

Experiência e Memória: A Fotografia na Obra “Em Busca do Tempo Perdido”, de Marcel Proust

Saulo Germano Sales Dallago

RESUMO

O presente trabalho procura investigar as relações que a fotografia estabelece com os conceitos de memória voluntária e involuntária, presentes na obra de Marcel Proust, “Em Busca do Tempo Perdido”. Utilizando-se do romance, a pesquisa identifica no texto literário a presença de referências sobre a imagem visual enquanto possibilidade de evocação de memórias involuntárias. Ao relacionar estudos referentes a história, memória, literatura e fotografia, o estudo insere-se nos campos das Interdisciplinaridades, buscando estabelecer conexões entre o conceito de experiência e os campos literário e fotográfico. O trabalho se vincula a pesquisa de Doutorado em História pela UFG “Performance e Fotografia: a Narrativa Audiovisual das Memórias do Grupo Teatro Exercício”, sob orientação do prof. Dr. Márcio Pizarro Noronha.

PALAVRAS-CHAVE: Memória – Fotografia – Literatura

ABSTRACT

KEY-WORDS: Memory – Photography – Literature

Experiência e Memória: A Fotografia na Obra “Em Busca do Tempo Perdido”, de Marcel Proust

Experiência. Um conceito complexo, ao mesmo tempo amplo e vago, que pode abarcar as mais variadas e diferentes situações, principalmente se partirmos do pressuposto de que, em última análise, o processo experiencial está ligado intrinsecamente ao ser que experimenta; aquele que, experimentando algo, reage, ativa ou passivamente, em relação a esse algo experimentado. Nesse sentido, o leque de opções que podem ser denominadas como experiência pode variar desde a experiência da dor de uma picada de agulha, passando pela experiência de aquisição de conhecimento pela leitura de um livro histórico ou até mesmo a experiência de assistir a uma partida de futebol ao vivo num estádio – demonstrando, assim, as quase infinitas possibilidades que este conceito abarca.

Em seu uso comum e inclusive acadêmico, a idéia de experiência continua sendo uma caixa preta ou um conceito extremamente lasso e abrangente, que não se define porque alguém teve uma experiência e presume saber o que significa o fim [...] A experiência funciona inclusive como conceito residual: é aquilo que permanece ou resta quando o sentido e a linguagem não esgotam seus objetos. (LACAPRA, 2006: p. 61 e 62)¹

Todo o *corpus* de conhecimentos adquiridos, vivenciados, lembrados, podem sem denominados sob a alcunha de

experiência e, neste sentido, tanto os processos de elaboração consciente quanto as formas inconscientes de comportamento, mesmo não estando (ou não precisando estar) mais presentes no que chamamos de conhecimento. A experiência também se forma através da experiência alheia, pois a experiência de cada um, transmitida por gerações e instituições, se torna a experiência comum a todos: sendo assim, a própria História é desde sempre concebida como conhecimento de experiências vividas por outros (KOSELLECK, 2006)².

Aceitando, então, o conceito de experiência em toda sua amplitude, detenhamo-nos, pois, numa aplicação bastante específica deste conceito: a experiência fotográfica ou, mais detalhadamente ainda, a experiência do contato visual com a imagem fotográfica. Para tanto, vale a pena tentarmos nos demorar um pouco mais numa reflexão a respeito do ser do objeto fotográfico, ou seja, aquilo que torna a fotografia peculiar enquanto imagem visual, possibilitando a ela a capacidade de provocar diferentes tipos de sensações ou, em outras palavras, experiências.

É de conhecimento geral que a fotografia, desde seu nascedouro, possibilitou o registro de imagens que, posteriormente serviram amplamente a fins históricos, sendo inclusive

¹ LACAPRA, Dominique. *História em trânsito. Experiência, identidade, teoria crítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 2006.

² KOSELLECK, R. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

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)³

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. Entretanto, como salienta Mauad no trecho supra-citado, de que maneira podemos olhar para a fotografia, analisá-la? Como podemos ver além do que a fotografia nos mostra e entender as experiências que possibilitaram seu surgimento? E, indo além, como podemos perceber as diferentes condições de recepção que uma fotografia tem para alguns e para outros?

