos múltiplos extratos do éter, o sono da beladona, do ópio, da valeriana, flores que permanecem fechadas até o dia em que o desconhecido predestinado venha tocá-las, fazê-las se abrir e, por longas horas, verter o aroma de seus sonhos particulares em um ser maravilhado e surpreso. No fundo do jardim está o convento de janelas abertas onde se ouvem repetir as lições aprendidas antes de adormecer, lições que só saberemos ao despertar; enquanto, presságio deste, faz ressoar seu tique-taque esse despertador interno que a nossa preocupação regulou tão bem que, quando a nossa camareira venha nos dizer “Sete horas!”, já nos encontrará acordados. Das escuras paredes dessa câmara que se abre sobre os sonhos, e onde trabalha sem cessar o esquecimento das penas de amor, do qual é às vezes interrompida e desfeita por um pesadelo cheio de reminiscências a tarefa logo reiniciada, pendem, mesmo depois que despertamos, as recordações dos sonhos, mas tão entenebrecidas que, muitas vezes, só as percebemos pela primeira vez em plena tarde, quando o raio de uma idéia similar vem tocá-las fortuitamente; alguns já harmoniosamente claros enquanto dormíamos, mas que se tornaram tão irreconhecíveis que, não os tendo identificado, só podemos nos apressar em os devolver à terra, como a cadáveres que se putrefazem com demasiada rapidez, ou como a objetos tão gravemente deteriorados e próximos do pó que nem o restaurador mais hábil poderia devolver-lhe a forma ou tirar alguma coisa deles. Perto da grade está a pedreira em que os sonos profundos vão procurar substâncias que impregnam a cabeça de camadas tão duras que, para despertar o adormecido, a sua própria vontade se vê obrigada, mesmo por uma manhã de ouro, a desferir tremendas machadadas, como um jovem Siegfried. Para além, estão os pesadelos, que os médicos supõem estupidamente serem mais fatigantes do que a insônia, quando muito pelo contrário permitem ao pensador evadir-se da atenção, os pesadelos com seus álbuns fantasistas em que nossos mortos acabam de sofrer um grave acidente que não exclui um rápido restabelecimento. Enquanto isso, guardamo-los numa gaiola de ratos, em que são menores que camundongos brancos e, cobertos de grandes botões vermelhos, cada qual adornado de uma pena, nos dirigem discursos ciceronianos. Ao lado desse álbum está o

disco giratório do despertar, graças ao qual sofremos por um instante o aborrecimento de ter de voltar imediatamente para uma casa que está destruída há cinquenta anos, e cuja imagem é apagada por várias outras à medida que se afasta o sono, até que chegamos àquela que só se apresenta quando parou o disco e que coincide com a que veremos de olhos abertos.

Algumas vezes eu nada ouvia, pois estava num desses sonos em que tombamos como num poço, de que nos sentimos felizes de ser retirados um pouco mais tarde, pesados, superalimentados, digerindo tudo o que nos trouxeram, como as ninfas que sustentavam Hércules, essas ágeis potências vegetativas, cuja atividade redobra enquanto dormimos.

Chama-se a isso um sono de chumbo, e parece que nós próprios nos tornamos, por espaço de alguns instantes depois de tal sono haver cessado, uns simples bonecos de chumbo. Não se é mais ninguém. Como então, procurando o nosso pensamento, a nossa personalidade, como se procura um objeto perdido, acabe-se por encontrar o próprio “eu” antes que outro qualquer? Por que, quando recomeçamos a pensar, não é então uma outra personalidade, que não a anterior, que se encarna em nós? Não se vê o que é que dita a escolha e por que, entre os milhões de seres humanos que poderíamos ser, vamos pôr a mão exatamente naquele que éramos na véspera. Que é que nos guia quando verdadeiramente houve interrupção (ou porque o sono tenha sido completo, ou os sonhos inteiramente diversos de nós)? Na verdade houve morte, como quando o coração cessou de bater e somos reanimados por trações rítmicas da língua. Com certeza o quarto, embora o tenhamos visto uma única vez, desperta recordações de que pendem outras mais antigas. Onde dormiam em nós algumas de que adquirimos consciência? A ressurreição ao despertar – após esse benéfico aspecto de alienação mental que é o sono – deve assemelhar-se no fundo ao que se passa quando encontramos um nome, um verso, um estribilho esquecido. E a ressurreição da alma após a morte talvez seja concebível como um fenômeno de memória. (PROUST, 2006: p. 93 a 97)

Encontrar o passado em nós mesmos

E, no instante em que pretendia levantar-me, deliciosamente experimentava a incapacidade de o fazer; sentia-me ligado a um solo invisível e profundo pelas articulações, que o cansaço me tornava sensíveis, de radículas musculosas e nutrízes. Sentia-me cheio de força, a vida se estendia mais longa à minha frente; é que havia recuado até as boas fadigas da minha infância em Combray, na manhã seguinte aos dias em que fôramos passear para os lados de Guermites. Pretendem os poetas que tornamos a encontrar por um momento o que fomos outrora, quando entramos em certa casa, em certo jardim em que vivemos na juventude. São

peregrinações muito arriscadas, essas, ao fim das quais se colhem tantas decepções como êxitos. Os lugares fixos, coevos de anos diferentes, é em nós mesmo que é melhor encontrá-los. É para o que nos podem servir, até certo ponto, uma grande fadiga seguida de uma boa noite. Mas estas, pelo menos para fazer-nos descer às galerias mais subterrâneas do sono, aquelas em que nenhum reflexo de vigília, nenhum clarão de memória vem mais aclarar o monólogo interior, se é que esse próprio aí não cessa, revolvem de tal forma o solo e o tufo de nosso corpo que nos fazem reencontrar, ali onde nossos músculos mergulham, torcendo as suas ramificações e aspirando a vida nova, o jardim em que vivemos quando crianças. Para revê-lo, não é necessário viajar; é preciso descer para encontrá-lo. O que a terra cobriu, já não está sobre ela, mas debaixo; não basta uma excursão para visitar a cidade morta, é preciso fazer escavações. Mas já se verá como certas impressões fugitivas e fortuitas reconduzem muito melhor ainda ao passado, com uma precisão mais aguda, um vôo mais leve, mais imaterial, mais vertiginoso, mais infalível, mais imortal, do que essas deslocações orgânicas (PROUST, 2006: p. 100)

Memória fora de nós: canção suscitada pelo ambiente

Naquela manhã, surpreendi-me a cantarolar uma ária de café-concerto que esquecera desde o ano em que devia ter ido a Florença e a Veneza. Tão profundamente influi a atmosfera em nosso organismo, ao acaso dos dias, e extrai das obscuras reservas em que as tínhamos esquecido as melodias inscritas que nossa memória não decifrou. Um sonhador mais consciente pôs-se logo a acompanhar esse músico que eu escutava dentro de mim, sem ao menos reconhecer imediatamente o que ele executava (PROUST, 2006: p. 157)

Sono e Sonhos

Antes de adormecer, pensava por tanto tempo que não o conseguiria que, mesmo adormecido, ainda me restava um pouco de pensamento. Não era mais que um clarão na quase escuridade, mas bastava para refletir em meu sono, primeiro a idéia de que não poderia dormir, depois o reflexo desse reflexo, a idéia de que era dormindo que eu tivera a idéia de que não dormia, e depois, por uma refração nova, o meu despertar... em um novo sopor em que queria contar a amigos que tinham entrado em meu quarto que, ainda há pouco, dormindo, julgara que não dormia. Essas sombras eram apenas distintas; seria preciso uma grande e vã delicadeza de percepção para apreendê-las. Assim, mais tarde, em Veneza, muito depois do poente, quando

parece que é completamente noite, eu vi, graças ao eco invisível, no entanto, uma última nota de música indefinidamente sustida sobre os canais como por efeito de algum pedal óptico, os reflexos dos palácios desenrolados como para sempre em veludo mais escuro sobre o cinza crepuscular das águas. Um de meus sonhos era a síntese do que a minha imaginação muitas vezes procurara figurar, na vigília, de certa paisagem marinha e de seu passado medieval. No meu sono via uma cidade gótica em meio de um mar de ondas imobilizadas como num vitral. Um braço de mar dividia em dois a cidade; a água verde estendia-se a meus pés; banhava na margem oposta uma igreja oriental, depois casas que existiam ainda no século XIV, de modo que ir até elas seria remontar o curso dos séculos. Este sonho em que a natureza aprendera a arte, em que eu julgava abordar o impossível, parecia-me que já o tivera muitas vezes. Mas como é própria do que se imagina durante o sono multiplicar-se no passado e parecer, embora novo, familiar, julguei que me havia enganado. Pelo contrário, apercebi-me de que efetivamente tivera muitas vezes este sonho (PROUST, 2006: p. 160)

Continuação da citação anterior

Até as diminuições que caracterizam o sono se refletiam no meu, mas de maneira simbólica: não podia no escuro distinguir o rosto dos amigos que ali estavam, pois dorme-se de olhos fechados; mas, eu que fazia sem-fim raciocínios verbais em sonhos, logo que queria falar a esses amigos, sentia o som parar-me na garganta, pois não se fala distintamente durante o sono; queria ir ter com eles, e não podia mover as pernas, pois tampouco se anda durante o sono; e de súbito, sentia-me envergonhado de estar diante deles, pois dorme-se despido. Assim, de olhos cegos, lábios selados, pernas ligadas, o corpo nu, a figura de sono que meu próprio sono projetava tinha o aspecto dessas grandes figuras alegóricas em que Giotto representou a Inveja com uma serpente na boca, e que Swann me havia dado (PROUST, 2006: p. 160 e 161)

O nome do príncipe evoca a memória

O nome do príncipe conservava na franqueza com que as suas primeiras sílabas eram, como se diz em música, atacadas, e na balbuciante repetição que as escandia, o ímpeto, a ingenuidade amaneirada, as pesadas “delicadezas” germânicas projetadas como verdejantes ramagens sobre o *Heim* de esmalte azul-escuro que desenrolava o misticismo de um vitral renano por trás dos ouros pálidos e finamente cinzelados do século XVIII alemão. Esse nome

continha, entre os diversos nomes de que era formado, o de uma cidadezinha balneária alemã, aonde eu fora em menino com minha avó, ao é de uma montanha honrada pelos passeios de Goethe e de cujos vinhedos bebíamos no Kurhof os vinhos ilustres, de nome composto e sonoro como os epítetos que Homero empresta a seus heróis. Assim, apenas ouvir pronunciar o nome do príncipe quando, antes de haver recordado a estação termal, me pareceu que diminuía, que se impregnava de humanidade, que achava suficiente um pequeno lugar em minha memória, a que adieru, familiar, terra-a-terra, pitoresco, saboroso, leve, com alguma coisa de autorizado, de prescrito. Ainda mais, ao explicar quem era o príncipe, a sra. de Guermantes citou vários de seus títulos, e eu reconheci o nome de uma aldeia atravessada por um rio onde, todas as tardes, findo o tratamento, eu passeava de barco, fendendo nuvens de mosquitos; e o de uma floresta muito afastada para que o médico me permitisse ir visitá-la (PROUST, 2006: p. 283)

Sono, vigília, memória

Alguns dias mais tarde, estando eu a dormir, minha mãe veio chamar-me no meio da noite. Com as doces atenções que, nas grandes circunstâncias, as pessoas acabrunhadas por uma dor profunda têm até para os pequenos incômodos dos outros:

- Desculpe vir interromper o teu sono – disse-me ela.

- Eu não estava dormindo – respondi, despertando.

Dizia-o de boa fé. A grande modificação que provoca em nós o despertar consiste menos em introduzir-nos a vida clara da consciência que em fazer-nos perder a lembrança da luz um pouco mais tamisada em que repousava a nossa inteligência, como no fundo opalino das águas. Os pensamentos semivelados sobre os quais vogávamos apenas há um instante moviam-se em nós o suficiente para que possamos tê-los designado sob o nome de vigília. Mas o despertar encontra então uma interferência de memória. Pouco depois qualificamo-lo de sono porque não mais o recordamos. E quando luz essa brilhante estrela que, no momento do despertar alumia por detrás do dormente o seu sono inteiro, faz-lhe crer durante alguns segundos que não se tratava de sono, mas de vigília: estrela cadente, na verdade, que carrega com a sua luz a existência enganosa, mas também os aspectos do sono, e apenas permite que o que desperta diga consigo; “Eu dormi” (PROUST, 2007: p. 367)

Memória retornando

Desse ponto de vista, o mundo novo em que o nevoeiro daquela manhã me havia mergulhado era um mundo já meu conhecido (o que só lhe dava mais verdade), e esquecido desde algum tempo (o que lhe devolvia todo o seu frescor). E eu pude contemplar alguns dos quadros de bruma que minha memória havia adquirido, notadamente vários “Manhã em Doncières”, ou no primeiro dia no quartel, ou de outra vez, num castelo próximo, a que Saint-Loup me levava a passar vinte e quatro horas; da janela cujas cortinas eu havia soerguido pela madrugada, antes de tornar a deitar-me, no primeiro, um cavaleiro, no segundo (na estreita linde de um pântano e de um bosque de que todo o resto se achava mergulhado na suavidade uniforme e líquida da bruma), um cocheiro a lustrar uma correia, me haviam aparecido como essas vagas personagens, mal distinguidas pela vista obrigada a adaptar-se ao vago misterioso das penumbras, que emergem de um afresco apagado (PROUST, 2007: p. 378 e 379)

Operações da Memória

Quantas não haverá em nossa recordação, quantas não haverá ainda mais em nosso esquecimento, dessas faces de moças e de mulheres, todas diferentes, e às quais só acrescentamos encanto e um furioso desejo de revê-las porque se haviam furtado no último momento! Quanto à sra. de Stermaria, era muito mais ainda, e agora, para amá-la, me bastava revê-la a fim de se renovarem essas impressões tão vivas, mas demasiado breves e que a memória, sem isso, não teria a força de conservar durante a ausência (PROUST, 2007: p. 427)

Recordações, operações da Memória

Sáímos juntos para ir cear e, enquanto descia a escada, me lembrei de Doncières, onde todas as noites ia buscar Robert no restaurante, e dos pequenos refeitórios esquecidos. Lembrei-me de um, que não estava no hotel em que jantava Saint-Loup, mas em outro muito mais modesto, entre hospedaria e casa de pensão, e em que serviam a proprietária e uma de suas criadas. A neve me havia detido ali. Por outro lado Robert não ia jantar naquela noite no hotel, e eu não quisera ir mais além. Levaram-me os pratos em cima, a uma saleta toda revestida de madeira. A lâmpada se apagou durante a refeição; a criada me acendeu duas velas. Eu, fingindo não enxergar muito bem ao estender-lhe o meu prato, enquanto ela servia umas batatas, peguei seu antebraço desnudo, como para guiá-la. Ao ver que não o retirava, acariciei-a; depois, sem pronunciar palavra, atrai-a de todo para mim, apaguei as velas, e então lhe disse que me manuseasse se queria ganhar algum dinheiro. Durante os dias que se

seguiram, o gozo físico me pareceu que exigia, para ser saboreado, não só aquela mulher, mas também a saleta de madeira, tão isolada. Fui, contudo, até o lugar onde ceavam Robert e seus amigos, aonde voltei todas as noites, por costume, por amizade, até a minha partida de Doncières. E, no entanto, nem mesmo naquele hotel onde se hospedava Saint-Loup com seus amigos pensava eu desde muito tempo. Mal nos aproveitamos de nossa vida, deixamos inacabadas nos poentes de verão, ou nas prematuras noites de inverno, as horas em que no entanto nos parecera estar encerrado um pouco de paz ou de prazer. Mas essas horas não estão perdidas absolutamente. Quando cantam por sua vez novos momentos de prazer que passariam do mesmo modo, tão frágeis e lineares, elas vêm trazer-lhes o embasamento, a consistência de uma rica orquestração. Estendem-se até uma dessas felicidades típicas, que só se encontram de longe em longe, mas que continuam existindo; no exemplo presente, era o abandono de tudo o mais para ceiar num lugar confortável que, mercê das recordações, encerra num cenário natural promessas de viagem, com um amigo que vai agitar a nossa vida dormente com toda a sua energia e todo o seu afeto, comunicar-nos um comovido prazer, muito diferente daquele que conseguiríamos dever nosso próprio esforço ou a distrações mundanas, vamos ser só dele, fazer-lhe juramentos de amizade que, nascendo entre os limites dessa hora, permanecendo encerrados nela, talvez não sejam cumpridos no dia seguinte, mas que eu podia fazer sem escrúpulos a Saint-Loup, já que este, com uma coragem em que entrava muito de sabedoria e o pressentimento de que não se pode aprofundar a amizade, na manhã seguinte teria partido de novo.

Se no descer a escada revivia eu as noites de Doncières, quando chegamos bruscamente à rua, a escuridão quase completa em que a névoa parecia haver apagado os lampiões, que, muito débeis, só se distinguiam de muito perto, devolveu-me a não sei que chegada, à noite, em Combray, quando a cidade não estava ainda alumiada senão de trecho em trecho, e a gente andava tenteando numa escuridão úmida, morna e sagrada de presépio, estrelada aqui e ali por uma luzinha que não brilhava mais que um círio. Entre esse ano, aliás incerto, de Combray, e os crepúsculo de Rivebelle, que momentos antes tinha tornado a ver por cima das cortinas – que diferenças! Sentia eu ao percebê-las um entusiasmo que poderia ser fecundo se estivesse sozinho, e teria evitado o rodeio de muitos anos inúteis por que ainda havia de passar antes que se declarasse a vocação invisível de que esta obra é a história. Se tal houvesse ocorrido naquela noite, o carro em que íamos mereceria ficar muito mais memorável para mim do que o do dr. Percepied, em cuja boléia havia eu composto a breve descrição – justamente encontrada há pouco, modificada e inutilmente remetida para o *Fígaro* – dos sinos de Martinville. Será porque não revivemos nossos anos em sua sucessão contínua, dia por dia,

mas na recordação fixada no frescor ou na insolação de uma noite ou de uma manhã, recebendo a sombra de algum lugar isolado, cercado, imóvel, parado e perdido, longe de tudo o mais, e que assim, ao se suprimirem as mudanças graduadas, não só no exterior, mas também em nossos sonhos e em nosso caráter em evolução, mudanças que nos conduziram insensivelmente pela vida, de um tempo a um outro muito diferente, se revivemos uma recordação colhida de um ano diverso, encontramos entre eles, graças a lacunas, a imensos muros de olvido, algo assim como o abismo de uma diferença de altura, como a incompatibilidade de duas qualidades incomparáveis de atmosfera respirada e de colorações ambientes? Mas, entre as recordações que insensivelmente acabava de ter, sucessivamente, de Doncières, de Combray e de Rivebelle, sentia eu naquele momento muito mais que uma distancia no tempo: a distancia que havia entre universos diferentes em que a matéria não fosse a mesma. Se quisesse imitar numa obra aquela em que se me apresentavam cinzeladas as minhas mais insignificantes recordações de Rivebelle, teria de veiar de rosa, tornar de repente translúcida, refrescante e sonora a substância até então análoga ao barro obscuro e tosco de Combray. Mas Robert, que acabara de fazer suas recomendações ao cocheiro, veio sentar-se ao meu lado no carro. As idéias que me havia surgido desvaneceram-se. São deusas que às vezes se dignam tornar-se visíveis a um mortal solitário, na volta de um caminho, até mesmo em seu quarto enquanto ele dorme e elas de pé, no vão da porta, lhe trazem a sua anunciação. Mas logo que há duas pessoas juntas, desaparecem; os homens em sociedade não as distinguem nunca. E vi-me lançado à amizade (PROUST, 2007: p. 430 a 433)

História

Nesta acepção, pode-se dizer que a História, ainda que simplesmente genealógica, dá vida às velhas pedras. Houve na sociedade parisiense homens que nela desempenharam papel igualmente considerável, que foram mais requestados por sua inteligência ou seu espírito, sendo também de berço ilustre, do que o duque de Guermantes ou o duque de La Trémoille. Estão hoje no olvido porque, não deixando descendentes, o seu nome, que não mais se ouve, soa como um nome desconhecido, quando muito um nome de coisa sob a qual não pensamos em descobrir um nome de homens, sobrevive nalgum castelo, nalguma aldeia remota (PROUST, 2007: p. 587 e 588)

Comparação com sentimentos anteriores de memórias involuntárias

Em todo caso, muito diferentes disso do que eu pudera sentir ante uns espinheiros ou ao saborear uma madalena, as histórias que eu ouvira em casa da sra. de Guermantes me eram estranhas. Penetrando um instante em mim, que apenas era fisicamente possuído por elas, dir-se-ia que (de natureza social e não individual) estavam impacientes por sair... Eu me agitava no carro, como uma pitonisa. Esperava por um novo jantar em que pudesse tornar-me eu próprio uma espécie de príncipe X, de sra. de Guermantes, e contar essas mesmas histórias. Enquanto isso, elas faziam trepidar meus lábios que as balbuciavam e eu tentava em vão trazer de volta a mim o meu espírito vertiginosamente arrebatado por uma força centrífuga. Foi assim com uma febril impaciência de não carregar por mais tempo e o se peso sozinho num carro, onde aliás eu enganava a falta de conversação falando em voz alta, que bati à porta do sr. de Charlus, e foi em longos monólogos comigo mesmo, em que me repetia tudo o que ia contar-lhe e não mais pensava no que ele podia ter para me dizer, que passei todo o tempo num salão onde um laçao me fez entrar e que, por outro lado, eu estava muito agitado para ver. Tal necessidade tinha eu de que o sr. de Charlus escutasse as narrativas que eu ardia por lhe fazer, que fiquei cruelmente decepcionado ao pensar que o dono da casa talvez estivesse dormindo e que eu teria de voltar para cozinhar em casa a minha bebedeira de palavras. Acabava com efeito de me aperceber que fazia vinte e cinco minutos que estava ali, que talvez me tivessem esquecido naquele salão, do qual, apesar daquela longa espera, eu poderia quando muito dizer que era imenso, verdoengo, com alguns retratos (PROUST, 2007: p. 599)