Deixando em aberto, por um instante, as duas primeiras questões, nos atenhamos à terceira, buscando, para tanto, um importante estudo empreendido no sentido de perceber as múltiplas possibilidades que a fotografia trás no que diz respeito a sua recepção e contido nos escritos do filósofo francês Roland

Barthes. Segundo ele, a imagem fotográfica carrega, por um lado, o elemento *studium*, ou seja, aquilo que desperta no indivíduo que a observa um interesse geral por ela, um interesse da inteligência, da curiosidade, um afeto médio, seja pelas personagens, pelos locais ou fatos representados; e, além deste *studium*, algumas fotografias podem também suscitar neste indivíduo observador um segundo elemento, que leva adiante, ultrapassa o simples deleite visual, tocando-o de maneira mais intensa, emotiva, trespassando-o como uma flecha – a esse segundo elemento, Barthes denomina *punctum* (BARTHES, 1984)⁴.

Vale salientar também que, ao explicar sobre o elemento *punctum*, Barthes usa como exemplo pessoal a observação de uma fotografia de sua mãe, a qual teria “flechado” o teórico, provocando-lhe emoções que dificilmente alguma outra fotografia provocaria, isto porque, o referente da fotografia, ou seja, aquilo (ou antes, quem) ela retratava, era algo extremamente importante e com íntima ligação afetiva com o observador: a figura de sua mãe. Conforme palavras do autor

Por uma vez, a fotografia me dava um sentimento tão seguro quanto a lembrança, tal como a experimentou Proust, quando, ao abaixar-se certo dia para descalçar-se, percebeu bruscamente em sua memória a face de sua avó verdadeira (BARTHES, 1984: p. 104)⁵.

Para Barthes, então, a fotografia e, mais do que isso, uma fotografia em particular, conseguia captar a essência de sua mãe, resgatar por um instante aquele ente querido

³ 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.

⁴ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: Notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

⁵ Idem n.º 4.

de sua tumba, trazendo-lhe a emoção da redescoberta da "face de sua mãe verdadeira", irremediavelmente perdida em sua existência, mas imediatamente viva no seu conjunto de experiências passadas e na experiência presente de mirar o retrato materno. Pensando na fotografia enquanto elemento *punctum*, e na dimensão de vínculo que ela pode estabelecer entre presente e passado, vale citar o historiador Boris Kossoy, quando este afirma que:

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)⁶

Ainda nesta direção, diz ele:

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)⁷

Tendo em vista as palavras de Barthes e Kossoy, podemos perceber que a fotografia, enquanto elo entre passado e presente,

constitui-se como objeto capaz de despertar emoções, memórias, ou antes, memórias carregadas de emoções. Ora, partindo desta idéia, um caminho que se abre para, respondendo às perguntas anteriormente deixadas de lado, compreender as experiências que possibilitaram o surgimento de uma fotografia e, ao mesmo tempo, encontrar um meio para podermos compreendê-la, analisá-la, é tentar perceber que tipo de relação se estabelece entre a imagem fotográfica e seu observador que, seja retratado por ela, seja ligado afetivamente a elementos que ela retrata, nos proporciona uma espécie de "legenda" carregada de sentimentos em relação à fotografia que vê diante de si: uma memória "flechada" pelo elemento fotográfico, ou antes, pelo referente experiencial presente na composição da imagem.

Antes de seguirmos em frente nesta discussão, torna-se de extrema importância ressaltar a ligação intrínseca entre os conceitos de memória e experiência. Segundo Koselleck (2006)⁸, a experiência está vinculada a categoria de passado, composta por múltiplos estratos de tempos anteriores para formar um todo. Não há, assim, uma experiência cronologicamente mensurável (embora possa ser datada de acordo com o que lhe deu origem), visto que cada experiência é composta a cada momento de tudo o que se pode recordar da própria vida ou da vida de outros, ou, em outras palavras, de tudo que a memória guarda, voluntária ou involuntariamente.

Voltando, pois, a discussão em torno da imagem fotográfica, e compreendendo a fotografia como fonte de memórias (e,

⁶ KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

⁷ Idem nº 6.