Sodoma e Gomorra

FOTOGRAFIA

Daguerreótipo

A perfeita conformidade da aparência entre um pequeno-burguês de Combray e o duque de Bouillon ainda mais me lembrava agora (o que já tanto me impressionara ao ver o avô materno de Saint-Loup, o duque de La Rochefoucauld, num daguerreótipo em que ele era exatamente igual a meu tio-avô, tanto no vestuário como no aspecto e atitudes) que as diferenças sociais, e até individuais, se fundem à distância na uniformidade de uma época (PROUST, 2008: p. 109)

A verdade por trás da fotografia da avó

Essa estranha estava a olhar a fotografia tirada por Saint-Loup. Mãe, que tinha encontrado Albertine, insistia para que eu a visse por causa das coisas gentis que ela lhe havia dito de vovó e de mim. Marcara-lhe pois um encontro. Preveni o gerente para que a fizesse esperar na sala. [...] Enquanto esperava a hora de ir ao encontro de Albertine, tinha os meus olhos fixos, como num desenho que a gente acaba por não mais ver à força de o contemplar, na fotografia que Saint-Loup tirara, quando de súbito pensei de novo: “É minha avó, eu sou seu neto”, como um amnésico reencontra o seu nome, como um doente muda de personalidade. Françoise entrou para me dizer que Albertine havia chegado e, vendo a fotografia: “Pobre senhora, é bem ela, até no sinalzinho do rosto; nesse dia em que o marquês a fotografou, ela havia estado muito doente, e por duas vezes se sentira bastante mal. ‘Principalmente, Françoise’, em disse ela, ‘não é preciso que meu neto o saiba’. E ela bem que o ocultava, estava sempre alegre em sociedade. Só que eu achava por momentos que ela parecia ter o espírito um pouco monótono. Mas passava logo. E depois disse assim: ‘Se me acontecer qualquer coisa, é preciso que ele tenha um retrato meu. Nunca mandei tirar nenhum’. Então, mandou-me perguntar ao senhor marquês, recomendando-lhe que não contasse a *monsieur* que fora ela quem tinha pedido, se ele não podia tirar o seu retrato. Mas quando voltei para lhe dizer que sim, ela não queria mais porque se achava com muito mau aspecto. ‘Isto ainda é pior’, me disse ela, ‘do que fotografia nenhuma.’ Mas como não era tola, acabou por arranjar-se tão bem, pondo um grande chapéu de abas largas, que não parecia estar desfigurada quando não se achava em luz forte. Estava muito contente com o seu retrato, pois naquele momento não acreditava que fosse voltar de Balbec. Por mais que eu lhe dissesse: ‘Senhora, não deve falar assim, não gosto de ouvir a patroa falar assim’, aquilo estava na sua cabeça. E depois, fazia vários dias que ela não podia comer. Por isso é que ela deixava que *monsieur* fosse jantar bastante longe com o senhor marquês. Então, em vez de ir para a mesa, ela fingia ler e, logo que o carro do marquês partia, ia deitar-se. Havia dias em que ela desejava prevenir a senhora que viesse para ainda vê-la. E depois tinha medo de assustá-la porque não lhe havia dito nada. ‘É melhor que ela fique com o seu marido, não é, Françoise?’”. Olhando-me, Françoise perguntou-me de repente se eu não me sentia indisposto. Disse-lhe que não, e ela: “E depois me prende aqui a conversar. Sua visita com certeza já chegou. Tenho de descer. Não é uma pessoa para aqui. E estabada como é, poderia já ter partido. Ela não gosta de esperar. Ah!, agora, a senhorita Albertine é alguém”. “Engana-se, Françoise, ela está muito bem, está demasiado bem para aqui. Mas vá preveni-la de que não poderei vê-la hoje.”

Que lastimosas declamações não despertaria eu em Françoise se ela me tivesse visto chorar?

Ocultei-me cuidadosamente. Sem isso, eu teria a sua simpatia. Mas dei-lhe a minha. Não nos colocamos o suficiente no coração dessas pobres criadas de quarto que não podem ver-nos chorar, como se chorar nos fizesse mal [...] 214 e 215

Continuação na 216:

Sem dúvida, sofri todo o dia, ficando assim diante do retrato de minha avó. Torturava-me. Menos no entanto do que o fez a visita do gerente. Como lhe falasse em minha avó e ele renovasse as suas condolências, ouvi-o dizer (pois gostava de empregar as palavras que pronunciava mal): “É como no dia em que a senhora sua avó teve aquela *sínquipe*; eu queria avisá-lo porque, por causa dos hóspedes, compreende, poderia prejudicar a casa. Seria melhor que partisse na mesma noite. Mas suplicou-me que nada dissesse e prometeu-me que não teria mais *sínquipe*, ou que, na primeira que viesse, partiria. O chefe do andar comunicou-me no entanto que ela teve uma outra. Mas, afinal, eram antigos hóspedes que a gente procurava contentar e, uma vez que ninguém se queixou...”. Assim, minha avó tivera síncope e mas havia ocultado. Talvez no momento em que eu era menos gentil para com ela, em que era obrigada, enquanto sofria, a procurar mostrar-se de bom humor para não irritar-me e a parecer de boa saúde para não ser desejada do hotel. *Sínquipe* é uma palavra que, assim pronunciada, eu jamais teria imaginado que me pudesse parecer ridícula quando aplicada a outros, mas que na sua estranha novidade sonora, semelhante à de uma dissonância original, ficou sendo por muito tempo a que me podia despertar as sensações mais dolorosas (PROUST, 2008: p. 216 e 217)

A fotografia da avó perde o punctum para o herói, mas não para sua mãe

Alguns dias mais tarde, a fotografia que Saint-Loup tirara me era agradável de olhar; não despertava a lembrança do que me dissera Françoise porque não mais me havia deixado e eu me habituava a ela. Mas em face da idéia que eu fazia do seu estado tão grave, tão doloroso naquele dia, a fotografia, aproveitando ainda as manhas que tivera minha avó e que conseguiam enganar-me mesmo depois de me haverem sido reveladas, ma mostrava tão elegante, tão descuidosa sob o chapéu que lhe ocultava um pouco o rosto, que eu a via menos infeliz e com mais saúde do que tinha imaginado. E, no entanto, as suas faces, tendo conservado à revelia dela alguma coisa de pesado, de desesperado, como o olhar de um animal que já se sentisse escolhido e designado, minha avó tinha um ar de condenada à morte,

um olhar involuntariamente sóbrio, inconscientemente trágico, que me escapava mas que impedia mamãe de olhar jamais para aquela fotografia, aquela fotografia que lhe parecia menos uma fotografia de sua mãe que a da enfermeira desta, de um insulto que essa enfermidade fazia à face brutalmente esbofetada de minha avó. (PROUST, 2008: p. 218)

Referência a fotografia do herói quando pequeno por suas empregadas (firmemente apoiado em bases reais, como descrito no livro *Senhor Proust*, baseado nas memórias de sua governanta Celeste Albaret – nome, aliás, que Proust empresta a uma dessas empregadas)

Céleste recomeçava a sorrir: “Não viste então na gaveta dele a sua fotografia, quando menino? Queria fazer-nos acreditar que o vestiam sempre com muita simplicidade. E ali, com a sua bengalinha, a gente só vê peles e rendas, como um príncipe nunca teve. Mas isso não é nada ao lado da sua imensa majestade e da sua bondade ainda mais profunda”. (PROUST, 2008: p. 493)

MEMÓRIA

Mecanismos da memória

Maior ainda foi a de uma dama que veio cumprimentar-me, chamando-me pelo nome. Eu tentava encontrar o seu enquanto lhe falava; lembrava-me muito bem de haver jantado com ela, recordava frases que ela dissera. Mas a minha atenção, aplicada para a região interior em que havia essas lembranças dela, não podia descobrir esse nome. Ali estava, no entanto. Meu pensamento empenhara-se numa espécie de jogo com ele, como para apreender-lhe os contornos, a letra pela qual começava e iluminá-lo enfim inteiramente. Era trabalho perdido: pouco a pouco ia eu sentindo a sua massa, o seu peso, mas quanto às suas formas, confrontando-as com o tenebroso cativo acorçado na noite interior, eu pensava: “Não é isto”. Certamente o meu espírito poderia criar os nomes mais difíceis. Por desgraça, o caso não era de criar, mas de reproduzir. Toda ação do espírito é fácil, quando não submetida ao real. Ali, eu era forçado a submeter-me a ele. Eis que de súbito veio o nome, inteiro: “Senhora de Arpajon”. Faço mal em dizer que veio, pois creio que não me apareceu numa propulsão de si mesmo. Tampouco acho que as leves e inúmeras lembranças que se ligavam a essa dama, e às quais eu não cessava de pedir auxílio (com exortações como esta: “Vejam, é aquela dama

amiga da senhora de Souvré, que sente por Victor Hugo uma admiração tão ingênua, misturada de tanto espanto e horror”), não creio que todas essas lembranças a revoarem entre mim e o seu nome tenham servido no que quer que fosse para trazê-lo à tona. Nesse grande brinquedo de esconder que se desenrola na memória quando queremos encontrar um nome, não há uma série de aproximações graduadas. Não se vê nada e, depois, de súbito, aparece o nome exato e muito diferente daquele que veio até nós. Não, creio antes que, à medida que vamos vivendo, passamos o tempo a afastar-nos da zona em que um nome é distinto, e, por um exercício de minha vontade e de minha atenção, o qual aumentava a acuidade de meu olhar interior, é que de súbito eu fendera a semi-escureidão e percebera tudo. Em todo caso, se há transições entre o esquecimento e a lembrança, então essas transições são inconscientes. Pois os nomes de etapa por que passamos antes de encontrar o nome verdadeiro são falsos e não nos aproximam dele. Nem são propriamente nomes, mas muita vez simples consoantes que não se encontram no nome reencontrado. Aliás, tão misterioso é esse trabalho do espírito a passar do nada à realidade que afinal de contas é possível que essas consoantes falsas sejam degraus previamente erguidos para nos ajudar a aferrar-nos ao nome exato. “Tudo isso”, dirá o leitor, “nada nos revela sobre a falta de complacência da referida dama; mas já que vos demorastes tanto tempo, deixai-me, senhor autor, que vos faça perder um minuto mais para dizer-vos ser lamentável que, jovem como éreis (ou como era o vosso herói se ele não for a vossa própria pessoa), tivésseis já tão pouca memória a ponto de não conseguir lembrar o nome de uma dama a quem conhecíeis muito bem”. É muito lamentável, com efeito, senhor leitor. E mais triste do que julgais quando se sente aí o anúncio da época em que os nomes e as palavras desaparecerão da zona clara do pensamento e em que será preciso renunciar para sempre a dizer para nós mesmos o nome daqueles a quem melhor conhecemos. É lamentável com efeito que desde a juventude se necessite dessa labor para encontrar nomes bastante conhecidos. Mas se só se desse essa invalidez quanto aos nomes apenas conhecidos, muito naturalmente olvidados e que não se quisesse ter o trabalho de recordar, esse mal não deixaria de ter as suas vantagens. “E quais são, por favor?”. Pois bem, senhor, é que só o mal faz observar e aprender e permite decompor os mecanismos que, sem isso, a gente não ficaria conhecendo. Um homem que cada noite tomba como uma massa no seu leito e não vive até o momento de despertar e levantar-se, esse homem jamais pensará em fazer, se não grandes descobertas, pelo menos pequenas observações sobre o sono. Mal sabe se dorme. Um pouco de insônia não é inútil para apreciar o sono, para projetar alguma luz nessa noite. Uma memória sem desfalecimentos não é um excitante muito poderoso para estudar os fenômenos da memória. “Mas, afinal, a senhora de Arpajon vos apresentou ao príncipe?” Não, mas calai-

vos e deixai-me retomar minha narrativa (PROUST, 2008: p. 72, 73 e 74)

Swann e o ciúme

Disse a Swann que jamais tinha experimentado ciúme, que nem sequer sabia o que vinha a ser.

- Pois bem!, eu o felicito. Quando se é um pouco ciumento, isso não é de todo desagradável de dois pontos de vista. Por um lado, porque permite às pessoas que não são curiosas interessarem-se pela vida das outras pessoas, ou pelo menos de uma outra. E depois, porque faz sentir profundamente a doçura de possuir, de andar de carro com uma mulher, de não deixá-la andar sozinha. Mas isso é só no início do mal, ou quando a cura está quase completa. No intervalo, é o mais terrível dos suplícios. De resto, mesmo as duas doçuras de que lhe falo, devo dizer-lhe que pouco as conheci: a primeira, por culpa de minha natureza, que não é capaz de reflexões muito prolongadas; a segunda, por causa das circunstâncias, por culpa da mulher, quero dizer, das mulheres de quem fui ciumento. Mas isso não vem ao caso. Mesmo quando não mais nos importamos com as coisas, não é absolutamente indiferente que nos tenham importando; porque era sempre por motivos que escapavam aos outros. A lembrança desses sentimentos, sentimos que só está em nós; é em nós que cumpre entrar para contemplá-la. Não zombe muito desse jargão idealista, mas o que quero dizer é que muito amei a vida e muito amei as artes. Pois bem!, agora que estou por demais cansado para viver com os outros, esses antigos sentimentos tão pessoais, tão meus, que eu tive, parecem-me, o que é a mania de todos os colecionadores, muito e muito preciosos. Abro para mim mesmo o meu coração como uma espécie de vitrina, e olho um por um esses amores que os outros não terão conhecido. E dessa coleção, à qual me sinto agora ainda mais apegado do que às outras, digo de mim para comigo, um pouco como Mazarin quanto aos seus livros, mas de resto sem angústia nenhuma, que será uma tristeza deixar tudo isso. Mas voltemos à conversa com o príncipe; eu só a contarei a uma pessoa, e essa pessoa é o senhor.

Sentimento da ausência que retorna: antes pela mãe, agora por Albertine (repetição do trauma da infância) e antecipação dos sofrimentos que viria a ter por ela

Não seria melhor deixar para amanhã? Porque a dificuldade...” Ao ouvir essas palavras de escusa, pronunciadas como se ela não fosse vir, senti que, ao desejo de rever a face aveludada que já em Balbec dirigia todos os meus dias para o momento em que, diante do mar malva de

setembro, estaria junto daquela flor cor-de-rosa – tentava dolorosamente unir-se um elemento bem diverso. Essa terrível necessidade de uma criatura, aprendera eu a conhecê-la em Combray, a respeito de minha mãe, e até a ponto de desejar a morte se ela mandava dizer por Françoise que não poderia subir. Esse esforço do antigo sentimento, para combinar-se e não constituir mais que um elemento único com o outro, mais recente, e que tinha apenas como voluptuoso objeto a superfície colorida, a rósea carnação de uma flor de praia, esse esforço muita vez tão somente leva (no sentido químico) a um corpo novo, que pode durar não mais que alguns instantes. Naquela noite, pelo menos, e por mais tempo ainda, os dois elementos permaneceram dissociados. Mas já às últimas palavras ouvidas pelo telefone, e comecei a compreender que a vida de Albertine estava situada (não materialmente, sem dúvida) a tal distancia de mim que eu sempre teria de fazer as mais fatigantes explorações para tocar-lhe; ainda mais: estava organizada como fortificações de campanha e, para maior segurança, da espécie das que mais tarde se tomou o hábito de denominar camufladas. Albertine, de resto, em um nível mais elevado da sociedade, pertencia a esse gênero de pessoas a quem a porteira promete a nosso portador entregar a carta quando a destinatária voltar – até o dia em que descobrimos que precisamente ela (a pessoa encontrada fora e a quem nos permitimos escrever) é que é a porteira. De maneira que ela em verdade mora – mas na portaria – na casa que nos indicou (a qual, por outro lado, é uma pequena casa de *rendez-vous* de que a porteira é caftina) – e que dá como endereço um imóvel onde é conhecida por cúmplices que não nos revelarão o seu segredo, de onde lhe farão chegar as nossas cartas, mas onde ela não habita e onde, quando muito, deixou as suas coisas. Existências dispostas sobre cinco ou seis linhas estratégicas, de modo que quando se quer visitar ou conhecer a determinada mulher, bate-se muito à direita, ou muito à esquerda, ou muito adiante, ou muito atrás, e pode-se durante meses, durante anos, tudo ignorar. Quanto a Albertine, sentia que jamais aprenderia coisa alguma, que entre a multiplicidade entremesclada dos pormenores reais e dos fatos mentirosos, jamais conseguiria esclarecer-me. E que assim haveria de ser para sempre ao menos que a pusesse na prisão (mas fogue-se) até o fim. Naquela noite, esta convicção apenas me varou de uma inquietude, mas na qual eu sentia fremir como que a antecipação de longos sofrimentos. “Não”, respondi, “já lhe disse que não estaria livre antes de três semanas, e muito menos amanhã do que em qualquer outro dia”. Bem, então... tenho de apressar-me... é aborrecido, porque estou em casa de uma amiga que...” Senti que ela não acreditara fosse eu aceitar a sua proposta de vir, a qual não era, pois, sincera, e quis colocá-la entre a faca e a parede. “Que me importa a sua amiga? Venha ou não venha, isso é com você; não fui eu que lhe pedi que viesse, foi você mesma que propôs.” “Não se aborreça, salto para um fiacre e

estarei em sua casa dentro de dez minutos (PROUST, 2008: p. 166 e 167)

Prazeres causados por estímulos sensoriais – memória involuntária

O prazer que eu tinha ao ver a estatueta, porque me fazia pensar num pequeno jardineiro de gesso que havia num jardim de Combray, não era nada em comparação ao que me causava a grande escadaria úmida e sonora, cheia de ecos, como as de certos estabelecimentos de banhos de antigamente, de vasos cheios de cinerárias no vestíbulo – azul sobre azul – e sobretudo o retinir da campainha, que era exatamente o do quarto de Eulalie. Esse tintilar levava ao auge o meu entusiasmo, mas parecia-me muito humilde para que eu o pudesse explicar à sra. de Montmorency, de maneira que essa dama me via sempre num encantamento de que jamais adivinhou a causa. (PROUST, 2008: p. 85 e 86)

Recordação, Imagem, Imaginação e Sonho

Pensava nas imagens que me havia decidido a voltar a Balbec. Eram muito diversas das que outrora, a visão que eu vinha procurar era tão radiante como brumosa a primeira; não me deviam decepcionar menos. As imagens escolhidas pela recordação são tão arbitrárias, tão estreitas, tão inacessíveis, como as que formara a imaginação e a realidade destruíra. Não há razão para que, fora de nós, um local verdadeiro possua antes os quadros da memória que os do sonho. E depois, uma realidade nova talvez nos faça esquecer, detestar até os desejos pelos quais havíamos partido. (PROUST, 2008: p. 188)

Memória Involuntária: a avó que retorna através da posição de descalçar os sapatos

Comoção violenta de todo o meu ser. Logo à primeira noite, como sofresse de uma crise de fadiga cardíaca, procurando dominar meu sofrimento, curvei-me com lentidão e prudência para descalçar-me. Mas, mal havia tocado o primeiro botão de minha botina, meu peito inflou-se, cheio de uma presença desconhecida e divina, soluços me sacudiram, lágrimas brotaram de meus olhos. O ser que vinha em meu socorro e que me salvava da aridez da alma, era aquele que, vários anos antes, num momento de angústia e solidão idênticas, num momento em que eu não tinha mais nada de mim, havia entrado e me devolvera a mim mesmo, pois era eu e mais do que eu (o continente que é mais que o conteúdo e que mo trazia). Acabava de perceber, em minha memória, inclinado sobre o meu cansaço, o rosto

terno, preocupado e decepcionado de minha avó, tal como ela estivera naquela primeira noite de chegada, o rosto de minha avó, não daquela que eu me espantara e censurara de lamentar tão pouco e que de seu apenas tinha o nome, mas da minha avó verdadeira, cuja realidade viva eu tornava a encontrar pela primeira vez, numa recordação involuntária e completa, desde que ela tivera um ataque nos Campos Elísios. Essa realidade não existe para nós enquanto não foi recriada por nosso pensamento (sem isso, os homens que estiveram empenhados numa batalha gigantesca seriam todos grandes poetas épicos); e assim, num desejo louco de precipitar-me em seus braços, não era senão naquele instante – mais de um ano após o seu enterro, devido a esse anacronismo que tantas vezes impede o calendário dos fatos de coincidir com os dos sentimentos – que eu acabava de saber que ela estava morta. Muitas vezes tinha eu falado nela desde esse momento e também pensado nela, mas sob minhas palavras e meus pensamentos de jovem ingrato, egoísta e cruel, jamais houvera nada que se assemelhasse à minha avó, porque na minha leviandade, meu amor ao prazer, meu hábito de vê-la doente, eu não continha em mim senão em estado virtual a lembrança do que ela havia sido. Em qualquer momento em que a consideremos, a nossa alma total tem apenas um valor quase fictício, apesar do numeroso balanço de suas riquezas, pois ora umas, ora outras, são indisponíveis, quer se trate de riquezas efetivas como de riquezas de imaginação, e para mim, por exemplo, tanto as do antigo nome de Guermantes, como aquelas, muito mais graves, da verdadeira lembrança de minha avó. Pois às perturbações da memória estão ligadas as intermitências do coração. É sem dúvida a existência de nosso corpo, semelhante para nós a um vaso em que estaria encerrada a nossa espiritualidade, que nos induz a supor que todos os nossos bens interiores, as alegrias passadas, todas as nossas dores, estão perpetuamente em nossa possessão. Talvez seja igualmente inexato acreditar que se escapem ou voltem. Em todo caso, se ficam em nós, é a maior parte do tempo num domínio desconhecido em que não têm a mínima serventia para nós, e em que as mais habituais são recalcadas por lembranças de ordem diferente e que excluem qualquer quadro de sensações em que estão conservadas, têm elas por sua vez esse mesmo poder de expulsar tudo quanto lhes é incompatível, de instalar sozinho em nós o eu que as viveu. Ora, como aquele que eu acabava subitamente de tornar-me não havia existido desde essa noite remota em que minha avó me despira quando da minha chegada a Balbec, foi muito naturalmente, não após o dia atual, que esse eu ignorava, mas – como se houvesse no tempo séries diferentes e paralelas – sem solução de continuidade, logo em seguida após a primeira noite de outrora, que aderi ao minuto em que minha avó se inclinara para mim. O eu que eu era então, e que por tanto tempo havia desaparecido, estava de novo tão perto de mim que me parecia ouvir ainda as palavras que

tinham imediatamente precedido e que no entanto não eram mais que um sonho; assim um homem mal desperto julga perceber bem junto a si os rumores do seu sonho que vai fugindo. Eu já não era senão aquela criatura que procurava refugiar-se nos braços de sua avó, a apagar com beijos as marcas de suas penas, aquela criatura que eu teria tanta dificuldade em imaginar quando era este ou aquele dos que em mim se haviam sucedido desde algum tempo, tanta dificuldade quanto necessitaria agora de esforços, aliás estéreis, para tornar a sentir os desejos e alegrias de um dos que eu já não era, pelo menos durante algum tempo. Recordava como, uma hora antes do momento em que minha avó se inclinava assim, no seu chambre, para as minhas botinas, eu vagando pela rua asfixiante de calor, diante da confeitaria, julguei que nunca poderia esperar a hora que ainda devia passar sem ela, pela necessidade que tinha de beijá-la. E agora que renascia essa mesma necessidade, bem sabia que podia esperar horas e mais horas, que jamais ela etária junto de mim; só agora o descobria por que, ao senti-la pela primeira vez viva, verdadeira, enchendo o meu coração até afogá-lo, reencontrando-a enfim, eu acabava de saber que a tinha perdido para sempre. Perdida para sempre; não podia compreender e me exercitava em sofrer a dor desta contradição: de um lado uma existência, uma ternura, sobreviventes em mim tais como as tinha conhecido, isto é, feitas para mim, um amor em que tudo de tal modo achava em mim o seu complemento, a sua finalidade, a sua constante direção, que o gênio dos grandes homens, todos os gênio que pudessem ter existido desde o princípio do mundo não valeriam para a minha avó um só de meus defeitos; e, por outro lado, logo que eu revivera essa felicidade como presente, senti-la atravessada pela certeza que se lançava, como uma dor física de repetição, de um nada que tinha apagado a minha imagem daquela ternura, destruído aquela existência, abolido retrospectiva mente a nossa mútua predestinação e feito de minha avó, no momento em que tornava a encontrá-la como num espelho, uma simples estranha que um acaso fizera passar alguns anos perto de mim, como o poderia ter sido perto de qualquer outro, mas para quem, antes e depois, eu não era nada, não seria nada.

Em vez dos prazeres que eu tivera desde algum tempo, o único que me era possível experimentar naquele momento seria o de, retocando o passado, diminuir os sofrimentos que minha avó havia sentido outrora. Ora, eu não a recordava unicamente naquele chambre, vestuário apropriado, a ponto de se lhe tornar quase simbólico, das canseiras, sem dúvida malsãs, mas doces também, que ela tomava por mim, mas eis que pouco a pouco me lembrava de todas as ocasiões que eu havia aproveitado, mostrando-lhe, exagerando, se preciso, os meus padecimentos, para lhe causar uma dor que eu imaginava logo apagada por meus beijos, como se o meu carinho fosse tão capaz como a minha felicidade de fazer a sua; e ainda pior,

eu que agora não podia conceber felicidade senão a de encontrá-la espalhada, em minha lembrança, nas linhas daquele rosto modelado e inclinado pela ternura, tinha dedicado outrora uma insensata fúria em procurar extirpar-lhe os mais pequenos prazeres, tal como no dia em que Saint-Loup tirara o retrato de minha avó e em que, tendo dificuldade em dissimular-lhe a puerilidade quase ridícula da sua coqueteria em posar com um chapéu de abas largas numa penumbra favorável, eu me deixara arrastar a uns resmungos impacientes e ofensivos que, sentira-o por uma contração da sua face, tinham atingido o alvo, tinham-na ferido; era a mim que dilaceravam, agora que era impossível para sempre o consolo de muitos e muitos beijos. Mas jamais poderia apagar aquela contração de sua face e aquela dor de seu coração, ou antes do meu coração; pois como os mortos não mais existem a não ser em nós, é a nós mesmos que batemos sem trégua quando nos obstinamos em recordar os golpes que lhes assestamos. Por mais cruéis que fossem essas dores, eu ligava-me a elas com todas as minhas forças, pois bem sentia que eram o efeito da lembrança de minha avó, a prova de que essa lembrança que eu tinha estava bem presente em mim. Sentia que não a evocava verdadeiramente senão pela dor e desejaria que se aprofundassem ainda mais solidamente em mim aqueles pregos que fixavam a sua memória. Não procurava tornar o sofrimento mais suave, embelezá-lo, fingir que minha avó estivesse apenas ausente e momentaneamente invisível, dirigindo à sua fotografia (a que Saint-Loup tirara e que eu tinha comigo) palavras e súplicas como a um ente separado de nós mas que, permanecendo individual, nos conhece e a nós continua ligado por indissolúvel harmonia. Nunca o fiz, pois não só me empenhava em sofrer como em respeitar a originalidade de minha dor tal como a sentira de súbito e sem querer; e eu queria continuar a senti-la, seguindo as suas próprias leis, de cada vez em que voltava essa contradição tão estranha da sobrevivência e do nada, entrecruzados em mim. Essa impressão dolorosa e incompreensível atualmente, não sabia eu por certo se haveria de arrancar-lhe um pouco de verdade alguma vez, mas sabia que se pudesse algum dia extrair-lhe esse pouco de verdade, só poderia ser dela, tão particular, tão espontânea, que não a traçara a minha inteligência nem a atenuara a minha pusilanimidade, mas que a própria morte, a brusca revelação da morte, como um raio, tinha cavado em mim um duplo e misterioso sulco, segundo um gráfico sobrenatural e inumano. (Quanto ao esquecimento de minha avó em que eu até então vivera, nem sequer podia pensar em extrair-lhe verdade; pois em si mesmo não passava de uma negação, da debilidade do pensamento, incapaz de recriar um momento real da vida e obrigado a substituí-lo por imagens convencionais e indiferentes.) Talvez no entanto o instinto de conservação, o empenho da inteligência em preservar-nos da dor, começando já por construir sobre ruínas ainda fumegantes, por assentar os primeiros alicerces da sua obra útil e

nefasta, demasiado gozasse eu a doçura de recordar tais e tais pensamentos da criatura querida, recordá-los como se ela ainda os pudesse ter, como se ela existisse, como se eu continuasse a existir para ela. Mas logo que cheguei a adormecer nessa hora, mais verídica, em que meus olhos se fecharam para as coisas exteriores, o mundo do sono (em cujos umbrais a inteligência e a vontade, momentaneamente paralisadas, não mais me podiam disputar à crueldade de minhas verdadeiras impressões) refletiu, refratou a dolorosa síntese da sobrevivência do nada, na profundidade orgânica e translúcida agora, das vísceras misteriosamente alumiadas. Mundo do sono em que o conhecimento interno, colocado sob a dependência das perturbações de nossos órgãos, acelera o ritmo do coração ou da respiração, porque uma mesma dose de horror, de tristeza, de remorso age com centuplicado poder se é assim injetado em nossas veias; logo que para percorrer as artérias da cidade subterrânea, sulcamos as ondas escuras de nosso próprio sangue, como um Letes interior de sêxtuplos refegos, grandes figuras solenes nos aparecem, nos abordam e nos abandonam, deixando-nos em lágrimas. Procurei em vão a de minha avó, logo que passei os pórticos sombrios; sabia no entanto que ela ainda existia, mas com uma vida diminuída, tão pálida como a da recordação; crescia a escuridão, e o vento; meu pai não chegava, ele que devia levar-me à presença dela. De súbito faltou-me a respiração, senti o coração como que enrijecido, acabava de me lembrar que desde longas semanas me havia esquecido de escrever a minha avó. Que pensaria ela de mim? Meu Deus, dizia comigo, como não deve sentir-se infeliz naquele quartinho que alugaram para ela, onde está sozinha com a guarda que colocaram para cuidá-la, e onde não pode mover-se, pois continua um pouco parálitica e não quis levantar-se uma única vez?! Com certeza pensa que eu a esqueço desde que morreu. Como não deve sentir-se sozinha e abandonada! Oh!, é preciso que corra a visitá-la, não posso esperar um instante, não posso esperar que meu pai chegue, mas onde, como pude esquecer o endereço, contanto que ela ainda me reconheça! Como é que pude esquecê-lo durante meses!? Está escuro, não encontrarei, o vento impede-me de avançar, mas eis aqui meu pai que passeia à minha frente; grito-lhe: “Onde é que está minha avó? Dize-me o endereço. Ela está bem? É certo que não lhe falta nada?”. “Não”, me diz meu pai, “podes ficar tranquilo. Sua guarda é pessoa ordeira. De vez em quando a gente envia uma pequena soma para que lhe comprem o pouco de que necessita. Ela às vezes pergunta o que é feito de ti. Até lhe disseram que ias escrever um livro. Pareceu satisfeita. Enxugou uma lágrima.” Julguei então lembrar-me que pouco antes de sua morte, minha avó dissera a soluçar, com um ar humilde, como uma velha criada despedida, como uma estranha: “Hás de permitir que, ainda assim, te veja algumas vezes; não me deixes ficar muitos anos sem uma visita. Considera que foste meu neto e que as avós não esquecem”.

Revedo a face tão submissa, tão suave, tão desgraçada que tinha, queria acorrer imediatamente e dizer-lhe o que então deveria ter-lhe respondido. “Mas avó, tu me verás quando quiseres, só tenho a ti no mundo e nunca mais te deixarei”. Como o meu silêncio não deve tê-la feito soluçar desde todos esses meses em que não fui lá onde ela está deitada. Que não terá ela pensado? E foi também soluçando que eu disse a meu pai: “Depressa, depressa, o seu endereço, leva-me”. Mas ele: “É que... não sei se poderás vê-la. E depois, bem sabes, está muito fraca, muito fraca, já não é mais ela mesma. E creio até que te seria penoso. E não recorde o número exato da avenida”. “Mas dize-me, tu que sabes, que é mentira que os mortos não vivem mais. Não é verdade, apesar do que dizem, pois minha avó ainda existe.” Meu pai sorriu tristemente. “Oh!, muito pouco, bem sabes, muito pouco. Creio que seria melhor não ires. Não lhe falta nada. Acabava de pôr tudo em ordem”. “Mas não está muitas vezes sozinha?” “Sim, mas á (sic) melhor para ela. É melhor que ela não pense. Isto só a faria sofrer. Isso de pensar seguidamente faz sofrer. E depois, bem sabes, ela está muito abatida. Vou deixar-te a indicação precisa para que possas ir; não sei o que poderias fazer lá, e não acredito que a guarda te deixe visitá-la.” “No entanto, tu bem sabes que eu viverei sempre junto dela, cervos, cervos, Francis Jammes, garfo.” Mas eu já tinha reatravessado o rio de meandros tenebrosos, tinha remontado à superfície onde se abre o mundo dos vivos, de modo que se ainda repetia: “Francis Jammes, cervos, cervos”, a seqüência destas palavras não mais me oferecia o sentido límpido e a lógica que tão naturalmente expressavam para mim ainda há um instante e que eu não podia mais lembrar. Nem sequer podia compreender por que motivo a palavra *Aias* que meu pai me dissera há pouco havia imediatamente significado: “Cuidado com o frio”, sem nenhuma dúvida possível. Tinha esquecido de fechar os postigos e decerto a luz do dia me despertara. Mas não suportei ter diante dos olhos aquelas vagas do mar que minha avó podia antigamente contemplar durante horas e horas; a imagem nova da sua beleza indiferente era logo completada pela idéia de que ela não as estava vendo; desejaria fechar os ouvidos ao seu rumor, pios agora a plenitude luminosa da praia cavava um vácuo no meu coração; tudo parecia dizer-me, como aquelas alamedas e aqueles canteiros de uma praça pública onde a tinha perdido outrora, quando pequenino: “Nós não a vimos”, e, sob a redondeza do céu pálido e divino, eu me sentia oprimido como sob uma imensa cúpula azulada a fechar um horizonte onde minha avó não estava. Para não ver mais coisa alguma, voltei-me para o lado da parede, mas ai!, o que estava contra mim era aquela divisão que servia outrora entre nós ambos de mensageiro matinal, aquela divisão que, tão dócil como um violino para traduzir todas as nuances de um sentimento, tão docilmente dizia a minha avó o meu temor a um tempo de despertá-la e, se já estivesse acordada, de não ser ouvido por ela e de que ela não

se animasse a mover-se, e logo em seguida, como a réplica de um segundo instrumento, anunciando a sua vinda e convidando-me à tranquilidade. Não me animava a aproximar-me daquela divisão mais que de um piano em que minha avó tivesse tocado e que ainda estivesse vibrando do seu tato. Sabia eu que agora poderia bater, ainda mais forte, que nada mais poderia despertá-la, não ouviria nenhuma resposta e minha avó não mais chegaria. E eu nada mais pedia a Deus, se é que existe um paraíso, senão dar contra aquela divisão as três pequenas batidas que minha avó reconheceria entre mil, e às quais responderia com aquelas outras batidas que queriam dizer: “Não te inquietes, meu ratinho; compreendo que estejas impaciente, mas não demoro”, e que me deixasse ficar com ela toda a eternidade, que não seria muito longa para nós dois. (PROUST, 2008: p. 191 a 200)

A imagem da avó vem à lembrança e desperta sentimentos

Instalei-me num vagão onde me achava a sós; fazia um sol esplendido, abafava-se; baixe o estore azul que não deixou passar mais que uma réstia de sol. Mas em seguida vi minha avó, tal como estava sentada no trem, na nossa partida de Paris para Balbec, quando, na dor de me ver tomar cerveja, tinha preferido não olhar, fechar os olhos e fingir que estava dormindo. Eu, que não podia suportar outrora o sofrimento que ela sentia quando meu avô tomava conhaque, lhe havia infligido, não somente o de me ver tomar a convite de outro uma bebida que ela julgava funesta para mim, mas a tinha forçado a deixar-me livre para beber à vontade; ainda mais, com as minhas cóleras, com as minhas crises de sufocação, tinha-a obrigado a ajudar-me, a aconselhar-me que o fizesse, numa resignação suprema, de que eu tinha diante de minha memória a imagem muda, desesperada, de olhos fechados para não ver. Tal lembrança, como um toque de varinha mágica, me devolvera a alma que eu vinha perdendo desde algum tempo; que poderia eu fazer de Rosemonde quando meus lábios inteiros eram percorridos unicamente pelo desejo desesperado de beijar a uma morta, que poderia eu dizer aos Crambremer e aos Verdurin, quando meu coração batia tão forte porque ali se reformava a cada momento a dor que minha avó havia sofrido? Não pude ficar naquele vagão (PROUST, 2008: p. 223 e 224)

O tempo que passa e nos transforma (em duas passagens)

Desejamos apaixonadamente que haja uma outra vida onde sejamos iguais ao que somos aqui

neste mundo. Mas não refletimos que, mesmo sem esperar a outra vida, nesta daqui, no fim de alguns anos tornamo-nos infiéis ao que fomos, ao que desejaríamos imortalmente permanecer. Ainda sem supor que a morte nos modifique mais do que essas mudanças que se dão no curso da vida, se nessa outra vida encontrássemos o eu que já fomos, desviar-nos-íamos de nós mesmos, como dessas pessoas com quem já nos demos mas que não avistamos de há muito – por exemplo, os amigos de Saint-Loup que tanto me agradava encontrar todas as noites no *Faisan Doré* – e cuja conversação agora não me seria mais que importunidade e constrangimento. A esse respeito, e como preferi não tornar a encontrar ali o que me havia agradado, um passeio a Doncières poderia como que prefigurar-me a chegada ao paraíso. Sonha-se muito com o paraíso, ou antes, com inúmeros paraísos sucessivos, mas são todos, muito antes de que se morra, paraísos perdidos, e onde a gente se sentiria perdido (PROUST, 2008: p. 305)

Mas esses retornos do desejo nos obrigam a refletir que, se quisesse a gente reencontrar essas moças com o mesmo prazer, seria preciso voltar também ao ano que depois foi seguido de dez outros durante os quais a rapariga se fanou. Pode-se às vezes encontrar de novo uma criatura, mas não abolir o tempo. Até o dia imprevisto, e triste como uma noite, em que á não se procura a essa jovem, nem a qualquer outra, e em que encontrá-la chegaria até a assustar-nos. Pois já não nos sentimos com suficientes atrativos para agradar, nem com forças para amar. Não que a gente esteja, está visto, no sentido próprio do termo, impotente. E quanto a amar, amar-se-ia mais do que nunca. Mas sente-se que é uma empresa demasiado grande para o pouco de forças que nos restam. Já o repouso eterno colocou intervalos em que não se pode sair nem falar (PROUST, 2008: p. 331 e 332)

Relação entre sono e memória (evocando relações entre Freud e Bérqson)

Com efeito, naquelas noites em que voltava tarde da Raspelière, eu tinha muito sono. Mas logo que chegaram os primeiros frios, não podia adormecer em seguida, pois o fogo da lareira alumiaava como se tivessem acendido uma lâmpada. Somente não era mais que uma chama, e – como uma lâmpada também, como o dia quando cai a noite – sua luz muito viva não tardava a diminuir; e eu entrava no sono, o qual é como um segundo apartamento que possuíssimos e onde, abandonando o nosso, tivéssemos ido dormir. Tem campainhas próprias e a li somos algumas vezes violentamente despertados por um toque de campainha, perfeitamente ouvido por nossos ouvidos, quando no entanto ninguém tocou. Tem seus criados, seus visitantes

particulares que nos vêm procurar para sairmos, de maneira que estamos prontos para levantar-nos, quando nos é forçoso verificar, com a nossa quase imediata transmigração para o outro apartamento, o da véspera, que o quarto está vazio, que ninguém chegou. A raça que o habita, como a dos primeiros humanos, é andrógina. Um homem aparece ao cabo de um instante sob o aspecto de uma mulher. As coisas têm tendência a tornar-se homens, os homens amigos e inimigos. O tempo que decorre para o adormecido, durante esse sono, é absolutamente diferente do tempo em que transcorre a vida do homem acordado. Ora o seu curso é muito mais rápido, um quarto de hora parece um dia, ora muito mais longo e julga-se haver apenas dormido um ligeiro sono quando se dormiu o dia inteiro. Então, sobre o carro do sono, desce às profundezas onde a recordação não mais pode alcançá-lo, e para aquém das quais foi o espírito obrigado a desandar caminho.

A atrelagem do sono, semelhante à do sol, vai num passo tão igual, numa atmosfera onde não pode mais detê-lo nenhuma resistência, que é preciso algum pequeno calhau aerolítico estranho a nós (dardejado do azul por que Desconhecido?) para atingir o sono regular (que sem isso não teria razão alguma de parar e duraria com igual movimento até os séculos dos séculos) e fazê-lo, numa curva súbita, voltar para o real, saltar as etapas, atravessar as regiões próximas da vida onde em breve o adormecido ouvirá, desta, os rumores quase vagos ainda, mas já perceptíveis, embora deformados – e fazer a brusca aterrissagem no despertar. Então, desses sonos profundos, desperta a gente numa aurora, sem saber que é, sem ser ninguém, novo, pronto para tudo, esvaziado o cérebro desse passado que até então constituía a vida. E talvez seja ainda mais belo quando a aterrissagem do despertar se efetua brutalmente e os nossos pensamentos do sono, arrebatados por um manto de esquecimento, não têm tempo de voltar progressivamente, antes que o sono cesse. Então, da negra tempestade que nos parece ter atravessado (mas nem sequer dizermos *nós*) saímos jacentes, sem pensamentos, um *nós* que não tivesse conteúdo. Que martelada a criatura ou a coisa que ali está recebeu para que tudo ignore, estupefada até o momento em que a memória, acorrendo, lhe restitua a consciência ou a personalidade? Ainda, no que tange a esses dois gêneros de despertar, cumpre não adormecer, ainda que profundamente, sob a lei do hábito. Pois o hábito vigia a tudo quanto encerra em suas redes, é preciso escapar-lhe, apanhar o sono no instante e que se julgava fazer coisa muito outra que dormir, receber numa palavra um sono que não fique sob a tutela da providência e com a companhia, mesmo oculta, da reflexão.

Pelo menos esses despertares, tal como os acabo de descrever, e que eram na maior parte do tempo os meus depois que eu havia jantado na Raspelière, tudo se passava como se assim fosse, e eu posso testemunhá-lo, eu, o estranho humano, que, esperando que a morte o liberte,

vive com as persianas fechadas, nada sabe do mundo, permanece imóvel como um mocho e, como este, só vê alguma nitidez nas trevas. Tudo se passa como se assim fosse, mas talvez só uma camada de estopa impediu o adormecido de ouvir o diálogo interior das recordações e a incessante parolagem do sono. Pois (o que de resto também pode explicar-se no primeiro sistema, mais vasto, mais misterioso, mais astral) no momento em que sobrevêm o sono, ouve o adormecido uma voz interior que lhe diz: “Não vem ao jantar desta noite, caro amigo? Como vai ser tão agradável...” e pensa: “Sim, como vai ser agradável, irei”; depois, acentuando-se o despertar, ele subitamente recorda: “Minha avó só tem algumas semanas de vida, afirma o doutor”. Ele toca a campainha, e chora à idéia de que não será, como outrora, a sua avó, a sua avó moribunda, mas um indiferente criado de quarto que virá atendê-lo. De resto, ainda que o sono o levasse para tão longe do mundo habitado pela recordação e o pensamento, através de um éter onde estivesse sozinho, mais que sozinho; sem ter ao menos esse companheiro em que a gente se vê a si mesmo, estava ele fora do tempo e de suas medidas. Já vai entrando o camareiro e ele não se atreve a perguntar-lhe a hora, pois ignora se dormiu, ou quantas horas dormiu (indaga consigo se não seriam quantos dias, de tal modo regressa com o corpo exausto e o espírito repousado, o coração nostálgico, como de uma viagem muito longínqua para que não tenha durado muito tempo).