⁸ Idem nº 2.

portanto, de experiências) carregadas de afetividade, não podemos nos furtar a uma aproximação entre os campos histórico e literário, buscando na obra do romancista francês Marcel Proust, *Em Busca do Tempo Perdido*, os conceitos de memória voluntária e involuntária, na tentativa de estabelecer uma teorização mais aprofundada sobre o poder afetador intrínseco a imagem fotográfica. Conforme Proust relata, explicitando as diferenças entre memória voluntária e involuntária:

A memória voluntária, que é sobretudo uma memória da inteligência e dos olhos, nos dá do passado apenas faces sem verdade; mas quando um odor, um sabor encontrados em circunstâncias muito diferentes despertam em nós, apesar de nós, o passado, sentimos o quanto este passado era diferente do que acreditávamos lembrar, e que nossa memória voluntária pintava, como o fazem os maus pintores, com cores sem verdade (PROUST, apud SEIXAS, 2004: p. 46)⁹

Conforme as palavras de Proust, a memória voluntária estaria ligada a uma dimensão visual, enquanto a memória involuntária, a estímulos sensoriais outros, como olfato e paladar. A memória voluntária seria uma espécie de memória "fria", descritiva, sem vínculo emocional; a memória involuntária, aquela capaz de trazer a tona todos os sentimentos envolvidos no passado e re-atualizados no presente (SEIXAS, 2004). Entretanto, refletindo sobre as reações descritas por Barthes quando do contato com a fotografia de sua mãe, surge a seguinte questão: até que ponto a imagem visual pode ou não, como estímulo sensorial, catalisar memórias involuntárias ou, antes, memórias

de um passado intimamente ligado ao presente, uma vez que carregadas de afetividade?

Para refletirmos sobre esta questão, vale utilizarmos as palavras do filósofo Walter Benjamin quando este, ao falar sobre a fotografia, relata:

a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós. Apesar de toda perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás. A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente (BENJAMIN, 1994: p. 94)¹⁰

Sendo assim, o poder da fotografia em capturar instantes de um passado de "minutos únicos há muito extintos", difere-se do poder do olhar e, portanto, do que a memória voluntária guarda daquilo que fora tocado por este olhar. O poder que possui a fotografia de afetar aquele que a observa está ligado à sua dimensão de irrepetibilidade da experiência capturada, do referente: a fotografia, assim, pode perpassar o âmbito da afetividade, levando o indivíduo por ela afetado a dimensões inconscientes de um passado impossível de ser registrado pelo breve olhar que percorre o tempo que se esvai continuamente.

⁹ SEIXAS, Jacy Alves de. *Percurso de Memórias em Terras de História: Problemáticas atuais. Memória e [res]sentimento*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2004.

¹⁰ BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. São Paulo: vl. 1, Ed. Brasiliense, 1994.

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**)¹¹

Para corroborar esta idéia, podemos citar palavras do próprio Marcel Proust quando, falando sobre o registro fotográfico, afirma que este é uma

imagem diferente da que temos o hábito de ver, singular e contudo verdadeira, e que, em virtude disso, é para nós duplamente cativante, pois nos surpreende, nos arrebatada dos nossos hábitos e, simultaneamente, nos faz entrar em nós mesmos ao nos recordar uma impressão (PROUST, Apud BRASSAÏ, 2005: p. 49)¹²

Nesta mesma senda, conforme nos aponta Walter Benjamin:

a maioria das recordações que buscamos aparecem à nossa frente sob a forma de imagens visuais. Mesmo as formações espontâneas da *mémoire involontaire* são imagens visuais ainda em grande parte isoladas, apesar do caráter enigmático da sua presença (BENJAMIN, 1994: p. 48)¹³

A questão imagética envolvida nas recordações, então, não pode ser considerada premissa básica de uma memória voluntária, uma vez que mesmo a memória involuntária utiliza-se de imagens para resgatar o passado nas reminiscências do eu rememorante. Ao que parece, a dimensão da afetividade e da

ligação que a recordação passada estabelece, através desta afetividade, com o presente, torna-se muito mais importante do que a forma com que essa lembrança é evocada, se estimulada por imagens, sons ou gestos, se trazida a tona através da rememoração destes ou de outros estímulos sensoriais afetados no passado e repetidos (ou pelo menos recordados) no presente.