Pode-se por certo pretender que só existe um tempo, pela fútil razão de que foi olhando para a pêndula que se verificou não ser mais que um quarto de hora o que julgáramos um dia. Mas, no instante em que o verificamos, somos justamente um homem desperto, mergulhado no tempo dos homens despertos e que desertou o outro tempo. Talvez até mais que um outro tempo: uma outra vida. Os prazeres que temos no sono, não o s fazemos figurar na conta dos prazeres experimentados no curso da existência. Para não citar senão o mais vulgarmente sensual de todos, qual de nós, ao despertar, não sentiu alguma irritação, por haver experimentado, enquanto dormia, um prazer que, se a gente não quer fatigar-se demasiado, já não pode, uma vez desperto, renovar indefinidamente nesse dia? E como fortuna perdida. Sentiu-se prazer, numa outra vida que não a nossa. Sofrimentos e prazeres do sonho (que geralmente logo se dissipam ao despertar) se o fizéssemos figurar num orçamento, não seria o da vida corrente.

Dois tempos, disse eu; talvez haja mais que um só, não que o do homem desperta seja válido para o adormecido, mas talvez porque a outra vida, aquela em que se dorme, não esteja – na sua parte profunda – submetida à categoria do tempo. Assim se me afigurava quando, após os jantares na Raspelière, adormecia tão completamente. Eis por quê. Começava a desesperar-me, ao despertar, vendo que, depois de haver chamado dez vezes, o camareiro não aparecia.

Na undécima vez ele entrava. Não era senão a primeira. As dez outras não eram mais que esboços, no meu sono que durava ainda, do toque de campainha que eu queria. Ora, naquelas manhãs (e é o que me faz dizer que o sono talvez ignore a lei do tempo), meu esforço para despertar consistia principalmente numa esforço para ajustar nos quadros do tempo o bloco escuro, não definido, do sono que eu acabava de viver. Não é trabalho fácil; o sono, que não sabe se dormimos duas horas ou dos dias, não nos pode oferecer nenhum ponto de referência. E se não o encontrarmos no exterior, não conseguindo regressar ao tempo, tornamos a adormecer, por cinco minutos que nos parecem três horas.

Sempre disse – e experimentei – que o mais poderoso dos hipnóticos é o sono. Depois de ter dormido profundamente durante duas horas, ter combatido com tantos gigantes e travado para todo o sempre tantas amizades, é muito mais difícil despertar do que depois de haver tomado vários gramas de veronal. Pensando assim, fiquei surpreso ao saber, pelo filósofo norueguês, que o tinha do sr. Boutroux, “seu eminente colega – perdão, seu confrade”, o que o sr. Bérghson pensava das alterações particulares da memória devidas aos hipnóticos. [NOTA DE RODAPÉ: Além da leitura de Bérghson, diz-se que, durante uma reunião do júri do prêmio Blumenthal em 1920, do qual o professor de filosofia da Sobronne Émile Boutroux fazia parte, Proust teria podido discutir com Bérghson a questão do sono] “Está visto”, teria dito o sr. Bérghson ao sr. Boutroux, a acreditar-se no filósofo norueguês, “que os hipnóticos tomados de tempos em tempos, em doses moderadas, não têm influência sobre esta sólida memória da vida de todos os dias, tão bem instalada em nós. Mas existem outras memórias, mais altas, e também mais instáveis. Um de meus colegas está dando um curso de história antiga. Disse-me que, se havia tomado na véspera um comprimido para dormir, tinha dificuldade, durante a aula, em encontrar as citações gregas de que necessitava. O doutor que lhe recomendara esses comprimidos assegurou-lhe que eram inócuos para a memória.” “É que talvez o senhor não tenha de fazer citações gregas”, respondera o historiador, não sem um quê de zombeteiro orgulho.

Não sei se será exata essa conversação entre o sr. Bérghson e o sr. Boutroux. O filósofo norueguês, tão profundo e claro, no entanto, tão apaixonadamente atento, pode haver compreendido mal. Pessoalmente, minha experiência proporcionou-me resultados opostos.

Os momentos de olvido que acompanham o dia que se segue à ingestão de certos narcóticos têm uma semelhança, parcial unicamente, mas impressionante, com o esquecimento que reina no curso de uma noite de sono natural e profundo. Ora, o que eu esqueço num e noutro caso, não é determinado verso de Baudelaire, que antes me fatiga “assim como um tímpano”, não é certo conceito de algum dos filósofos citados, é a própria realidade das coisas vulgares que

me cercam – se durmo e cuja não percepção faz de mim um louco; é, se estou acordado e saio, após um sono artificial, não o sistema de Porfírio e de Plotino, que posso discutir tão bem como em qualquer outro dia, mas a resposta que prometi dar a um convite, cuja lembrança foi substituída por um puro branco. A idéia elevada permaneceu no seu lugar; o que o hipnótico pôs fora de uso foi o poder de agir nas pequenas coisas, em tudo que demanda atividade para retomar exatamente a tempo, para apanhar determinada lembrança da vida cotidiana. Apesar de tudo o que se possa dizer da sobrevivência após a destruição do cérebro, observo que a cada alteração do cérebro corresponde um fragmento de morte. Nós possuímos todas as nossas lembranças, se não a faculdade de as recordar, diz, conforme Bérgeon, o grande filósofo norueguês, cuja linguagem não tentei imitar, para não demorar ainda mais. Se não a faculdade de as recordar... Mas que é uma lembrança de que a gente não se recorda? Mas vamos mais longe ainda. Não recordamos as nossas lembranças dos trinta últimos anos; mas elas nos banham inteiramente; por que então parar a trinta anos, por que não prolongar até além do nascimento essa vida anterior? Uma vez que não conheço toda uma parte das lembranças que estão atrás de mim, uma vez que me são invisíveis, que não tenho a faculdade de chamá-las a mim, quem me diz que nessa *massa* de mim desconhecida não as haja que remontem muito além de minha vida humana? Se posso ter em mim, e em redor de mim, tantas lembranças de que não me lembro, esse esquecimento (pelo menos esquecimento de fato, pois não possuo a faculdade de nada ver) pode estender-se a uma vida que vivi no corpo de outro homem, até mesmo em outro planeta. Um mesmo esquecimento apaga tudo. Mas, então, que significa essa imortalidade da alma, de que o filósofo norueguês afirmava a realidade? O ser que serei após a minha morte não mais tem razões para lembrar-se do homem que sou desde o meu nascimento, como este não se recorda do que fui antes de nascer. O camareiro entrava. Eu não lhe dizia que havia tocado várias vezes, porque me dava conta de que até então apenas havia sonhado que o fizera. Assustava-me, no entanto, pensar que esse sonho tivera a nitidez do conhecimento. Teria o conhecimento, reciprocamente, a irreabilidade do sonho? (PROUST, 2009 p. 440 a 445)

Herói persegue fantasmas (lembranças e ao mesmo tempo seres irrealis) – liga-se com o conceito de fantasma em Freud, e o capítulo de Ricouer falando sobre Imagem em Lembrança em Husserl

Agora essas estradas não eram mais para mim senão o meio de ir ter com Albertine, quando as reconhecia perfeitamente iguais, sabendo até onde iriam em linha reta, onde fariam uma curva, e lembrava-me de que as havia seguido a pensar na Srta. de Stermaria, e, também, que essa mesma pressa de encontrar Albertine, eu a sentira em Paris ao descer as ruas por onde passava a sra. de Guermantes; assumiam para mim a monotonia profunda, a significação moral de uma espécie de linha que fosse seguida pelo meu caráter. Era natural, e não era contudo indiferente; recordava-me que a minha sorte só consistia em perseguir fantasmas, seres cuja realidade se achava em boa parte na minha imaginação; há criaturas, com efeito – e fora o meu caso desde a juventude –, para quem nada do que tem um valor fixo, verificável por outros, a fortuna, o sucesso, as posições, nada disso conta; o que precisam é de fantasma. Sacrificam tudo o mais, porém tudo em ação, fazem tudo servir para achar determinado fantasma. Mas este não tarda a desvanecer-se; corre-se então após um outro, mas pronto para voltar em seguida ao primeiro. Não era a primeira vez que eu procurava Albertine, a rapariga vista no primeiro ano diante do mar. Outras mulheres, é verdade, tinha sido intercaladas entre a Albertine vista pela primeira vez e aquela a que eu não deixava naquele momento; outras mulheres, notadamente a duquesa de Guermantes. Mas por que, dirão, dar-se a tantos cuidados a propósito de Gilberte, ter tanto trabalho por causa da sra. de Guermantes, se, tornando-se amigo desta, é com único fim de não mais pensar nela, mas somente em Albertine? Swann, antes de sua morte, poderia ter respondido, ele que fora amador de fantasmas. De fantasmas perseguidos, esquecidos, novamente procurados, às vezes para uma única entrevista e a fim de tocar numa vida irreal que logo se evolava, estavam cheias as estradas de Balbec (PROUST, 2008, p. 475)

Ao assoviar uma ária, evoca diferentes passados (memória ativada por estímulo externo)

Tendo algum gesto encantatório evocado, enquanto eu vestia o meu *smoking*, o “eu” alerta e frívolo que era o meu quando ia jantar com Saint-Loup em Rivebelle, e a noite em que pensava levar a Srta. de Stermaria a jantar comigo na ilha do bosque, eu inconscientemente assobiava a mesma ária que então; e foi somente ao percebê-lo que reconheci pela canção o cantor intermitente, o qual, com efeito, não sabia senão aquela. Da primeira vez em que a cantara, começava a amar Albertine, mas supunha que jamais chegaria a conhecê-la. Mais tarde, em Paris, foi quando havia deixado de a amar e alguns dias depois de a ter possuído pela primeira vez. Agora, era amando-a de novo, e no momento de ir jantar com ela, com grande pesar do gerente, que pensava que eu acabaria por ir morar na Raspelière e deixar o

seu hotel, e que assegurava ter ouvido dizer que ali reinavam febres devidas aos pântanos do Bac e às suas águas “agachadas”. Estava satisfeito com aquela multiplicidade que via assim na minha vida que se desenrolava em três planos; e depois, quando a gente se torna por um instante um homem antigo, quer dizer, diferente do que se é desde muito, a sensibilidade, não mais estando amortecida pelo hábito, recebe, dos mínimos choques, impressões tão vivas que fazem empalidecer tudo quanto as precedeu e às quais, por causa da sua intensidade, nos ligamos com exaltação passageiro de um ébrio (PROUST, 2008, p. 499 e 500)

A Prisioneira

FOTOGRAFIA

Metáfora sobre o entendimento do caráter das pessoas utilizando a fotografia

...e inferi daí a dificuldade de apresentar uma imagem fixa tanto de um caráter como das sociedades e das paixões. Pois aquele muda menos do que o estas, e se queremos fazer um clichê do que é nele relativamente imutável, vêmo-lo apresentar sucessivamente aspectos diferentes (implicando que ele não sabe ficar imóvel e se mexe) à objetiva desconcertada (PROUST, 2002: p. 302)

Fotografia de Albertine dada a Esther

... “só uma pessoa me interessa, é você”, me disse Albertine, cujas palavras me encheram de felicidade. Mas logo em seguida, que mal me fez ela: “Recordo-me muito bem de ter dado a minha fotografia a Esther porque ela insistiu muito e eu via que isso lhe daria prazer, mas quanto a ter tido amizade por ela ou ter vontade de vê algum dia...”. E no entanto Albertine era de temperamento tão leviano que acrescentou: “Se ela quiser vir me ver, está bem, ela é muito boazinha, não faço nenhuma questão”. Assim, quando eu lhe falara da fotografia de Esther que Bloch me enviara (e que eu nem tinha ainda recebido quando falei dela a Albertine), minha amiga compreendera que Bloch me mostrara uma fotografia dela, dada por ela a Esther. Nas minhas piores suposições, nunca eu imaginara que tal intimidade tivesse podido existir entre Albertine e Esther. Albertine não achara o que me responder quando eu falara da fotografia. E agora, supondo erradamente que eu estivesse a par do fato, julgava

mais hábil confessar (PROUST, 2002: p. 321)

Fotografia de Esther

Aimé devolvera-me a fotografia de Esther, dizendo-me que não era ela. Então Albertine tinha outras amigas íntimas além daquela a quem, pela interpretação errada que ela dera às minhas palavras, eu tinha, falando de coisas inteiramente diversa, descoberto que ela dera o seu retrato? Devolvi a fotografia a Bloch. A que eu desejaria ver era a que Albertine dera a Esther. Como estaria vestida nela? Talvez decotada, quem sabe? Mas eu não ousava falar nisso a Albertine (pois pareceria não ter visto a fotografia), nem a Bloch, aos olhos de quem eu não queria parecer que me interessava por Albertine (PROUST, 2002: p. 340)

MEMÓRIA

Odor ativando a memória

Françoise vinha acender o fogo e para fazê-lo pegar jogava sobre ele uns raminhos cujo odor, esquecido durante todo o verão, descrevia em torno da lareira um círculo mágico, dentro do qual, vendo-me a mim mesmo a ler ora em Combray, ora em Paris, como se estivesse prestes a sair a passeio para o lado de Meséglise, ou a encontrar-me com Saint-Loup e seus amigos que faziam serviço militar no campo. Acontece muitas vezes que o prazo experimentado por todos os homens em rever as lembranças que sua memória colecionou é o mais vivo, por exemplo, naqueles que a tirania do mal físico e a esperança cotidiana da cura privam, por um lado, de ir buscar na natureza quadros que se pareçam com essas lembranças e, por outro lado, deixam bastante confiantes de o poderem fazer muito breve, para ficarem em face deles em estado de desejo, de apetite e não os consideram tão-somente como lembranças, como quadros. Mas ainda que nunca mais devessem ser para mim senão isso, e pudesse eu, ao recordá-los, revê-los apenas, eis que súbito refaziam em mim, de mim inteirinho, pela virtude de uma sensação idêntica, o menino, o adolescente que os tinha visto. Não houvera somente mudança de tempo lá fora, ou no quarto modificação de odores, mas em mim diferença de idade, substituição de pessoa. O odor, no ar gelado, dos raminhos de árvores era como um pedaço do passado, uma branquisa invisível desprendida de inverno antigo e avançando quarto adentro, estriada, muitas vezes, aliás, por um tal perfume, um tal clarão, como em outros anos, nos quais eu me encontrava remergulhado, invadido, antes mesmo de as ter identificado, pela

alegria de esperanças há muito abandonadas. O sol vinha até minha cama, atravessava a parede transparente de meu corpo afilado, me aquecia, me dava o queimor do cristal. Então, convalescente esfaimado que se repasta já de todas as iguarias que lhe recusam ainda, eu considerava se casar com Albertine não me estragaria a vida, quer fazendo-me assumir o encargo, por demais pesado para mim, de me consagrar a outra pessoa, quer forçando-me a viver ausente de mim mesmo por causa de sua presença contínua e privando-me, para sempre, das alegrias da solidão (PROUST, 2002: p. 25)

Esquecimento e atenção

Esquecemos depressa, aliás, o que não pensamos com profundidade, o que nos foi ditado pela imitação, pelas paixões que nos cercam. Mudam estas e com elas se modifica a nossa lembrança. Ainda mais do que os diplomatas, não se lembram os políticos do ponto de vista em que se colocaram num dado momento, e algumas de suas palinódias resultam menos de excesso de ambição do que da falta de memória. Quanto aos mundanos, de pouca coisa se lembram (PROUST, 2002: p. 36)

Recordações e ciúme

Interminável é assim o ciúme, pois mesmo se o ente amado, tendo morrido por exemplo, não o pode mais provocar pelos seus atos, acontece que reminiscências posteriores a qualquer fato se comportam de repente em nossa memória como outros tantos fatos, reminiscências que não havíamos esclarecido até então, que nos tinham parecido insignificantes e às quais basta que reflitamos sobre elas, sem nenhum evento exterior, para lhes darmos um sentido novo e terrível. Não é preciso sermos dois, basta estarmos só no quarto, a pensar, para que novas traições de nossa amante aconteçam, embora ela esteja morta. Por isso não se deve temer no amor, como na vida habitual, tão-somente o futuro, mas também o passado, o qual não se realiza para nós muitas vezes senão depois do futuro e não falamos apenas do passado que só se nos revela mais tarde, mas daquele que conservamos há muito tempo em nós e que de repente aprendemos a ler (PROUST, 2002: p. 79)

Sono e memória

Assim trocamos palavras mentirosas. Mas uma verdade mais profunda do que a de que

diríamos se fossemos sinceros pode às vezes ser expressa e anunciada por outro meio que não o da sinceridade. “Esses ruídos da rua incomodam você?”, perguntou ela. “Eu me delicio com eles, mas você que já tem o sono tão leve?”. Tinha-o eu, ao contrário, bem profundo às vezes (como já o disse, mas como o fato que se vai seguir me obriga a lembrar) e sobretudo quando só adormecia pela manhã. Como tal sono foi – em média – quatro vezes mais repousante, parece àquele que dormiu ter sido quatro vezes mais longo, quando na realidade foi quatro vezes mais curto. Erro magnífico de uma multiplicação por dezesseis que dá tanta beleza ao ato de despertar e introduz na vida uma verdadeira novação semelhante àquelas grandes mudanças de ritmo que em música fazem com que, num andante, uma colcheia tenha a mesma duração de uma mínima num prestíssimo, e que são desconhecidas no estado de vigília. Neste a vida é quase sempre a mesma, daí as decepções das viagens. Bem parece que o sonho seja feito, no entanto, com a matéria mais grosseira da vida, mas esta matéria é nele tratada, malaxada de tal sorte, com um estiraçamento devido a que nenhum dos limites horários do estado de vigília a impede de afilar-se até alturas tão enormes que não a reconhecemos. Nas manhãs em que tal fortuna me sucedera, em que a esponja do sono apagara de meu cérebro os sinais das ocupações cotidianas nele traçadas como num quadro-negro, era-me necessário fazer reviver a minha memória; á força de vontade podemos reaprender o que a amnésia do sono ou de um ataque apoplético fez esquecer e que renasce pouco a pouco à medida que os olhos se abrem ou que a paralisia desaparece. Vivera eu tantas horas em alguns minutos que, querendo falar a Françoise, por quem chamava, numa linguagem conforme à realidade e regulada pela hora, era obrigado a usar de todo o meu poder interno de compressão para não dizer: “Como é, Françoise, são cinco horas da tarde e não vejo você desde ontem à tarde”. E para rechaçar os meus sonhos, em contradição com eles e mentindo a mim mesmo, dizia impudentemente, e reduzindo-me com todas as minhas forças ao silêncio, palavras contrárias: “Françoise, já são bem umas dez horas!” Eu nem dizia dez horas da manhã, mas simplesmente dez horas, para que aquelas dez da manhã, mas simplesmente dez horas, para que aquelas dez horas tão incríveis parecessem pronunciadas em tom mais natural. No entanto dizer estas palavras em vez daquelas que continuava a pensar o dorminhoco mal desperto que eu era ainda, me exigia o mesmo esforço de equilíbrio feito por alguém que, saltando de um trem em movimento, corre um instante ao longo da linha e consegue não cair. Corre um instante porque o meio doente saiu era um meio animado de grande velocidade, e muito diferente do solo inerte a que seus pés sentem alguma dificuldade de se adaptar.

De fato do mundo do sonho não ser o mundo da vigília, não se segue que o mundo da vigília

seja menos verdadeiro, ao contrário. No mundo do sono, as nossas percepções são de tal modo sobrecarregadas, engrossada cada qual por uma outra superposta que a duplica, a cega inutilmente, que nem sabemos distinguir o que se passa no atordoamento do despertar, viera Françoise, ou eu, cansado de chamá-la, fora ao encontro dela? O silêncio naquele momento era o único meio de nada revelar, como no momento em que recebemos ordem de prisão de um juiz instruído de circunstâncias que nos concernem mas de que não temos conhecimento. Viera Françoise, ou fora eu que a chamara? Quem sabe mesmo se Françoise não dormia e eu é que a tinha acordado? Mais ainda, não estaria Françoise encerrada dentro de mim, a distinção das pessoas e sua interação existindo apenas naquela fusca penumbra onde a realidade é tão pouco translúcida quanto no corpo de um porco-espinho e onde a percepção quase nula pode talvez dar a idéia da de certos animais? De resto, mesmo na límpida loucura que precede esses sonos mais pesados, se uns fragmentos de sabedoria flutuam luminosamente, se os nomes de Taine, de George Eliot não são nela ignorados, nem por isso subsiste menos para o mundo da vigília a superioridade de ser cada manhã possível de continuar, o que não sucede cada noite com o sonho. Mas talvez haja outros mundos mais reais do que os da vigília? Demais, vimos que esse, cada revolução nas artes o transforma, e mais ainda, no mesmo tempo, o grau de aptidão e de cultura que diferencia um artista de um tolo ignorante.

E muitas vezes uma hora de sono em excesso é um ataque de paralisia depois do qual há que recobrar o uso dos membros, aprender a falar. A vontade não o conseguiria. Dormiu-se demais, não se é mais. O despertar é apenas sentido mecanicamente, e sem consciência, como o pode ser num cano o fechamento de uma torneira. Uma vida mais inanimada do que a da Medusa sucede, em que tanto nos podemos imaginar tirados do fundo dos mares como egressos das galés, se é que podemos pensar alguma coisa. Mas então do alto do céu a deusa Mnemotecnia se debruça e nos dá sob a forma: “hábito de pedir o seu café com leite” a esperança da ressurreição. E, ainda assim, o dom súbito da memória nem sempre é tão simples. Tem-se muitas vezes perto de si, nesses primeiros minutos em que nos deixamos deslizar fora do sono, uma verdade de realidades diversas, onde se imagina poder escolher como num baralho.

É sexta-feira de manhã e voltamos do passeio, ou então é a hora do chá à beira-mar. A idéia do sono e de estarmos deitados de camisola é muitas vezes a última que se nos apresenta.

A ressurreição não vem logo; julgamos ter tocado a campainha, não o fizemos, revolvemos na cabeça palavras dementes. Só o movimento restitui a faculdade de pensar e quando efetivamente apertamos o botão elétrico, podemos dizer devagar mas com nitidez: “Já são

bem umas dez horas, Françoise, traga o meu café com leite”. Oh, milagre! Françoise não pudera suspeitar o oceano de irreal que me envolvia ainda inteiramente e através do qual tivera eu a energia de fazer passar a minha estranha pergunta. Respondia-me ela com efeito: “São dez e dez”. O que me dava uma aparência razoável e me permitia não deixar perceber as conversações extravagantes que me haviam embalado interminavelmente nos dias em que não fora uma mole do nada que me tirara a vida. À força de vontade, eu me reintegrara no real. Gozava ainda dos destroços do sono, isto é, da única invenção, do único renovamento que existe na maneira de contar, não comportando as narrativas feitas em estado de vigília, ainda quando embelezadas pela literatura, aquelas misteriosas diferenças donde deriva a beleza. É fácil falar da que se origina do ópio. Mas para um homem habituado a só dormir com entorpecentes, uma hora inesperada de sono espontâneo descobrirá a imensidade matinal de uma paisagem igualmente misteriosa e mais fresca. Fazendo variar a hora, o lugar onde se adormece, provocando o sono de maneira artificial, ou ao contrário, voltando por um dia ao sono natural – o mais estranho de todos para quem tenha o hábito de dormir com soporíficos – , chegamos a obter variedades de sono mil vezes mais numerosas do que as variedades de cravos e de rosas que obteríamos se fôssemos jardineiros. Estes obtêm flores que são sonhos deliciosos, outras também que parecem pesadelos. Quando eu adormecia de certa maneira, acordava tiritando, julgando estar com sarampo, ou então, coisa bem mais dolorosa, que minha avó (em quem eu já não pensava nunca) sofria porque eu caçara dela no dia em que em Balbec, receosa de morrer, tinha pedido que me dessem um retrato dela. Logo, apesar de acordado, queria eu ir explicar-lhe que ela não havia compreendido. Mas já o calor me ia voltando. O diagnóstico do sarampo estava afastado e minha avó tão longe de mim que meu coração já não sofria por causa dela. Às vezes sobe esses sonos diferentes baixava uma escuridão súbita. Eu tinha medo ao prolongar meu passeio numa avenida inteiramente às escuras onde eu ouvia passos de vagabundos. De repente rompia uma discussão entre um guarda e uma dessas mulheres que exerciam muitas vezes a profissão de cocheiro e que se tomam de longe por um rapaz. Na sua boléia envolta em trevas, eu não a via, mas ela falava, e eu lhe lia na voz as perfeições do rosto e a mocidade do corpo. Encaminhava-me para ela, na escuridão, para entrar no cupê antes que ela fosse embora. Era longe. Felizmente a discussão com o guarda se prolongava. Eu alcançava o carro ainda parado. Naquela parte da avenida havia lampiões. A pessoa na boléia tornava-se visível. Era mesmo uma mulher, mas velha, alta e robusta, com cabelos brancos a escapar do boné, e uma lepra vermelha na cara. Eu me afastava pensando: “Será assim também com a mocidade das mulheres? As que encontramos se de repente desejarmos revê-las, estarão envelhecidas? A moça que desejamos será como

um papel de teatro, no qual, decaindo as criadoras dele, se é obrigado a confiá-lo a novas estrelas? Mas então não é mais a mesma”.

Depois uma tristeza me invadia. Temos assim em nosso sonos numerosas Piedades como as “Pietà” do Renascimento, mas não como elas executadas no mármore, inconsistentes ao contrário. Têm no entanto a sua utilidade, que é lembrar-nos uma certa maneira mais enternecida, mais humana de ver as coisas, o que somos por demais tentados a esquecer no bom senso gelado, às vezes cheio de hostilidade, da vigília. Assim me era recordada a promessa que eu me fizera em Balbec de me conservar sempre compassivo para Françoise. E durante toda esta manhã ao menos e saberia esforçar-me por não me irritar com as brigas de Françoise com o mordomo, por ser afetuoso com Françoise, a quem os outros dispensavam tão pouca bondade. Nesta manhã só, e era preciso buscar traçar-me um código um pouco mais estável, pois, assim como os povos não são durante muito tempo governados por uma política de puro sentimento, não o são também os homens pela lembrança de seus sonhos. Já este começava a dissipar-se. Procurando recordá-lo para o descrever, eu fazia-o dissipar-se mais depressa. Minhas pálpebras já não estavam tão fortemente aderidas aos meus olhos. Se eu experimentasse reconstituir o meu sonho, abrir-se-iam inteiramente. A todo momento cumpre escolher entre a saúde, o juízo de um lado, e do outro os prazeres espirituais. Sempre tive a covardia de escolher a primeira parte. De resto, o perigoso poder a que eu renunciava, era-o ainda mais do que o imaginamos. As piedades, os sonhos não nos escapam sozinhos. A variar assim as condições em que adormecemos, não são apenas os sonhos que se desvanecem, mas por muitos dias, por anos às vezes, a faculdade não somente de sonhar mas de adormecer. O sonho é divino mas pouco estável; o mais leve choque torna-o volátil. Amigo dos hábitos, retêm-no estes cada noite, mas fixos do que ele, em seu lugar consagrado, preservam-no de todo choque, mas se o mudamos de lugar, se não o mantemos submisso, esvai-se como um fumozinho. Assemelha-se à mocidade e aos amores, não o achamos mais.

Nesses diversos sonos, como também na música, era o aumento ou a diminuição do intervalo que criava a beleza. Eu gozava dela, mas em compensação, perdera nesse sono, embora curto, uma boa parte dos pregões em que se torna sensível a vida circulante dos ofícios, dos alimentos de Paris. Por isso habitualmente (sem prever, ai de mim!, o drama que esses tardios despertares e as minhas leis draconianas e pérsicas de Assuero raciano deviam trazer-me em breve) eu me esforçava por acordar cedo para não perder nenhum daqueles gritos (PROUST, 2002: p. 112 a 117)

Memória, esquecimento (e metáfora se utilizando da figura do historiador)

Pois o esquecimento apagava, tanto em mim quanto em Albertine, grande parte das coisas que ela me afirmara. A memória, em vez de um exemplar em duplicatas, sempre presente aos nossos olhos, dos diversos acontecimentos de nossa vida, é antes um abismo donde por um momento uma similitude nos permite sacar, ressuscitadas, reminiscências extintas; mas há mil pequeninos fatos que não caíram n essa virtualidade da memória, e que escaparão para sempre à nossa verificação. A tudo quanto não sabemos que se reporta à vida real da pessoa que amamos não prestamos nenhuma atenção, esquecemos logo o que ela nos disse a propósito de tal fato ou de tais pessoas que não conhecemos, e o ar que tinha enquanto nô-lo disse. Por isso, quando depois o nosso ciúme é excitado a propósito dessas mesmas pessoas, para saber se ele não está enganado, se é mesmo a elas que se deve relacionar certa pressa que nossa amante mostra de sair, certo descontentamento de ter sido privada de o fazer pelo nosso regresso mais cedo, o nosso ciúme, esquadrinhando o passado em busca de indicações, nada encontra nele; sempre retrospectivo, é como um historiador que tivesse de escrever uma história para a qual não possui nenhum documento; sempre em atraso, precipita-se como um touro furioso para onde não está a criatura desdenhosa e brilhante que o irrita com as suas picadas e cuja magnificência e astúcia são admiradas pela multidão cruel. O ciúme debate-se no vácuo, incerto como o somos naqueles sonhos em que sofremos por não encontrar em sua casa vazia uma pessoa que foi muito do nosso conhecimento na vida, mas que talvez aqui seja outra e tenha apenas tomado os traços de outra personagem; incerto como o somos ainda mais quando, ao despertar, procuramos identificar este ou aquele pormenor do nosso sonho. Que ar tinha nossa amiga ao dizer-nos aquilo; teria um ar feliz, não estaria mesmo assobiando, coisa que só faz quando ocupada por algum pensamento amoroso? No tempo do amor, por pouco que nossa presença a importune e irrite, não nos disse porventura alguma coisa que esteja em contradição com o que nos afirma agora, que ela conhece ou não conhece certa pessoa? Não o sabemos, não o saberemos nunca; porfiamos em procurar os destroços inconsistentes de um sonho, e nesse meio tempo a nossa vida com a nossa amante continua, a nossa vida distraída diante do que ignoramos ser importante para nós, atenta ao que talvez não o seja, atormentada de pesadelos com criaturas sem relações reais conosco, cheia de esquecimentos, de lacunas, de ansiedades vãs, esta nossa vida semelhante a um sonho (PROUST, 2002: p. 136 e 137)

Memória fora de nós, nas coisas, objetos, etc.

Pelo seu sorriso, dedicado ao salão defunto que ele revia, compreendi que o que Brichot,

talvez sem dar por isso, preferia no antigo salão, mais do que os janelões, mais do que a alegre mocidade dos donos da casa e de seus fiéis, era aquela parte irreal (que eu mesmo inferia de algumas semelhanças entre a Raspelière e o Cais Conti) da qual num salão, como em todas as coisas, a parte exterior, atual, verificável para todo mundo, não é senão o prolongamento, era aquela parte tornada puramente moral, de uma cor que só existia para o meu velho interlocutor, que ele não podia fazer-me ver, aquela parte que se destacou do mundo exterior para se refugiar em nossa alma, a quem ela confere umas mais-valias, em quem ela se assimilou à substância habitual dela, transmutando-se ali – casas destruídas, pessoas, de antigamente, compoteiras de frutas dos jantares de que nos lembramos – nesse alabastro translúcido de nossas recordações, cuja cor, só por nós vista, somos incapazes de mostrar, o que nos permite dizer veridicamente aos outros, a respeito dessas coisas passadas, que eles não podem ter uma idéia delas, que elas não se parecem nada com o que eles já vira, e o que faz com que não possamos considerar em nós mesmos sem uma certa emoção, ao pensar que é da existência de nosso pensamento que depende por algum tempo ainda a sobrevivência deles, o reflexo das lâmpadas que se apagaram e o aroma das alamedas ensombradas de árvores que não florescerão mais. E por isso, sem dúvida, o salão da rua Montalivet desmerecia, aos olhos de Brichot, a residência atual dos Verdurin. Mas por outro lado acrescentava a esta, para o professor, uma beleza que ela não podia ter para as relações recentes. Alguns dos velhos móveis que tinha sido trazidos para ali, na mesma disposição, às vezes conservada e que eu próprio reconhecia, da Raspelière, integravam no salão atual partes do antigo que, por momentos, o evocavam até a alucinação, para em seguida parecerem quase irreais no seio da realidade ambiente, fragmentos de um mundo extinto que imaginávamos ver alhures. [...] todos esse objetos enfim que não poderíamos isolar dos outros, mas que para Brichot, velho freqüentador das festas dos Verdurin, tinha, aquela pátina, aquele aveludado das coisas a que, dando-lhes uma espécie de profundidade, vem juntar-se o seu “duplo” espiritual; tudo isso espalhava, fazia soar diante dele como outras tantas teclas sonoras que lhe despertavam no coração semelhanças amadas, reminiscências confusas que, em pleno salão inteiramente atual por elas marchetado aqui e acolá, recortavam, delimitavam, como faz num bonito dia um quadro de sol seccionando a atmosfera, os móveis e os tapetes e perseguindo-a de uma almofada a um vaso, de um tamborete ao resíduo de um perfume, de um modo de iluminação a uma predominância de cores, esculpam, evocavam, espiritualizavam, faziam viver uma forma que era como a figura ideal, imanente a seus domicílios sucessivos, do salão dos Verdurin (PROUST, 2002: p. 262 a 264)

Memória (Involuntária) e Arte – referências as três árvores e à madeleine

Não é possível que uma escultura, uma música que dá uma emoção que sentimos mais elevada, mais pura, mais verdadeira, não corresponda a uma certa realidade espiritual. Certamente ela deve simbolizar alguma, para dar essa impressão de profundidade e de verdade. Por isso nada se assemelhava mais do que certa frase de Vinteuil àquele prazer particular que eu sentira algumas vezes em minha vida, por exemplo, diante dos campanários de Martinville, de certas árvores de uma estrada de Balbec ou, mais simplesmente, no começo desta obra, ao beber certa xícara de chá (PROUST, 2002: p. 349 e 350)

Memória (Involuntária) e Arte – referência à Madeleine

Punha-me então a duvidar, refletia que afinal bem podia ser que, se as frases de Vinteuil pareciam a expressão de certos estados de alma análogos àquele que eu experimentara ao saborear a madalena molhada na xícara de chá, nada me assegurava que o vago de tais estados fosse uma marca de suas profundidade, mas tão somente do fato de ainda não termos sabido analisá-los; que não haveria portanto neles nada de mais real do que em outros. Todavia aquela felicidade, aquele sentimento de certeza na felicidade quando eu bebia a xícara de chá, quando eu respirava nos Champs Élisées um cheiro de madeira velha, não era nenhuma ilusão. Em todo caso, dizia-nos o espírito da dúvida, ainda que esses estados sejam na vida mais profundos do que outros e, em virtude disso mesmo, inalisáveis, porque põem em jogo forças excessivamente numerosas, de que ainda não fazemos idéia, o encanto de certas frases de Vinteuil faz pensar neles por ser também inalisável, mas isto não prova que tenha a mesma profundidade; a beleza de uma frase de música pura parece facilmente a imagem ou pelo menos a parente de uma impressão intelectual que tivemos ,mas simplesmente porque é inintelectual. E por que então julgamos particularmente profundas essas frases misteriosas que se encontram com tanta freqüência em certas obras e nesse septeto de Vinteuil? (PROUST, 2002: p. 355 e 356)

A Fugitiva

FOTOGRAFIA

O herói pede a Saint-Loup que procure Albertine para ele, e lhe entrega uma fotografia da

mesma

Perguntou-me se eu não possuía um retrato de Albertine. A princípio respondi que não, para evitar que por meio da fotografia, tirada mais ou menos na época de Balbec, ele reconhecesse Albertine, a quem entretanto mal vira no vagão. Mas refleti que, no último retrato, ela já estaria tão diferente da Albertine de Balbec quanto o estava agora a Albertine viva, e ele não a reconheceria nem no retrato nem na realidade.

[...]

Supus que ele realmente achasse bonito o retrato de Albertine, mas como, apesar de tudo, não esperava que produzisse nele a impressão de Helena aos velhos troianos, enquanto procurava, disse modestamente:

- Ah, sabes? Não fiques esperando grande coisa... Antes de mais nada, a fotografia é ruim. O que ela é, acima de tudo, é graciosa.

Oh, sim, dever uma maravilha – exclamou ele, com entusiasmo ingênuo e sincero; tentando imaginar como seria uma criatura capaz de lançar-me em tamanho desespero e agitação. – Não gosto que ela te faça sofrer assim, mas também era de se prever que uma pessoa como tu, artista até o sabugo das unhas, amando em tudo e com tal amor e beleza, estivesse predestinado a sofrer mais do que ninguém ao encontrá-la nalguma mulher.

Afinal, achei a fotografia.

- Certamente é maravilhosa – continuava dizendo Robert, que não me vira estender-lhe a fotografia.

De repente percebeu-a, mantendo-a um instante nas mãos. Seu rosto exprimia uma estupefação próxima da estupidez.

É essa a moça de quem gostas? – acabou por dizer, num tom em que o espanto era dominado pelo receio de me aborrecer.

Não fez observação alguma, assumiu o ar sensato e cauteloso, forçosamente um pouco desdenhoso, que temos em face de um doente – mesmo que tenha sido um homem notável e nosso amigo -, mas que não é mais nada disso, pois acometido de demência furiosa, nos fala sobre uma criatura celeste que lhe apareceu, e continua a vê-la no lugar em que nós, homens sãos, apenas enxergamos um édredon. Compreendi imediatamente o espanto de Robert, igual aquele em que me afundara a vista de sua amante, com a diferença de que eu encontrei nela a mulher já conhecida, ao passo que ele julgava não ter visto nunca Albertine. Sem dúvida, a diferença entre o que víamos ambos, de uma mesma pessoa, era igualmente grande (PROUST, 2003: p. 24 e 25)

Memória e esquecimento: fotografia como metáfora de como uma pessoa vai se instalando em nosso ser

Para que a morte de Albertine pudesse suprimir meus sofrimentos, seria preciso que o choque a tivesse matado não somente na Touraine, mas em mim. Nunca ela aí estivera tão viva. Para penetrar em nós, uma criatura é obrigada a tomar a forma, a submeter-se ao quadro do tempo; só nos aparecendo em minutos sucessivos, nunca pode dar-nos de si senão um aspecto de cada vez, fornecer-nos apenas uma fotografia. Grande fraqueza, sem dúvida, para uma criatura, consistir numa simples coleção de momentos; grande força, também. Depende da memória, e a memória de um momento não está informada sobre tudo o que se passou depois; aquele momento que ela registrou perdura ainda, vive ainda, e, com ele, a criatura que aí se perfilava. E depois, esse esmigalhamento não faz viver simplesmente a morta, multiplica-a. Para me consolar, não era uma, eram inúmeras Albertines que eu deveria esquecer. Quando tinha chegado a suportar a mágoa de perder esta aqui, tinha de recomeçar com relação a outra, a cem outras (PROUST, 2003: p. 61)

Fotografia como metáfora de espontaneidade (memória que surge sem esforço de evocação)

Depois que Aimé partiu, pensei como teria sido melhor que isso que ele tentaria saber lá longe eu agora o pudesse perguntar à própria Albertine. E, logo, a idéia dessa pergunta que eu teria querido, que me parecia que ia fazer-lhe, tendo trazido Albertine para junto de mim – não graças a um esforço de ressurreição, mas como pelo acaso de um desses encontros que, como acontece com as fotografias não posadas, com os instantâneos, deixam sempre a pessoa mais viva –, ao mesmo tempo que eu imaginava nossa conversa, sentia-lhe a impossibilidade; acabava de abordar por uma nova face essa idéia de que Albertine morrera, Albertine que me inspirava essa ternura que sentimos pelos ausentes cuja vista não vem retificar a imagem embelezada, inspirando também a tristeza de que essa ausência fosse eterna; e de que a pobrezinha estivesse privada para sempre da doçura da vida. E, logo, por um deslocamento brusco, da tortura do ciúme eu passava ao desespero da separação (PROUST, 2003: p. 73 e 74)

Fotografia como metáfora de imobilidade

Nosso erro está em acreditar que as coisas se apresentam habitualmente tais quais são na realidade, os nomes tais como são escritos, as pessoas tais como a fotografia e psicologia delas fornecem uma noção imóvel. Em verdade, não é absolutamente isto que de ordinário percebemos. Vemos, ouvimos, concebemos o mundo inteiramente às avessas (PROUST, 2003: p. 147)

MEMÓRIA

Justaposição de lembranças sobre Albertine presente e ausente

Sem dúvida, à noite, voltando para casa, eu encontrava ainda, a cortar-me a respiração, a sufocar-me com o vazio da solidude, as lembranças, justapostas numa série interminável, de todas as noites em que Albertine me esperava: mas já encontrava também a lembrança da véspera, da antevéspera e das duas noites precedentes, quero dizer, a lembrança das quatro noites transcorridas após a viagem de Albertine, durante as quais eu passara sem ela, sozinho, e entretanto vivera, quatro noites já, compondo uma faixa de lembranças muito tênue ao lado da outra, mas que cada nova manhã iria talvez acolchoando (PROUST, 2003: p. 35)

Memória e esquecimento – o caso da morte de Albertine

Se essa curiosidade era tão viva assim, é porque a criatura não morre imediatamente para nós; permanece banhada numa espécie de aura de vida, que nada tem de imortalidade verdadeira, mas que faz com que ela continue a ocupar nossos pensamentos, da mesma maneira que quando viva. Está, por assim dizer, viajando. É uma sobrevivência extremamente pagã. Inversamente, quando deixamos de amar, a curiosidade que a criatura desperta morre antes que ela própria tenha morrido. Assim, eu não moveria mais uma palha para saber com quem Gilberte passara certa noite nos Campos Elíseos (PROUST, 2003: p. 89)

Memória e evocação de Albertine

Depois, na vida, mesmo fisicamente, Albertine teria mudado pouco a pouco, e dia a dia eu me iria adaptando a essa mudança. Mas só evocando alguns momentos seus minha lembrança pedia para tornar a vê-la tal como já não seria mais se vivesse; o que queria era um milagre, para satisfazer os limites naturais e arbitrários da memória, que não pode sair do passado

(PROUST, 2003: p. 90)

Memória, recordação, esquecimento e sonhos

De resto, nem era necessário que uma palavra, como *Chaumont*, se relacionasse com uma suspeita (até mesmo uma sílaba comum a dois nomes diferentes bastava à memória – como o electricista que se satisfaz com o menor corpo bom condutor – para restabelecer o contato entre Albertine e meu coração) para despertar essa suspeita, para tornar-se a palavra de senha, o magnífico sésamo a entreabrir a porta desse passado de que já não nos dávamos conta porque, estando fartos de vê-lo, literalmente não o possuímos mais; ficáramos diminuídos dele e supúnhamos, em virtude dessa ablação, nossa própria personalidade mudada em sua forma, como uma figura que perdesse, com um ângulo, um lado; certas frases, por exemplo, em que havia o nome de uma rua ou de uma estrada onde Albertine podia ter andado, bastavam para encarnar um ciúme virtual, inexistente, à procura de um corpo, de uma casa, de alguma fixação material, de alguma particular realização. Muitas vezes, era simplesmente durante o sono que essas “retomadas”, esses *da capo* do sonho, virando de um só golpe muitas páginas da memória e muitas folhas do calendário, me reconduziam, me faziam retroceder a uma impressão dolorosa e mais antiga, que havia muito tempo cedera lugar a outras, e que de novo se tornava presente. Habitualmente, acompanhava-a toda uma encenação desajeitada, mas impressionante, que, iludindo-me, oferecia a meus olhos e fazia penetrar nos ouvidos o que daí para o futuro dataria dessa noite. De resto, na história de um amor e de suas lutas contra o esquecimento, não ocupa o sonho um lugar ainda maior que o da vigília, sonho que não dá importância às divisões infinitesimais do tempo que suprime as transições, que opõe os grandes contrastes, que desfaz em um instante o trabalho de consolo tão lentamente tecido durante o dia, reservando-nos, á noite, um encontro com aquela que acabaríamos esquecendo, sob condição, entretanto, de não tornar a vê-la? Digam o que disserem, podemos ter perfeitamente no sonho a impressão de realidade do que se passa. Isso só não seria possível graças a razões extraídas de nossa experiência, que, nesse momento, nos é ocultada. De sorte que essa vida inverossímil nos parece verdadeira (PROUST, 2003: p. 112 e 113)