Sintomático, seguindo esta direção, é o famoso episódio da *madeleine* (espécie de bolinho) descrito por Proust logo no primeiro volume de *Em busca do tempo perdido*, intitulado *No caminho de Swann*. Claro que não vamos aqui advogar que é a observação visual do bolinho que desperta no narrador as memórias da cidade onde passou grande parte de sua infância, Combray. Entretanto, o próprio autor afirma que não seria impossível que o ato de olhar a *madeleine* pudesse despertar-lhe tais memórias, mas que isso não acontecera pelo fato de que se habituara a olhar para o bolinho muitas e muitas vezes após a experiência de prová-lo em Combray. Diz ele:

O simples fato de ver a *madeleine* 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, tinha perdido a força de expansão que lhes permitiria alcançar a consciência. (PROUST, 2006: p. 73)¹⁴

¹¹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. São Paulo: vl. 1, Ed. Brasiliense, 1994.

¹² BRASSAÏ. *Proust e a fotografia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

¹³ Idem nº 9.

¹⁴ PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: No caminho de Swann* (volume 1). Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2006.

Assim, podemos perceber que, como em muitas passagens ao longo de toda obra de Proust, o hábito havia amortecido, empanado, destituído de frescor e vida um determinado tipo de experiência: no caso específico, a experiência de mirar a *madeleine*. Desta forma, olhar a *madeleine* e comê-la podem ser consideradas ambas experiências tão significativas e capazes de acionar a memória involuntária: como seria talvez, num outro exemplo, sentir o seu cheiro. O que de fato separa estas experiências entre si, tornando uma catalisadora de memórias involuntárias e a outra não, é a questão do hábito: potencializando o sabor da *madeleine* como algo, ao mesmo tempo, novo, pois desgarrado do poder enfraquecedor do hábito, e ligado ao passado, uma vez que trata-se da repetição de uma experiência a muito vivida em outro contexto; e desqualificando a imagem visual da *madeleine* deste poder de resgatar memórias carregadas de afetividade, visto que a observação do bolinho estava incorporada as experiências cotidianas do narrador, ligada a vários momentos outros que não aqueles vividos em Combray.

Outra passagem de *Em busca do tempo perdido*, esta já no segundo volume, *À sombra das raparigas em flor*, corrobora a teoria de que o olhar pode, ao se firmar numa determinada imagem visual presente ligada ao passado, e ao mesmo tempo livre da força amortizadora do hábito, trazer também a dimensão da memória involuntária, carregada de emoções. Este episódio refere-se à observação pelo narrador de três árvores à beira de uma estrada, ao passar de carruagem em companhia de sua avó e de

uma amiga da família, a Sra. De Villeparisis, nos arredores do balneário de Balbec. 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, 1999: p. 260 e 216)¹⁵

Entretanto, diferentemente do que ocorrera no episódio da *madeleine*, 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. 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,

¹⁵ PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: À sombra das raparigas em flor* (volume 2). Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Globo, 1999.

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 e 262)¹⁶

Ora, posto abaixo, então, o argumento de que o sentido da visão não possui a competência necessária para, recebendo o estímulo necessário, fazer surgir, numa ponte afetiva entre a experiência vivida e a presente, um passado repleto de carga emotiva, podemos afirmar, sem nos arriscar a incorrer numa falácia, que a fotografia, por sua especificidade de registro técnico de instantes irrepetíveis, contém em si a característica necessária para estimular o surgimento de memórias, senão totalmente involuntárias, ao menos carregadas de afetividade: fornecendo ao observador que lança a ela seu olhar um elo entre a experiência passada (o referente real da foto) e sua concretude presente, através da materialidade da foto.

Esta pode ser uma pista importante para compreendermos o poder da fotografia

enquanto experiência visualizável, memória registrada, vestígio de passado restante no presente. Provavelmente Proust não ignorava essa característica que a fotografia possui, visto que, segundo Brassã (2005)¹⁷, colecionou várias ao longo de sua vida e utilizou muitas como modelo inspirador para a composição de diversos personagens de *Em busca do tempo perdido*. Inclusive ao longo do próprio romance, também, podemos perceber em muitas passagens o quanto o elemento fotográfico influenciou o autor, que se refere a ele em repetidos trechos através de metáforas, descrições e narrativas de experiências onde a foto ocupa lugar de destaque. Mas não cabe a este estudo uma imersão pormenorizada em todas as linhas de sua grande obra, pois a missão destes breves parágrafos aqui findos, uma tentativa de relacionar experiência, memória, Proust e a fotografia, está cumprida, embora não completamente, tal qual a visualização da imagem das três árvores pelo herói: instigante e incompleta.

¹⁶ Idem nº 14.

¹⁷ Idem nº 12.