Recordação de fatos ligados a Albertine trazendo reflexão sobre memória e hábito

Soerguendo uma ponta do pesado véu do hábito (o hábito embrutecedor, que durante todo o curso da vida nos oculta mais ou menos todo o universo e, em uma noite profunda, sob sua

etiqueta imutável, substitui os mais perigosos ou mais embriagadores venenos da vida por algo de anódino, que não proporciona delícias), tal recordação me voltava como no primeiro dia, com essa fresca e penetrante novidade de uma estação que reaparece, de uma alteração na rotina das horas, que, também no domínio dos prazeres, se tomamos um carro no primeiro dia da primavera, ou se saímos de casa ao alvorecer, nos permitem observar nossas ações insignificantes com uma exaltação lúcida que faz esse minuto intenso prevalecer sobre o bloco dos dias anteriores. Via-me, de novo, à saída da festa em casa da duquesa de Guermantes, esperando Albertine. Os dias antigos recobrem pouco a pouco aqueles que os precederam e eles próprios se sepultam por baixo dos que lhes seguem. Mas cada dia antigo permanece depositado em nós, como, numa imensa biblioteca onde há livros mais antigos, certo exemplar que sem dúvida ninguém consultará nunca. Entretanto, basta que esse dia antigo, atravessando a translucidez das épocas seguintes, remonte à superfície e se estenda sobre nós, cobrindo-nos inteiramente, para que, por um momento, os nomes retomem sua antiga significação, as pessoas seu antigo rosto, nós nossa alma de então, e sintamos, com um sofrimento vago mas tornado suportável e que não vai durar muito, os problemas há tanto tempo insolúveis e que de tal modo nos angustiavam então. Nosso eu é edificado pela superposição de estados sucessivos. Mas essa superposição não é imutável como a estratificação da montanha. Levantamentos contínuos fazem aflorar à superfície camadas antigas (PROUST, 2003: p. 117 e 118)

Operações de memória e esquecimento graças ao amor por Albertine

Esse mesmo vácuo existente no quarto, depois que Albertine se fora, e que eu imaginara encher apertando mulheres contra meu peito, eu o tornava a encontrar nelas. Elas jamais me haviam falado sobre a música de Vinteuil ou as memoras de Saint-Simon; não tinham posto um perfume demasiadamente forte para visitar-me, não tinham brincado de juntar seus cílios aos meus, coisas todas essas importantes porque, aparentemente, nos permitem sonhar em torno do próprio ato sexual e nos proporcionam a ilusão do amor, mas, na realidade, porque faziam parte da recordação de Albertine, e era ela que eu teria querido encontrar. Aquilo que as mulheres tinham de Albertine me fazia sentir melhor o que lhes faltava dela, e que era tudo, e que não seria nunca mais, por que Albertine morrera. Assim, meu amor a Albertine, que me atraía a essas mulheres, tornava-me indiferente a elas, e talvez a saudade de Albertine e a persistência de meu ciúme, que já tinham ultrapassado em sua duração minhas previsões mais pessimistas, não teriam mudado muito se a existência de ciúme e saudade, isolada do resto de

minha vida, fosse apenas submetida ao jogo das recordações, às ações e reações de uma psicologia aplicável a estados imóveis, e não arrastada para um mais vasto sistema em que as almas se movem no tempo como os corpos no espaço. Assim como há uma geometria no espaço, há uma psicologia no tempo, em que os casos da psicologia plana já não seriam exatos, porque neles não se fizera conta do tempo e de uma das formas que ele reveste, o esquecimento; esquecimento de que eu começava a sentir a força, e que é um tão poderoso instrumento de adaptação à realidade, porque destrói pouco a pouco em nós o passado sobrevivente, em constante contradição com ela. Realmente, eu poderia ter adivinhado mais cedo que, um dia, já não gostaria mais de Albertine. Quando compreendi, pela diferença que havia entre o que a importância de sua pessoa e de suas ações representara para mim e para os outros, que meu amor era menos um amor a ela que um amor em mim, eu poderia ter deduzido diversas conseqüências desse caráter subjetivo de meu amor, e que, sendo um estado mental, ele podia notadamente sobreviver bastante tempo à pessoa, mas também que, não tendo com essa pessoa nenhum laço verdadeiro, não tendo nenhum sustentáculo fora de si, devia, como todo estado mental, até os mais duradouros, ver-se um dia fora de uso, ser substituído, e, nesse dia, tudo que parecia ligar-me tão doce e indissolúvelmente à recordação de Albertine já não existiria para mim. É uma infelicidade para as criaturas não serem para nós senão pranchas de coleções demasiadamente perecíveis em nosso pensamento. Justamente por causa disso baseamos nelas projetos que têm o ardor do pensamento; mas o pensamento se fatiga, a recordação se destrói, e uma hora viria em que eu, de bom grado, daria à primeira que chegasse o quarto de Albertine, como, sem pesar, dera a Albertine a bolinha de ágata e outros presentes de Gilberte (PROUST, 2003: p. 128 e 129)

Janela que trás a recordação da mãe

...essa janela adquiriu na memória a doçura das coisas que, ao mesmo tempo que nós, e a nosso lado, tomaram parte em certa hora que soava, tanto para nós como para elas; e, por mais cheios de formas admiráveis que sejam os seus mainéis, essa janela ilustre guarda para mim o aspecto íntimo de um homem de gênio em cuja companhia houvéssemos passado um mês em vilegiatura e que adquirisse um pouco de amizade por nós, e se depois, toda vez que vejo a moldagem dessa janela em um museu, sou obrigado a reter as lágrimas, é muito simplesmente porque ela me diz a coisa que mais poderia comover-me: “Lembro-me muito bem de sua mãe” (PROUST, 2003: p. 195)

Memória que se confunde graças a coincidências e semelhanças

Como eu acabasse de ler a carta do corretor, uma frase em que ele dizia: “Cuidarei de seus interesses” recordou-me uma expressão da mesma hipocrisia profissional que a encarregada do quarto de banhos, em Balbec, empregara falando de Albertine a Aimé: “Era eu quem cuidava dela”, e essas palavras, que jamais me tinham voltando à lembrança, fizeram girar, como um “abre-te, Sésamo”, os gonzos do calabouço. Ao fim de um instante, porém eles voltaram a fechar-se sobre a emparedada – que eu não tinha culpa de não querer encontrar, pois não conseguia mais vê-la nem lembrar-me dela, e as pessoas não existem para nós senão pela idéia que delas temos –, e esse abandono, embora ignorado por ela, tornava tão comovedor a sua figura que, num relâmpago, tive saudade do tempo já longínquo em que sofria dia e noite no convívio de sua lembrança. Outra vez, em San Giorgio dei Schiavoni, uma águia junto a um dos apóstolos, estilizada da mesma maneira, despertou a recordação, e quase o sofrimento causado pelos dois anéis de que Françoise me revelara a semelhança, e que eu nunca soube quem dera a Albertine. Certa noite, enfim, produziu-se uma circunstância de tal ordem que me pareceu que meu amor ia renascer. No momento em que a nossa gôndola se detinha junto aos degraus do hotel, o porteiro me entregou um telegrama que o estafeta já tinha vindo trazer-me três vezes, pois, devido à inexatidão do nome do destinatário (que entretanto compreendi ser o meu, através das alterações introduzidas pelos empregados italianos), cumpria assinar um recibo, certificando que o despacho me era realmente destinado. Abri-o logo que entrei no quarto, e, lançando um olhar sobre o papel coberto de palavras mal reproduzidas, pude ler, entretanto:

“Mas caro, você me supunha morta. Perdoe, estou vivíssima. Queria vê-lo, falar-lhe de casamento. Quando volta? Carinhosamente, Albertine”.

Então, passou-se de maneira inversa a mesma coisa que com relação a minha avó: ao saber que ela morrera, a princípio não senti o menor desgosto. Não sofri efetivamente com a sua morte. Agora que Albertine, em meu pensamento, não vivia mais para mim, a notícia de que estava viva não me causava a alegria que eu teria imaginado. Ela não tinha sido para mim senão um feixe de pensamentos, e sobrevivera à morte material enquanto esses pensamentos viviam em mim; em compensação, agora que os pensamentos estavam mortos, ela de modo algum ressuscitava para mim, com seu corpo. Percebendo que já não sentia alegria por sabê-la viva e que já não a amava, eu deveria ficar mais transtornado do que alguém que, diante do

espelho, depois de meses de viagem ou de enfermidade, se vê com cabelos brancos e com rosto diverso, de homem maduro ou de velho. Isso transtorna, pois quer dizer: o homem que eu era, aquele rapaz louro, não existe mais; agora sou outro. Ora, a impressão que eu experimentava não provaria uma mudança tão profunda, uma morte tão completa do “eu” antigo, e a substituição tão completa de um “eu” novo a esse “eu” antigo quanto a visão de um rosto enrugado, recoberto por uma peruca branca, a substituir o rosto de outrora? A verdade, porém, é que não nos afligimos mais por nos termos tornado outros, em virtude da passagem do tempo e pela ordem natural das coisas, do que nos afligiríamos em determinada época por sermos, alternadamente, sujeitos contraditórios – perversos, delicados, sensíveis, grosseiros desinteressados, ambiciosos, como alternadamente, somos a cada dia. E a razão pela qual não nos afligimos é a mesma: o “eu” eclipsado – momentaneamente no último caso, quando se trata do caráter, ou para sempre, no primeiro caso, quando se trata de paixões – não está presente para deplorar o outro, esse outro que, neste momento mesmo, ou daí por diante, é todo nós; o grosseiro sorri de sua grosseria porque é grosseiro, e o esquecido não se entristece com a falta de memória precisamente porque esqueceu.

Eu seria incapaz de ressuscitar Albertine, porque o era de ressuscitar a mim mesmo, de ressuscitar o meu “eu” de então. A vida, conforme seu hábito que consiste, através de trabalhos incessantes e infinitamente pequenos, em mudar a face do mundo, não me dissera, no dia seguinte à morte de Albertine: “Torna-te outro”, mas, por meio de mudanças demasiado imperceptíveis para me permitirem reparar o próprio fato da mudança, renovara quase tudo em mim, de sorte que o pensamento já estava habituado a seu novo amo – meu novo “eu” –, ao perceber que esse havia mudado; era a este que se apegava. Como se viu, tinha ternura por Albertine e meu ciúme se apegavam à irradiação, por associação de idéias, de certas impressões doces ou dolorosas, à lembrança da srta. Vinteuil em Montjouvain, aos suaves beijos noturnos que Albertine me dava no pescoço. Mas, à medida que essas impressões se iam enfraquecendo, o imenso campo de impressões que elas coloriam com uma tinta angustiosa ou meiga recuperara tons neutros. Uma vez que o esquecimento se apoderara de alguns pontos dominantes do sofrimento e de prazer, a resistência de meu amor fora vencida, eu não gostava mais de Albertine. Tentava lembrá-la. Tivera um pressentimento justo, dois dias após a partida de Albertine, ao me aterrorizar por ter podido viver quarenta e oito horas sem ela. Acontecera o mesmo quando escrevia antes a Gilberte, dizendo comigo: “Se isto continuar assim por dois anos, não gostarei mais dela”. E se, quando Swann me pediu para visitar Gilberte, isto me pareceu tão incômodo como rever uma pessoa morta, com relação a Albertine a morte – ou aquilo que me parecera morte – fizera a mesma obra que com

relação a Gilberte o rompimento prolongado. A morte age do mesmo modo que a ausência. O monstro a cuja aparição meu amor estremecera – o esquecimento – tinha de fato, como eu supunha, acabado por devorá-lo. Não somente a notícia de que ela estava viva não despertou o amor, não somente me permitiu verificar como já ia avançada a volta à indiferença, como instantaneamente, lhe imprimiu uma aceleração tão brusca que me perguntei, retrospectivamente, se antes a notícia contrária, a da morte de Albertine, arrematando a obra de sua partida, não exaltara inversamente meu amor e lhe retardara o declínio. E agora que sabê-la viva e poder encontrá-la a tornavam de repente ao pouco preciosa, eu perguntava a mim mesmo se as insinuações de Françoise, o próprio rompimento e até a morte (imaginária mas julgada real) não havia prolongado esse amor, tanto os esforços de terceiros, e mesmo do destino, separando-nos de uma mulher não fazem senão prender-nos a ela. Agora, o contrário é que se produzia. De resto, tentei lembrar-me dela e talvez porque precisasse apenas fazer um sinal para tê-la comigo, a recordação que me veio foi a de uma rapariga muito gorda, machona, em cujo rosto fanado a florava já, como um germe, o perfil da sra Bontemps. O que ela poderia ter feito com Andrée ou com outras já não me interessava. Eu não sofria mais com o mal que por tanto tempo me parecera incurável e, no fundo, teria podido prever a mudança. Por certo, a saudade da amante e o ciúme que lhe sobrevive são doenças físicas, do mesmo jeito que a tuberculose ou a leucemia. Entre os males físicos, porém, cabe distinguir os que são causados por um agente puramente físico e aqueles que não agem sobre o corpo senão por intermédio da inteligência. Se a parte da inteligência que serve de fio transmissor é a memória – isto é, se a causa destrói ou afasta –, por mais cruel que seja o sofrimento, e mais profunda que pareça a perturbação trazida ao organismo, é bem raro, pois o pensamento tem um poder de remoção, ou antes, uma impotência de conservação de que não dispõem os tecidos, que o prognóstico não seja favorável. Ao fim do tempo necessário para que um canceroso tenha morrido, é raro que um viúvo ou pai inconsoláveis não estejam curados. Eu estava. Era, então, por essa rapariga que nesse momento eu via de novo tão balofa, e que certamente envelhecera, como tinham envelhecido as raparigas que ela amara, era por ela que eu devia renunciar à deslumbrante rapariga que constituía a minha lembrança de ontem e a minha esperança de amanhã (a quem eu não podia dar mais nada, como também a nenhuma outra, se me casasse com Albertine), que eu devia renunciar a essa nova Albertine, não “tal como a viram os infernos”, mas fiel, e “até um pouco feroz”? Ela é que era agora o que Albertine tinha sido antes: meu amor a Albertine fora apenas uma forma passageira de devoção à mocidade. Julgamos amar uma jovem e não amamos nela, ai de nós!, senão essa aurora de que seu rosto reflete momentaneamente o rubor.

Passou-se a noite. Pela manhã, restituí o telegrama ao porteiro, dizendo que me fora entregue por engano, que não era par mim. Respondeu-me que, estando o telegrama aberto, ele iria meter-se em complicações e era preferível que eu o guardasse; tornei a pô-lo no bolso, mas prometi a mim mesmo fazer de cona que jamais o recebera. Deixara definitivamente de amar Albertine. De sorte que esse amor, depois de se afastar de tal modo do que eu tinha previsto em face de meu amor a Gilberte, depois de me ter feito dar uma tão longa e dolorosa volta, acabava também, ele que era uma exceção a isso, por entrar, exatamente como o amor de Gilberte, na lei geral do esquecimento.

Mas então, pensei: eu tinha mais interesse por Albertine do que por mim mesmo; não o tenho mais porque, durante certo tempo, deixei de vê-la. Meu desejo de não separar-me de mim mesmo pela morte, de ressuscitar depois da morte, esse desejo, porém, não era como o de jamais separar-me de Albertine, pois durava ainda. Proviria isso do fato de que eu me julgavam mais precioso do que ela, de que ao amá-la, era a mim mesmo que eu mais amava? Não provinha antes de que, deixando de vê-la, eu tinha deixado de amá-la, pois meus laços cotidianos comigo mesmo não tinham sido rompidos como foram os laços com Albertine. Mas se os laços com o meu corpo, comigo mesmo, o fossem também?... De certo, aconteceria a mesma coisa. Nosso amor á vida não é senão uma velha ligação de que não sabemos desembaraçar-nos. Sua força reside na permanência. Mas a morte, que rompe essa ligação, nos há de curar do desejo da imortalidade (PROUST, 2003: p. 207 a 211)

O Tempo Redescoberto

FOTOGRAFIA

Fotografia como metáfora (fastidiosa) de descrições

Mas, como sempre me acontecia ser arrancado aos meus hábitos, sair em hora diferente, para lugar novo, experimentava um vivo prazer.

O de hoje parecia puramente frívolo, pois cifrava-se à ida a uma recepção dada pela sra. de Guermantes. Mas, já que agora sabia não poder alcançar senão prazeres frívolos, porque os negaria a mim mesmo? Repetia comigo que não tivera, ao esboçar aquela descrição, a menor parcela do entusiasmo que é não o único, mas o primeiro sinal do talento. Tentava extrair da memória outros “instantâneos”, notadamente os tomados em Veneza, mas esta palavra

bastava para me tornar fastidiosa como uma exposição de fotografias, e não me descobrira então mais gosto, mais dons para descrever o que vira outrora do que no dia anterior para fixar imediatamente o que observava com olhos minuciosos e entediados (PROUST, 2004: p. 147 e 148)

Negativos de fotografias como metáforas sobre o sentimento do amor

Decerto o que eu sentira nas horas de amor, todos os homens o sentem. Sente-se, mas o que eu se sente é como certos negativos que parecem inteiramente negros quando não examinados junto de uma lâmpada, e também precisam ser vistos às avessas: não se sabe do que se trata sem aproximá-lo da inteligência. Só depois de o haver esta iluminado, intelectualizado, é que se distingue, e com que dó, a figura do que se sentiu. (PROUST, 2004: p. 173)

Chapa fotográfica usada como metáfora sobre a revelação da verdade

Na medicina, na questão Dreyfus, durante a guerra, eu vira acredita-se que a verdade se resume numa informação possuída por ministro e médicos, num sim ou não a dispensar interpretações, como se uma chapa fotográfica bastasse para revelar o estado de um doente, como se os homens de governo soubessem Dreyfus culpado, ou (sem precisar mandar Roques verificar no local) se Sarrail dispunha ou não de recursos para marchar ao mesmo tempo que os russos (PROUST, 2004: p. 187)

Fotografia como dádiva

Mas a muitos outros pontos de minha existência dava acesso a srta. Saint-Loup à Dama Rósea, sua avó, que eu vira em casa de meu tio-avô. Nova transversal surge aqui, que o criado de quarto de meu tio, o que naquele dia me fizera entrar, e mais tarde pela dádiva de uma fotografia, permitira-me identificar a Dama Rósea, era tio do rapaz amado não só pelo barão de Charlus, mas pelo próprio pai da srta. de Saint-Loup, o causador da infelicidade de sua mãe (PROUST, 2004: p. 277)

Memória

Memória Involuntária graças ao rodar do carro pelas ruas que percorria antigamente para ir aos Campos Elísios (referência a fotografias que Françoise gostava)

A mudança do príncipe de Guermantes trouxe-me ao menos a vantagem de obrigar o carro que me fora buscar, no qual me vinham estas reflexões, a atravessar as ruas do percurso até os Campos Elísios. Eram muito mal calçadas naquela época, mas, nem por isso, apenas nelas penetrei, deixou de distrair-me de meus pensamentos uma sensação de extrema doçura; dir-se-ia que de repente começara o carro a rodar mais facilmente, mais suavemente, sem ruído, como quando, transposto o portão de um parque, desliza-se sobre alamedas cobertas de fina areia ou de folhas secas; materialmente, nada mudara, mas eu sentia a súbita supressão dos obstáculos exteriores, como se não me fossem mais exigidos os esforços de adaptação ou de atenção que, à nossa revelia, fazemos diante das coisas novas; as ruas já esquecidas por onde passava naquele momento eram as que tomava antigamente com Françoise para ir aos Campos Elísios. O próprio solo sabia aonde conduzia; sua resistência estava vencida. E, como o aviador até então penosamente preso à terra decola de pronto, eu subia aos poucos para as alturas silenciosas da memória. Em Paris, estas ruas se destacarão sempre para mim, substancialmente diversas das outras. Na esquina da Rue Royale, onde se vendiam outrora, ao ar livre, as fotografias tão do gosto de Françoise, pensei que o carro, impulsionado por centenas de curvas antigas, não poderia deixar de virar por si mesmo. Eu não percorria as mesmas ruas que os transeuntes daquele dia, mas um passado escorregadio, triste e doce. Sendo, aliás, composto de tantos passados diferentes, era-me difícil distinguir a causa de minha melancolia, saber se se devia à espera de Gilberte e ao receio de que não viesse, à proximidade de certa casa onde me disseram que Albertine fora com André, á significação filosófica que parece assumir um caminho mil vezes seguido com paixão extinto e estéril, como aquele no qual, depois do almoço, eu andava apressadamente, febrilmente, para contemplar, ainda úmidos de cola, os cartazes de *Fedra* e do *Domino noir* (PROUST, 2004: p. 142)

MEMÓRIA

Longa seqüência de memórias involuntárias

Ruminando as tristes reflexões a que acabo de aludir, entrara eu no pátio da residência dos Guermantes, e com minha distração não vi um carro que se aproximava; ao grito do *wattman*

só tive tempo de afastar-me rapidamente, recuando tanto, sem querer, que tropecei nas pedras irregulares do calçamento em frente à coqueira. Mas no momento em que, procurando equilibrar-me, firmei o pé numa pedra um pouco mais baixado que a vizinha, todo o meu desanimo se desvaneceu, ante a mesma felicidade em épocas diversas de minha vida suscitada pela vista das árvores que eu julgara reconhecer num passeio de carro pelos arredores de Balbec, ou dos campanários de Martinville, pelo sabor da *madeleine* umedecida numa infusão por tantas outras sensações das quais já falei e me pareciam sintetizar-se nas últimas obras de Vinteuil. Como quando provei a *madeleine*, dissiparam-se quaisquer inquietações com o futuro, quaisquer dúvidas intelectuais. As que há pouco me assaltaram, sobre a realidade de meus dons literários e até da própria literatura, havia desaparecido como por encanto. Desta vez eu estava bem resolvido a não mais me resignar, como no dia em que saboreara a *madeleine* molhada no chá a ignorar por que, sem haver eu feito nenhum novo raciocínio nem achado nenhum argumento decisivo, perderam toda importância as dificuldades, insolúveis minutos antes. A felicidade que acabava de experimentar era, efetivamente, a mesma que sentira ao comer a *madeleine*, e de cujas causas profundas adiarda até então a busca. A diferença, puramente material, residia nas imagens evocadas. Um azul intenso ofuscava-me os olhos, impressões de frescura, de luz deslumbrante rodopiavam junto de mim e, na ânsia de captá-las, siderado como o degustar o sabor da *madeleine*, tentando distinguir o que me lembrava, com o risco de provocar o riso da turba inumerável dos *wattmen*, eu continuava, como havia pouco, a titubear, um pé na pedra mais alta, outro na mais baixa. Cada vez que refazia, materialmente apenas, esse mesmo passo, ele se revelava inútil; mas se conseguia, esquecendo a recepção dos Guermantes, reconstituir o que sentira ao pousar assim os pés, de novo a visão deslumbrante e indistinta me roçava, como a dizer: “Detém-te se para tanto tens força e tenta resolver o enigma de felicidade que te proponho”. E logo a seguir, bem a reconheci, surgiu-me Veneza, da qual nunca me satisfizeram meus ensaios descritivos e os pretensos instantâneos tomados pela memória, e me era agora devolvida pela sensação outrora experimentada sobre dois azulejos desiguais do batistério de São Marcos, juntamente com todas as outras sensações àquela somadas no mesmo dia, que haviam ficado à espera, em seu lugar na fila dos dias esquecidos, de onde um súbito acaso as fazia imperiosamente sair. Tal como o gosto da pequena *madeleine* me recordava Combray. Mas por que me tinham, num como noutro momento, comunicado as imagens de Combray e de Veneza uma alegria semelhante á da certeza, e suficiente para, sem mais provas, tornar-me indiferente a idéia da morte? Fazendo a mim mesmo esta pergunta e resolvido a encontrar-lhe hoje a resposta, entei em casa dos Guermantes, pois damos sempre preferência, sobre o trabalho interior que nos

incumbe, ao papel aparente que representamos, e, naquele dia, era o de convidado. Chegado, porém, ao primeiro andar, um lacaios convidou-me a entrar um instante numa pequena sala-biblioteca contígua ao bufê, até terminar o trecho começado, tendo a princesa proibido que se abrissem as portas durante a execução. Ora, naquele momento um segundo aviso veio reforçar o que me havia dado a pavimentação irregular e exortar-me a perseverar em minha tarefa. Com efeito, um copeiro, procurando em vão não fazer barulho, acabava de bater com uma colher num prato. Invadiu-me um bem estar do mesmo gênero do causado pelas pedras irregulares; às sensações também ainda frescas, mas muito diversas, misturava-se agora um cheiro de fumaça, abrandado pelos eflúvios de uma paisagem silvestre; e, no que me parecia tão agradável, reconheci o mesmo renque de árvores que me entediara observar e descrever, em frente ao qual, abrindo a caneca de cerveja que levava no vagão, acreditei por um instante, numa espécie de vertigem, ainda estar, tanto quanto o ruído idêntico da colher esbarrando no prato me dera, antes de cair em mim, a ilusão do martelo de um empregado que consertara alguma coisa numa roda do trem quando paramos na orla da pequena mata. Dir-se-ia até que os sinais destinados a, naquele dia, arrancar-me ao desanimo e restituir-me a fé nas letras timbravam em multiplicar-se, pois um copeiro, antigo no serviço do príncipe de Guermantes, tendo-me reconhecido e trazido à biblioteca onde me achava, para evitar-me a ida ao bufê, um prato de *petits-fours* e um copo de laranjada, enxuguei a boca no guardanapo que me deu; mas logo, como a personagem das *Mil e uma noites* que, sem o saber, cumpre precisamente o rito que faz surgir, visível só para ela, um dócil gênio pronto a transportá-la ao longe, nova visão cerúlea me passou ante os olhos; era pura e salina, e arredondou-se em mamelões azulados; a impressão foi tão intensa que tomei pelo atual o momento imaginário, e, mais tonto do que quando indagava mentalmente se seria mesmo recebido pela princesa de Guermantes ou se tudo ia desabar, julguei que o criado tinha aberto uma janela sobre a praia e que tudo me convidava a um passeio no cais, com a maré alta; o guardanapo onde limpava a boca, engomado exatamente como a toalha com a qual tivera tanta dificuldade em enxugar-me defronte da janela no dia de minha chegada a Balbec, estendia, tirada de suas dobras quebradiças, a plumagem de um oceano verde e azul como uma cauda de pavão. E eu não gozava apenas as cores, mas toda uma fase de minha vida que as soerguia, que sem dúvida a elas aspirara, da qual uma sensação de fadiga ou de tristeza me frustrara em Balbec, e agora, livre das imperfeições da percepção exterior, pura e desencarnada, enchia-me de alegria. A música em execução podia terminar de um momento para outro, e eu seria obrigado a entrar no salão. Por isso procurava discernir o mais claramente possível a natureza dos prazeres idênticos que, três vezes em alguns minutos, acabava de experimentar, procurando em seguida

a lição a tirar daí. Sobre a extrema diferença entre a impressão real que recebemos uma coisa e a impressão fictícia que determinamos quando voluntariamente a buscamos representar, não me detinha; lembrando; lembrando-me muito bem da relativa indiferença com que Swann pudera outrora falar dos dias em que fora amado, porque as palavras lhe suscitava lembranças outas, e da dor súbita causada pela curta frase de Vinteuil, que lhe restituía aqueles mesmos dias tais como os sentira, eu compreendia que as sensações em mim despertadas pelo contato das pedras desiguais, a goma do guardanapo e o gosto da *madaleine* não se prendiam de modo algum às tentativas de evocar Veneza, Balbec, Combray por meio da memória sem cambiantes; e compreendia também como a vida podia parecer medíocre, embora tão bela se mostrasse em certos momentos, sendo, no primeiro caso, apreciada e depreciada através de coisas a ela alheias, de imagens que não a reproduzem. Registrei quando muito, acessoriamente, que a diferença entre cada uma das impressões reais – diferenças que explicam por que não pode ser a pintura uniforme da vida – derivava provavelmente do seguinte: a mínima palavra dita em determinada época de nossa existência, o gesto mais insignificante deixavam-se banhar de impregnar pelo reflexo de algo logicamente estranho, do qual os separava a inteligência a cujos raciocínios não eram necessários, mas onde – aqui na rósea luz crepuscular a bater no muro florido de m albergue campestre, na sensação de fome, no desejo de mulheres; ali em volutas azuis do mar matinal a envolverem frases musicais delas emergindo parcialmente como ombros de ondinas – o gesto, o mais simples ato era encerrado como em mil vasos fechados, dos quais cada um contivesse uma substancia de cor, cheiro e temperatura absolutamente diversas; sem contar que esses vasos, dispostos ao longo de muitos anos durante os quais não cessáramos de mudar, ao menos de sonhos e idéias, situam-se em altitudes diferentes e nos fornecem sensações de atmosfera extremamente várias. É certo que tais mudanças, nós as sofremos insensivelmente; mas entre a lembrança surgida inopinadamente e nosso estado atual, assim como entre duas reminiscências de datas, lugares e horas diversas, a distância é tal que, ainda deixando de lado a originalidade específica, bastaria para tornar impossível qualquer comparação. Sim, se, graças ao esquecimento, não pôde estabelecer nenhum laço, tecer malha alguma entre si e o momento presente, se ficou em seu lugar, em seu tempo, se conservou sua distancia, seu isolamento no côncavo de um vale ou no cimo de uma montanha, a recordação faz-nos respirar de repente um ar novo, precisamente por ser um ar outrora respirado, o ar mais puro que os poetas tentaram em vão fazer reinar no Paraíso, e que não determinaria essa sensação profunda de renovação se já não houvesse sido respirado, pois os verdadeiros paraísos são os que perdemos. E, de passagem, notei que haveria, na obra de arte que já me sentia, sem ter tomado

nenhuma resolução consciente, prestes a empreender, grandes dificuldades. Pois deveria compor-lhe as partes sucessivas com material em certo sentido diferente. Divergiria o conveniente às evocações das manhãs à beira-mar do apropriado a uma tarde em Veneza, substância sempre peculiar, nova, de transparência, de sonoridade especial, compacta, fresca e rósea, que se deveria também alterar se eu quisesse descrever as tardes de Rivebelle, na sala de jantar abrindo para o jardim, o calor começava a desfazer-se, a cair, a depositar-se, enquanto uma última claridade iluminava ainda as rosas das paredes do restaurante e as derradeiras aquarelas do dia eram ainda visíveis no céu. Deslize célere sobre tudo isso, mais imperiosamente solicitado como estava a procurar a causa dessas felicidade, do caráter de certeza com que se impunha, busca outrora adiada. Ora, essa causa, eu a adivinhava confrontando entre si as diversas impressões bem-aventuradas, que tinham em comum a faculdade de serem sentidas simultaneamente no momento atual e no pretérito, o ruído da colher no prato, a desigualdade das pedras, o sabor da *madeleine* fazendo o passado permear o presente a ponto de me tornar hesitante, sem saber em qual dos dois me encontrava; na verdade, o ser que em mim então gozava dessas impressão e lhe desfrutava o conteúdo extratemporal, repartido entre o dia antigo e o atual, era um ser que só surgia quando, por uma dessas identificações entre o passado e o presente, se conseguia situar no único meio onde poderia viver, gozar a essência das coisas, isto é, fora do tempo. Assim se explicava que, ao reconhecer eu o gosto da pequena *madeleine*, houvessem cessado minhas inquietações acerca da morte, pois o ser que me habitara naquele instante era extratemporal, por conseguinte alheio às vicissitudes do futuro. Tal ser nunca me aparecera, nunca se manifestara senão longe da ação, da satisfação imediata, senão quando o milagre de uma analogia me permitia escapar ao presente. Só ele tinha o poder de me fazer recobrar os dias escoados, o Tempo perdido, ante o qual se haviam malgrado os esforços da memória e da inteligência.

E, talvez, se há ouço me parecera ter Bergotte errado outrora ao aludir às alegrias da vida espiritual, fosse porque eu dava então o nome de vida espiritual a raciocínios lógicos sem ligação com ela, com o que em mim já existia – exatamente como se achasse fastidiosos o mundo e a vida por julgá-los através de falsas recordações, quando, ao contrário, tinha tanta sede de viver, agora que, por três vezes, renascera em mim um verdadeiro momento passado. Apenas um momento do passado? Muito mais, talvez: alguma coisa que, comum ao passado e ao presente, é mais essencial do que ambos.

Muitas vezes, no decurso da existência, a realidade me decepcionara porque, ao vislumbrá-la, minha imaginação, meu único órgão para sentir a beleza, não se lhe podia aplicar, devido à lei inevitável em virtude da qual só é possível imaginar-se o ausente. E eis que repentinamente se

neutralizava, se sustinha o efeito dessa dura lei, pelo expediente maravilhoso da natureza, fazendo cintilar a mesma sensação – ruído da colher e do martelo, irregularidade semelhante do calçamento – tanto no passado, o que permitia à imaginação gozá-la, como no presente, onde o abalo efetivo dos sentidos, pelo som, pelo contato, acrescentara aos sonhos da fantasia aquilo de que são habitualmente desprovidos, a idéia da existência, e graças a esse subterfúgio, me fora dado obter, isolar, imobilizar o que nunca antes apreendera: um pouco de tempo em estado puro. O ente que em mim renascera quando, com tal frêmito de felicidade, ouvira o ruído comum à colher esbarrando no prato e ao martelo batendo na roda, sentira sob os pés a pavimentação igualmente irregular no pátio dos Guermantes e do batistério de São Marcos, tal entre só se nutre da essência das coisas, só nela encontra subsistência e delícias. Deperece na observação do presente, onde não lha fornecem os sentidos, na investigação de um passado ressecado pela inteligência, na expectativa de um futuro que a vontade constrói com fragmentos do presente e do passado, dos quais extrai ainda mais a realidade, só conservando o necessário aos fins utilitários, estreitamente humanos, que lhes fixa. Mas que um som já ouvido, um olor outrora respirado, o sejam de novo, tanto no presente como no passado, reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos, logo se libera a essência permanente das coisas, ordinariamente escondida, e nosso verdadeiro eu, que parecia morto, por vezes havia muito, desperta, anima-se ao receber o celeste alimento que lhe trazem. Um minuto livre da ordem do tempo recriou em nós, para o podermos sentir, o homem livre da ordem do tempo. E é compreensível que este, em sua alegria, seja confiante, apesar do simples gosto de uma *madeleine* não parecer logicamente encerrar as causas de tal alegria, é compreensível que a palavra “morte” perca para ele a significação; situado fora do tempo, que poderá temer do porvir? Mas era efêmera a ilusão que colocava junto a mim um momento, do passado incompatível com o presente. Certamente podem-se prolongar os espetáculos da memória voluntária, não demandando esforço maior do que o de folhear um livro de figuras. Assim como outrora, por exemplo, no dia em que ia visitar pela primeira vez a princesa de Guermantes, do pátio ensolarado de nossa casa de Paris eu contemplava preguiçosamente, à minha escolha, ora a praça da igreja em Combray, ora a praia de Balbec, como teria enchido de paisagens a claridade reinante folheando um caderno de aquarelas feitas nos diversos lugares onde estivera e, com prazer egoísta de colecionador, dissera a mim mesmo, ao catalogar destarte as estampas de minha memória: “Afinal, vi muita coisa bela em minha vida”. A memória me afirmara sem dúvida então as diferenças de sensações, mas nada fazia além de combinar entre si elementos homogêneos. Não sucedia o mesmo com as três lembranças que me acabavam de assaltar e nas quais, em vez de colher uma idéia mais

lisonjeira de mim mesmo, encontrara, ao contrário, quase a dúvida da realidade atual de meu eu. Como ao molhar a *madeleine* na infusão quente, onde quer que me achasse (em meu quarto de Paris, como então, ou como hoje, na biblioteca do príncipe de Guermantes neste momento, um pouco antes no pátio de sua casa) nascia em mim, irradiando de uma estreita zona em meu derredor, uma sensação (sabor da *madeleine* umedecida, ruído metálico, pavimentação irregular) comum a este sítio (onde me encontrava) e também a outro (quarto de minha tia Leónie, vagão da estrada de ferro, batistério de São Marcos). Enquanto refletia sobre isso, o barulho estridente de um encanamento de água, inteiramente semelhante aos longos apelos que por vezes, no verão, os iates de passeio faziam ressoar à noite ao largo de Combray, comunicou-me (como já fizera uma vez em Paris, num grande restaurante, a vista de uma luxuosa sala de jantar meio vazia, estival e quente) uma sensação mais do que simplesmente análoga à que experimentava ao cair da tarde em Balbec, quando, já guarnecidas de toalhas e talheres todas as mesas, bem abertas para o grande dique, sem um só intervalo, um só espaço recoberto por vidro ou por pedra, as largas janelas envidraçadas, no momento em que o sol descambava lentamente para o mar onde começavam a errar os navios, eu não precisava, para encontrar Albertine e as amigas, que passeavam no cais, senão transpor o caixilho de madeira, pouco mais alto do que minha canela, para dentro do qual, a fim de facilitar a aeração do hotel, corriam todas as vidraças a se seguirem sem interrupção. Não era, aliás, tão somente um eco, uma ressonância da sensação passada que acabava de despertar o ruído do encanamento, mas essa mesma sensação. Neste caso, como em todos os precedentes, a sensação comum buscara recriar em torno de si o lugar antigo, enquanto o atual que o substituía opunha-se com toda a resistência de sua matéria a essa imigração, para uma casa de Paris, de uma praia normanda ou de um talude de estrada de ferro. A marítima sala de jantar de Balbec, como seu linho adamascado preparado como toalhas de altar para receber o pôr-do-sol, tentara abalar a solidez do palacete Guermantes, forçara-lhe as portas e fizera um instante vacilarem a minha volta os sofás, como fizera de outra vez com as mesas de um restaurante parisiense. Sempre, nessas ressurreições, o lugar distante, engendrado em torno da sensação comum, agarrava-se por um instante, como um lutador, ao lugar atual. Sempre este saía vencedor; sempre o vencido me parecia o mais belo, tanto que ficara em êxtase sobre as pedras desiguais como ante a xícara de chá, tentando reter quando surgiam, invocar se me escapavam, aquele Combray, aquela Veneza, aquela Balbec invasores e sopitados que se erguiam para abandonar-me em seguido no seio destes lugares novos, mas permeáveis ao passado. E se o lugar presente não fosse logo vitorioso, creio que desfaleceria; pois essas ressurreições do pretérito, durante sua fugaz duração, são tão totais que não se limitam a

impedir nossos olhos de ver o quarto onde se acham para contemplar uma estrada ladeada de árvores ou a maré subindo. Forçam-nos as narinas a respirar a atmosfera de sítios todavia remotos, a vontade a optar entre os diversos projetos que nos sugerem, a pessoa inteira a crer-se em seu âmago, ou pelo menos a tropeçar entre eles e os locais presentes, na vertigem de uma incerteza semelhante á que nos provoca por vezes, ao adormecermos, uma visão inefável. Assim, o que acabava de deleitar o ser três ou quatro vezes suscitado em mim talvez fossem mesmo os fragmentos de existência subtraídos ao tempo, mas essa contemplação, embora de eternidade, era fugidia. E não obstante eu sentia *como o único fecundo e verdadeiro* o prazer que ela me concedera em raros intervalos de minha vida. O sinal da realidade dos outros revela-se de sobejo, quer em sua impossibilidade de nos satisfazer, como, por exemplo, no caso dos prazeres mundanos, geradores quando muito do mal-estar comparável ao produzido pela ingestão de alimentos abjetos, ou nos dos da amizade, simples simulação, já que, ainda quando o faz por motivos éticos, o artista que renuncia a uma hora de trabalho para conversar com um amigo sabe ter sacrificado uma realidade a algo inexistente (os amigos só o sendo graças à doce loucura que nos acompanha ao longo de toda a vida, á qual nos prestamos, mas que no fundo de nossa inteligência, sabemos ser o desvario de um demente imaginando vivos os móveis e com eles conversando), quer pela tristeza que se lhes segue à satisfação, como a minha ao ser apresentado a Albertine, por ter feito esforços, entretanto ligeiros, para conseguir uma coisa – conhecer aquela moça – que, uma vez alcançada, me pareceu insignificante. Até um gozo mais profundo, como poderia ter sido o meu amando Albertine, só se deixava, de fato, perceber inversamente, pela angústia da ausência, pois a certeza de sua vinda, como no dia em que voltou do Trocadero apenas me comunicava um vago tédio, ao passo que me exaltava cada vez mais, à proporção que analisava mais profundamente o ruído da colher ou o sabor da infusão, a alegria crescente de haver transportado para o meu o quarto de tia Léonie, e, com este, todo Combray e seus dois lados. Por isso, essa contemplação da essência das coisas, estava agora bem resolvido a retê-la, a fixá-la, mas como? Por que meios? Sem dúvida, no momento em que a goma do guardanapo me restituíra Balbec e me acariciara de relance a imaginação, não somente com a vista do mar tal como se mostrara naquela manhã, mas com o cheiro do quarto, a velocidade do vento, a vontade de almoçar, a hesitação entre diversas excursões, tudo isso preso á sensação de alto-mar, como rodas de barcas em rapidez vertiginosa; sem dúvida, quando a irregularidade das pedras prolongara em todos os sentidos e dimensões, com todas as sensações lá experimentadas, as imagens secas e nuas que me restavam de Veneza e de São Marcos, unindo a praça à igreja, o embarcadouro à praça, o canal ao embarcadouro, e a tudo quanto os olhos alcançam do mundo dos desejos, só

percebido realmente pelo espírito, eu me deixei tentar, se não devido à estação, por um passeio nas águas para mim sobretudo primaveris de Veneza, ao menos por uma ida a Balbec. Mas não me deteve um segundo esta idéia; sabia as terras distantes muito diversas, não apenas do que me sugeriam seus nomes, como da impressão que me deixaram. Só dormindo, só em sonhos, via estender-se a minha frente uma localidade constituída por matéria pura, inteiramente distinta das coisas comuns, que se vêem, que se tocam. Mesmo em se tratando de imagens de outro gênero, as da lembrança, eu sabia não ter descoberto a beleza de Balbec quando lá estivera, nem ter encontrado, lá regressando, a formosura guardada na memória. Já verificara demasiadamente a impossibilidade de atingir na realidade o que havia em meu íntimo. Não seria na praça de São Marcos, como não fora na segunda viagem a Balbec, ou a Tansonville, em visita a Gilberte, que acharia o Tempo perdido, e a jornada, que só me daria mais uma vez a ilusão da existência, fora de mim, no canto de certa praça, dessas impressões antigas, não podia ser o meio que buscava. Não me queria deixar novamente embair, pois precisava saber afinal se era possível atingir aquilo que, sempre decepcionado pelos sítios e pelos seres (apesar de me ter uma vez parecido insinuar o contrário a peça para concerto de Vinteuil), acabara por acreditar irrealizável. Logo, não tentaria novas experiências em caminho que há muito verificara sem saída. Impressões como as que procurava fixar só se poderiam evanescer ao contato do gozo direto, que fora impotente para suscitá-las. O único modo de apreciá-las melhor seria tentar conhecê-las mais completamente lá onde se achavam, isto é, em mim mesmo, torná-las claras até em suas profundezas. Não conhecera o prazer em Balbec, como não conhecera o de viver com Albertine, que só posteriormente se me tornara perceptível. E, ao recapitular as decepções de minha vida enquanto vivida, tendentes a convencer-me de que a realidade desta devia residir fora da ação e não se uniam apenas fortuitamente, segundo as vicissitudes da existência, os diversos desapontamentos, concluía que as decepções de viagem e de amor não eram independentes, e sim o vário aspecto assumido, de acordo com o fato ao qual se aplica, por nossa incapacidade de nos realizarmos no gozo material, na ação efetiva. Tornando a pensar na alegria extratemporal determinada, já pelo tilintar da colher, já pelo sabor da *madeleine*, dizia para mim mesmo: “ Seria esta a felicidade sugerida pela frase da sonata a Swann, que errou assimilando-a ao prazer amoroso, e não a soube encontrar na criação artística; a felicidade que, ainda mais do que a frase da sonata, me fez pressentir supratemporal o apelo rubro e misterioso do septeto que Swann não chegou a conhecer, tendo morrido, como tantos outros, antes de ser revelada a verdade para ele feita?” Aliás, de nada lhe valeria a frase, já que podia simbolizar um apelo, mas não suscitar forças e transformá-lo no escritor que não era. Entretanto, percebo ao cabo de um

momento, depois de refletir sobre essas ressurreições da memória, que, de outro modo, impressões obscuras me haviam, já em Combray, no caminho de Guermantes, solicitado, tal como essas reminiscências, a atenção, encerrando porém não uma velha sensação, mas uma verdade nova, uma imagem preciosa que eu tentava desvendar por meio de esforços semelhantes aos que fazemos para recordar alguma coisa, como se nossas mais belas idéias fossem músicas que nos voltassem sem nunca as termos ouvido e buscássemos escutar, transcrever. Lembrei-me com prazer, porque significava que eu já era então o mesmo, e se marcava assim um traço fundamental de minha natureza, com tristeza também, por que não fizera nenhum progresso, de em Combray ter fixado atentamente em meu espírito uma imagem qualquer que se me impusera à vista, uma nuvem, um triangulo, um campanário, uma flor, um seixo, sentido que talvez houvesse, sob esses sinais, algo diferente que devia procurar descobrir, uma idéia traduzida à maneira dos hieróglifos, que se suporiam representar apenas objetos materiais. Decifração sem dúvida difícil, mas que unicamente nos permitia ler a verdade. Porque as verdades direta e claramente apreendidas pela inteligência no mundo da plena luz são de qualquer modo mais superficiais do que as que a vida nos comunica á nossa revelia numa impressão física, já que entrou pelos sentidos, MS da qual podemos extrair o espírito. Em suma, num como noutro caso, quer se tratassem de impressões como as que me provocara a vista dos campanários de Martinville, quer de reminiscências como a da desigualdade de dois passos ou o gosto da *madaleine*, ou verdades escritas por figuras cujo sentido eu buscava em minha cabeça, odne campanários, plantas sem nome, compunham um alfarrábio complicado e florido, todas, logo de início, privavam-me da liberdade de escolher entre elas, obrigavam-me a aceitá-las tais como me vinham. E via nisso a marca de sua autenticidade. Não procurara as duas pedras em que tropeçara no pátio. Mas o modo fortuito, inevitável por que surgira a sensação constituía justamente uma prova da verdade do passado que ressuscitava, das imagens que desencadeava, pois percebemos seu esforço para aflorar à luz, sentimos a alegria do real recapturado. A sensação assim vindo atesta a legitimidade do quadro de impressões contemporâneas, que arrasta após si com aquela infalível proporção de luz e sombra, de relevo e omissão, de lembrança e olvido, que a memória ou a observação consciente sempre ignorarão.

Do livro subjetivo composto por esses sinais desconhecidos (sinais em relevo, dir-se-ia, que minha atenção, explorando o inconsciente, procurava, roçava, contornava como um mergulhador em suas sondagens), ninguém me poderia, com regra alguma, facilitar a leitura, consistindo esta num ato criador que não admite suplentes nem colaboradores. Muitos, por isso, deixam de escrevê-lo, substituem-no por tarefas várias. Qualquer acontecimento, o caso

Dreyfus, a guerra, servia aos escritores de pretexto para abandonarem a decifração daquele livro; queriam assegurar o triunfo da justiça, restituir à nação sua unidade moral, não lhes sobrava tempo para cogitar de literatura. Meras desculpas de quem não tinha – ou já não tinha – gênio, isto é, instinto. Porque o instinto dita o dever e a inteligência fornece escusas para elidi-lo. Apenas, não as aceita a arte, onde não se registram intenções, onde o artista deve sempre obedecer a seu instinto, e é por isso, além de real acima de todas as coisas, a mais austera escola de vida, o verdadeiro Juízo Final. Aquele livro, difícil de decifrar como nenhum outro, é também o único jamais ditado pela realidade, único cuja “impressão” ela mesma efetuou. De qualquer idéia deixada em nós pela vida, a representação material, indício da impressão que nos causou, é sempre o penhor da verdade necessária. As idéias formadas pela inteligência pura só possuindo uma verdade lógica, uma verdade possível, sua seleção tornara-se arbitrária. O livro de caracteres figurados, não traçados por nós, é nosso único livro. Não que as idéias por nós elaboradas não possam ser logicamente certas, mas não sabemos se são verdadeiras. Só a impressão, por fina que lhe pareça a matéria e inverossímeis as pegadas, é um critério de verdade e como tal deve ser exclusivamente apreendida pelo espírito, sendo, se ele lhe souber extrair a verdade, a única apta a conduzi-lo à perfeição, a enchê-lo de perfeita alegria. A impressão é para o escritor o mesmo que a experimentação para o sábio, com a diferença de ser neste anterior e naquele posterior o trabalho da inteligência. O que não precisamos decifrar, deslindar a nossa custa, o que já antes de nós era claro, não nos pertence. Só vem de nós o que tiramos da obscuridade reinante em nosso íntimo, o que os outros não conhecem. E como a arte recompõe exatamente a vida, em torno dessas verdades dentro de nós atingidas flutua um atmosfera de poesia, a doçura de um mistério que não é senão a penumbra que atravessamos. Um raio oblíquo do poente sugere-me instantaneamente uma época esquecida, de minha primeira infância, quando, tendo tia Léonie adoecido, com uma febre que o dr. Percepied receava tifóide, mandaram-me passar uma semana no quarto de Eulalie, na praça da igreja, onde só havia uma esteira no chão e na janela uma cortina de percal, sempre ressoante de um sol a que eu não estava habituado. E vendo como a lembrança desse pobre quarto de antiga empregada acrescentava de repente a minha vida passada um longo trecho, diferente do resto e delicioso, pensei por contraste que nenhuma impressão marcante haviam deixado em minha existência as festas mais suntuosas dos mais principescos palácios. A única nota tristonha do quarto de Eulalie era ouvir-se à noite, devido à proximidade do viaduto, os uivos dos trens. Mas, sabendo-os emanados de máquinas dirigidas, tais mugidos não me alarmavam como teriam feito, nas eras pré-históricas, os gritos de um mamute vizinho em seu passeio livre e desordenado.

Chegara eu assim á conclusão de que não somos de modo algum livres diante da obra de arte, que não a fazemos como queremos, mas que, sendo preexistente, compete-nos, porque é necessária e oculta e porque o faríamos se se tratasse de uma lei da natureza, descobri-la. Mas essa descoberta a que nos obriga a arte não seria, no fundo, a do que temos de mais precioso e em regra nos permanece para sempre ignorado, nossa verdadeira vida, a realidade tal como a sentimos, tão diversa do que nos afigura que transbordamos de felicidade se o acaso nos traz dela uma lembrança verdadeira? Convencia-me disso a própria falsidade da arte tida como realista, que não seria tão mentirosa se houvéssemos contraído na vida o hábito de dar ao que sentimos uma expressão totalmente falsa, que tomamos, ao cabo de algum tempo, pela realidade mesma. Não me deveria, bem o percebia, preocupar com as várias teorias literárias que por um momento me havia perturbado – notadamente as desenvolvidas pela crítica durante a questão Dreyfus e retomadas durante a guerra, tendemos a “fazer o artista sair da torre de marfim”, não tratar de assuntos frívolos ou sentimentais, pintar os grandes movimentos operários e, em falta de massas, ao menos nunca vadios insignificantes – “Confesso que não me interessa a descrição desses inúteis”, dizia Bloch – e sim nobres intelectuais ou heróis. Aliás, antes mesmo de lhes discutir o conteúdo lógico, essas teorias me pareciam constituir em quem as sustentava prova de inferioridade moral, como uma criança realmente bem-educada, ao ouvir as pessoas em cuja casa a mandaram almoçar proclamarem: “Nós não escondemos nada, somos francos”, sente que isso denota uma nível moral inferior ao da boa ação pura e simples, sem palavras. A verdadeira arte prescinde de manifestos e se realiza em silêncio. Além do mais, os doutrinadores empregavam frases feitas extraordinariamente parecidas com as dos imbecis que censuravam. E talvez se aquilate melhor pela qualidade da linguagem do que pelo gênero estético o grau de perfeição do labor intelectual e moral. Mas, inversamente, essa qualidade da linguagem (e até, para estudar as leis do caráter, servem tanto os temas sérios quanto os frívolos, como um dissecador estuda as da anatomia indiferentemente no corpo de um imbecil ou no de um homem de talento: as grandes leis morais, como as da circulação do sangue ou da eliminação renal, pouco variam segundo o valor intelectual dos indivíduos), da qual se crêem dispensados os teóricos, os admiradores destes convencem-se facilmente de que não é prova de superioridade intelectual, superioridade que, para discernir, precisam ver exprimir-se diretamente, pois não a induzem da beleza de uma imagem. Daí a tentação grosseira para os escritores de escrever obras intelectuais. Grande indelicadeza. Um livro eivado de teorias é como um objeto com etiqueta de preço. E esta exprime ao menos um valor que, ao contrário, em literatura o raciocínio lógico diminui. Raciocina-se, isto é, vagabundeia-se, quando não se consegue fazer passar

uma impressão por todos os estados sucessivos que conduzem a sua fixação, à expressão de sua realidade. A realidade a traduzir dependia, só agora o entendia, não da aparência do assunto, mas do grau de penetração dessa impressão nas profundezas onde nada significa a aparência, como simbolizavam aquele tilintar da colher no prato, aquela dureza engomada do guardanapo, mais importantes para minha renovação espiritual do que muitas conversas humanitárias patrióticas, internacionalistas. “Abaixo o estilo”, ouvira eu então, “abaixo a literatura, só queremos a vida.” Já se vê que até as ingênuas teorias do sr. Norpois “contra os flautistas” ganharam com a guerra novo vigor. Porque para todos quantos, privados de senso artístico, isto é, de submissão à realidade, gozam entretanto da faculdade de raciocinar interminavelmente diante de uma obra de arte, sobretudo se, diplomatas ou financistas, lidarem com as “realidades” do momento, a literatura reduz-se ao mero jogo do espírito, destinado a ir de futuro gradualmente desaparecendo. Alguns queriam fazer do romance uma espécie de desfile cinematográfico das coisas. Concepção absurda. Nada se afasta mais daquilo que de fato percebemos do que a visão cinematográfica. Como, ao entrar nessa biblioteca, tinham-me justamente ocorrido as palavras dos Goucourt sobre as belas condições originais nela existentes, resolvi vê-las enquanto ali estava. E, sem parar de refletir, ia tirando um a um, sem maior atenção, os preciosos volumes, quando, ao abrir distraidamente um deles, *François le champi*, de George Sand, assaltou-me uma impressão de início desagradável, como se contrariasse o rumo atual de meu pensamento, mas que depois, comovido até as lágrimas, reconheci estar bem de acordo com ele. Tal como numa câmara ardente, quando os empregados da empresa funerária se preparam para levar o caixão, o filho do morto que prestara grandes serviços à pátria, ao ouvir, enquanto aperta a mão dos últimos amigos em desfile, explodir de súbito sob suas janelas uma fanfarra, revolta-se imaginando tratar-se de pilhéria insultuosa a sua dor, e, em seguida, ele que até então se dominara, não contém mais o pranto, pois compreende ser a banda de um regimento que vem associar-se a sua dor e prestar homenagem aos restos de seu pai. Assim acabava eu de reconhecer a impressão dolorosa experimentada ao ler na biblioteca do príncipe de Guermantes o título de um livro, título do qual me viera a noção da realidade do mundo misterioso que já agora não encontrava mais na literatura. Não era entretanto um livro extraordinário, era *François le champi*, mas este nome, como o de Guermantes, não se confundia para mim com os que depois aprendi. A lembrança de tudo quanto, ao ouvir mamãe lê-lo, me parecera inexplicável no enredo de *François le champi* acudia invocada pelo título, do mesmo modo por que o nome dos Guermantes (quando passava muito tempo sem vê-los) resumia para mim o feudalismo – como *François le champi* a essência do romance – e se substituía por um momento à idéia geral das histórias

camponesas de George Sand. Num jantar, onde o pensamento se mantém sempre superficial, ser-me-ia sem dúvida possível falar de um *François le champi* ou de uns Guermantes que não fossem os de Combray. Mas estando, como neste momento, sozinho, mergulhava mais profundamente em mim mesmo. Agora, a idéia de alguma senhora conhecida em sociedade ser prima da sra. de Guermantes, isto é, de uma personagem de lanterna mágica, parecia-me tão incompreensível como a de serem os mais belos livros que já li – não digo superiores, embora de fato o fossem –, mas iguais a este extraordinário *François le champi*. Era uma remota impressão, onde se misturavam suaves reminiscências de infância e de família, e que eu não reconhecera de pronto. Indagara com raiva que estranho me vinha perturbar, e o estranho era eu mesmo, a criança que fora, logo suscitada pelo livro que só dela tomava em mim conhecimento, só a ela invocava, não querendo ser visto senão por seus olhos, amado senão por seu coração, ouvido senão por seus ouvidos. Por seu lado, este livro, cuja leitura minha mãe me fizera em Combray até alta madrugada, guardara para mim todo o encanto daquela noite. Certamente a “pena” de George Sand, para usar uma expressão de Bichot, sempre a falar em livros escritos com pena ágil, estava longe de parecer-me mágica, como tanto tempo, antes de se lhe haver lentamente moldado pelo meu gosto literário, julgara minha mãe. Mas, sem querer, eu a tornara magnética, como fazem por brincadeira os colegiais, e eis que mil nadas de Combray, há muito esquecidos, se punham por si mesmos a saltar, airosos, e vinham, uns aos outros, prender-se ao bico imantado, em fila interminável e tremula de lembranças. Alguns espíritos amantes de mistério imaginam que os objetos conservam algo dos olhos que os miraram, que quadros e monumentos só nos aparecem sob o véu perceptível tecido pelo amor e pela contemplação de seus adoradores durante séculos a fio. Tal quimera seria verdadeira se transposta para os domínios da realidade única para cada um de nós, para os domínios da sensibilidade individual.

Sim, neste sentido, somente neste, e com maior amplidão; qualquer objeto outrora visto, se o revemos, nos devolve, com o primeiro olhar nele pousado, todas as imagens que então o enchiam. É que as coisas – um livro de capa vermelha, igual aos outros –, apenas as divisamos, tornam-se em nós algo de imaterial, de natureza idêntica à de nossas preocupações e sensações daquele tempo, às quais indissolivelmente se mistura. Tal nome de um livro antigo guarda entre suas sílabas o vento rápido e o sol brilhante que sentíramos ao lê-lo. Na menor sensação proveniente do mais humilde alimento, do cheiro do café com leite, encontramos aquela vaga esperança de bom tempo que, freqüentemente, nos sorria ante o dia ainda intato e pleno, na incerteza do céu matinal; uma hora é um vaso repleto de perfume, de sons, de momentos de disposições várias, de climas. Assim sendo, a literatura que se cifra a

“descrever as coisas”, a fixar-lhes secamente as linhas e superfícies, é, apesar de denominar-se realista, a mais afastada da realidade, a que mais nos empobrece e entristece, pois corta bruscamente toda comunicação de nosso eu presente com o passado, do qual as coisas guardavam a essência, e com o futuro, onde elas nos incitam a de novo gozá-lo. É isso que deve exprimir a arte digna de tal nome, e não o conseguindo, dá-nos ainda, com sua impotência, uma lição (ao passo que nenhuma se aproveita das realizações do realismo), a saber, que essa essência é em parte subjetiva e incomunicável.

Mais ainda, uma coisa vista em determinada época, um livro lido não se prendem apenas ao que então nos rodeava; associa-se este também fielmente ao que éramos, não pode ser de novo percorrido senão pela sensibilidade, pela pessoa de então; se pego, ou imagino pegar na estante *François le champi*, logo uma criança se ergue que me substitui, que tem exclusivo direito a ler este título: *François le champi*, e o faz como outrora, com a mesma impressão do tempo reinante no jardim, os mesmos sonhos sobre longes terras e sobre a vida, a mesma angústia do dia seguinte. Revendo eu algum objeto de ouro período, outro rapaz surgirá. E minha pessoa de hoje não passa de uma pedra 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. Sem dúvida, muitos livros de minha infância, e, infelizmente, alguns do próprio Bergotte, eu só os abria, cansado, à noite, como se tomasse um trem, na esperança de repousar pela visão de paisagens diferentes, de respirar a atmosfera de outrora. Mas sucede que a leitura, prolongando-se, prejudica, ao contrário, a evocação desejada. Num de Bergotte (em cujo exemplar na biblioteca do príncipe a dedicatória esmerava-se em vulgaridade e bajulação), lido por inteiro num dia de inverno e em que não pudera ir ver Gilberte, não consegui encontrar as páginas que tanto apreciara. Algumas palavras me induziriam a crer que as achara, mas é impossível. Onde a beleza que então lhes descobrira? Mas, do volume em si mesmo, não fora removida a neve que cobria os Campos Elísios quando o li. Vejo-a ainda. E é por isso que, se me tentasse ser bibliófilo como o príncipe de Guermantes, só de um modo seria, de um modo especial, procurando a beleza independente do valor intrínseco da obra, a que decorre, para um colecionador, de conhecer as bibliotecas onde esteve, de sabê-lo dado, por ocasião de tal acontecimento, a tal homem célebre por tal soberano, de havê-lo seguido, de venda em venda, através de toda a sua vida;

essa beleza de certa maneira histórica de um livro não me seria indiferente. Mas haveria de extraí-la de preferência da história de minha própria vida, não a encarando apenas com olhos de bibliófilo; e freqüentemente a buscaria não no exemplar material, mas na obra em si mesma, como no caso deste *François le champi*, contemplado pela primeira vez em meu quarto de Combray, na noite talvez mais doce e triste de minha vida – quando, ai de mim (numa época em que me pareciam inacessíveis os misteriosos Guermantes), obtive de meus pais a abdicação inicial, da qual data o declínio de minha saúde, e de minha vontade, minha sempre crescente renúncia a qualquer tarefa difícil – e revisto hoje na biblioteca dos Guermantes, precisamente no dia mais belo, o que me iluminava subitamente não somente as antigas hesitações intelectuais, mas a própria razão de ser de minha existência e quiçá da arte. Quanto aos exemplares, ter-me-iam evidentemente interessado, mas só em função da vida. A primeira edição de uma obra ser-me-ia mais preciosa do que as outras, mas assim classificaria a edição em que pela primeira vez a li. Procuraria as edições originais, quer dizer, aquelas nas quais me viera desse livro uma impressão original. Porque já não o são as que se lhe seguem. Colecionaria os romances por causa das encadernações antigas, as do tempo em que li os primeiros romances, e que tantas vezes ouviram papai dizer-me: ‘Não te curves’. Como o vestido com o qual vemos pela primeira vez uma mulher, elas me restituíam o amor então sentido, a beleza sobre a qual se haviam superposto tantas imagens, cada vez menos amadas, permitindo-me assim rever a inicial, a mim que já não sou quem a viu e devo ceder o lugar ao eu de então, a fim de que ele chame o que conheceu e meu eu atual já não conhece. A biblioteca que assim organizaria seria ainda mais valiosa, pois os livros outrora lidos em Combray, em Veneza, enriquecidos agora por minha memória com vastas iluminuras representando a igreja de Saint-Hilaire, a gôndola atracada aos pés de Saint-George-le-Majeur no Grande Canal incrustado de safiras cintilantes, tornar-se-iam dignos daqueles “livros de figuras”, daquelas histórias bíblicas que o conhecedor abre, não para ler o texto, mas para deslumbrar-se mais uma vez ante as cores que lhe acrescentou algum êmulo de Fouquet, e constituem o maior valor do volume. E, entretanto, até o simples folhear desses livros outrora lidos, para ver as ilustrações que então não os ornavam, parecer-me-ia tão perigoso que nem neste sentido, o único que admito, gostaria de ser bibliófilo. Sei muito bem quão facilmente as imagens gravadas pelo espírito são por ele próprio apagadas. Substitui as antigas por novas sem o mesmo poder de ressurreição. Se ainda possuísse o *François le champi* por mamãe tirado uma noite do embrulho de livros que minha avó acabara de me dar como presente de aniversário, nunca o olharia; temeria inserir nele, pouco a pouco, minhas impressões de hoje, recobrando inteiramente as antigas, temeria vê-lo tornar-se de tal maneira atual que, quando

lhe pedisse para invocar de novo a criança que lhe soletrara o título no quarto de Combray, esta, não lhe reconhecendo a voz, não respondesse mais ao apelo e permanecesse para sempre sepultada no esquecimento (PROUST, 2004: p. 148 a 166)

Memória enquanto operadora das lembranças no Tempo

E, sem dúvida, todos esses planos diferentes, segundo os quais o Tempo, desde que, nesta festa, eu o recapturara, dispunha minha vida, aconselhando-me a recorrer, para narrar qualquer existência humana, não à psicologia plana em regra usada, mas a uma espécie de psicologia no espaço, acrescentavam nova beleza às ressurreições por minha memória operadas enquanto devaneava a sós na biblioteca, pois a memória, pela introdução, na atualidade, do passado intato, tal qual fora quando era presente, suprime precisamente a grande dimensão do Tempo, a que permite á vida realizar-se (PROUST, 2004: p. 278)