



TIME FOUND FOOTAGE

Material de arquivo Proustiano editado reflexivamente.

Carlos Nader

Resumo: Como toda obra que primeiro se debruça sobre temas essenciais da condição humana e que depois revela-se ela mesma também essencial para a condição humana, *À La Recherche du Temps Perdu* de Marcel Proust é milionária em paradoxos. Um deles, absolutamente periférico para a humanidade mas central para mim, é o fato de que por um lado a *Recherche* traz a receita mais extensa e exata do cinema que eu escolhi fazer e que, por outro, Proust sequer achava que o cinema fosse uma arte digna do nome.



Como toda obra que primeiro se debruça sobre temas essenciais da condição humana e que depois revela-se ela mesma também essencial para a condição humana, *À La Recherche du Temps Perdu* de Marcel Proust é milionária em paradoxos. Um deles, absolutamente periférico para a humanidade mas central para mim, é o fato de que por um lado a *Recherche* traz a receita mais extensa e exata do cinema que eu escolhi fazer e que, por outro, Proust sequer achava que o cinema fosse uma arte digna do nome. A crítica zero estrela que Proust faz ao cinema é urdida sem muito alarde ao longo dos sete volumes da *Recherche*. E se concretiza, incontestemente, no tomo final, *Le Temps Retrouvé*, onde o romance total pensa a si próprio.

“Alguns gostariam que o romance fosse uma espécie de desfile cinematográfico das coisas. Essa concepção seria absurda. Nada se afasta mais daquilo que percebemos na realidade do que uma visão cinematográfica”. (PROUST, 1992b, p. 179).

Correndo o risco de parecer eu mesmo afastado da realidade, ousou dizer que Proust, fosse ele nosso contemporâneo, perceberia com facilidade que a sua própria concepção do cinema era absurda. Para entender melhor essa crítica severa e completamente equivocada que o escritor que eu mais admiro deixou registrada na obra que eu mais amo, é preciso evocar uma cronologia. Marcel Proust morreu em 1922 e pelo menos desde 1907 já vivia recluso, passando a maior parte de seu tempo num quarto escuro de onde tinha pouquíssimo contato direto com o mundo exterior. Assim, o único cinema a que ele assistia naquela época era o filme interior que pairava aéreo, etéreo, entre sua mente régia. Naquele momento, a produção material de imagens em movimento ainda era, na memória do homem que recriou a memória, uma tecnologia defasada inclusive em relação ao que já ocorria no mundo, fora do quarto. É isso que mostra claramente um trecho das também aéreas e etéreas cinquenta páginas iniciais da *Recherche*. Neste parágrafo, inserido na antológica descrição do limbo entre vigília e sono em que o que narrador recorda sua existência, ocorre a primeira das várias menções proustianas ao que hoje chamamos de tecnologia audiovisual e, aqui, ela alude ao cinetoscópio, belo artefato pré-cinematográfico inventado nos laboratórios de Thomas Edison e que mesmo no exato momento em que o autor escrevia já estava completamente ultrapassado.

“Essas evocações rodopiantes e confusas nunca duravam mais do que alguns segundos; muitas vezes, minha breve incerteza sobre o lugar onde eu me encontrava tampouco me deixava distinguir as diversas suposições que a constituíam, assim como nós não isolamos, vendo um cavalo correr, as posições sucessivas que nos mostra o cinetoscópio.” (PROUST, 1995, p. 17).

Ao longo dos seis outros volumes de sua obra, Proust irá atualizar aos poucos as suas metáforas cinematográficas. No momento em que ele escrevia o marco inicial da *Recherche*, provavelmente entre 1909 e 1911, o cinema já era obviamente muito mais que o cinetoscópio. Contudo, a despeito de alguns experimentos tão importantes quanto pouco divulgados, essa arte audiovisual recém nascida ainda se portava como tal, deusa infa(la)nte. E mesmo que dali a poucos anos, em 1912, o cinema viesse a ser oficialmente eleito sétima deidade do panteão artístico definido pelo teórico e concidadão parisiense Ricciotto Canudo, ele ainda era visto pelo senso comum como pouco mais do que uma nova tecnologia. Trancado em uma “chambre sombre”, Proust compartilhou esse mesmo entendimento equivocado de um meio de expressão potente que ali nascia, e inclusive o usou como contraponto, sempre bastante opositivo, em suas descrições revolucionárias da realidade.

“Se a realidade for uma espécie de dejetos da experiência, seria mais ou menos idêntica para cada um, porque quando dizemos: um tempo ruim, uma guerra, uma estação de carros, um restaurante iluminado, um jardim de flores, todo mundo



sabe o queremos dizer: se a realidade fosse isso, sem dúvida um filme cinematográfico dessas coisas bastaria e o ‘estilo’, a ‘literatura’ que se afastasse desses simples dados seria uma espécie de aperitivo artificial. Mas é isso, a realidade?” (PROUST, 1992b, p. 186).

A expressão “*filme cinematográfico*”, que hoje pode soar ultrapassada e redundante como os carretéis de um projetor 35mm, tinha provavelmente um uso bem corrente no começo do século passado. Seu especificismo exagerado é sinal de que o conceito que ela suportava, o cinema, ainda não tinha sido decantado pela História. Difícil não vê-la aqui e agora como bandeira desfraldada em um vento ululante a nos lembrar que Proust se refere, se não a um pré-cinema, no máximo a um cinema pré-artístico, a um dispositivo tão técnico quanto a radiografia que ele menciona algumas páginas adiante. Nesse trecho, ironicamente, o grão-mestre da subjetividade parece não se esquecer que até o tipo de “*filme cinematográfico*” gelado e estático que atende pelo nome de radiografia necessita de um sujeito que a leia e interprete.

“Durante o Caso Dreyfus, na guerra ou na medicina, alguns acreditaram que a verdade é um certo fato, que os ministros ou os médicos, possuem um sim ou não que não precisa de interpretação, o que faz com que uma radiografia indique sem interpretação aquilo que o doente tem e que os poderosos saibam que Dreyfus era culpado....” (PROUST, 1992b, p. 209).

Noves irônicos fora, o cinema dentro da *Recherche* e da cabeça de seu autor é sempre sinônimo daquilo que nelas é mais desprezado: a objetividade. Tinha sentido. Naquela época de pré-história audiovisual, as manifestações ancestrais da arte cinematográfica ainda faziam jus à maneira com que então se chamava as lentes que as produziam. Objetivas. Essas primeiras filmagens não eram mesmo muito mais que espelhos químicos e mecânicos da realidade. E como tal foram recebidas. É até hoje contado e requentado o mito urbano da projeção do *Trem Chegando à Estação*, que foi dado à luz (ou à sombra?) pelos irmãos Lumière e fez com que os espectadores fugissem assustados de suas cadeiras, temendo serem atropelados de verdade pela veracidade do que viam. Esse episódio, em que a arte só surgiu *malgré elle* com a performance involuntária do público, aconteceu em 1895, tido como ano oficial do nascimento do cinema, não muito mais que uma década antes da reclusão de Proust. É verdade que alguns filmes bem mais complexos realizados nos treze anos seguintes, como aqueles feitos por Georges Méliés, poderiam em tese ter sido assistidos pelo conterrâneo contemporâneo escritor e já apontavam para um caminho criativo sofisticado que só poderia ser trilhado nesse suporte específico. Entretanto, mesmo que tivessem um lado visionário, filmes como *L’Affaire Dreyfus* (1899) e *Le Voyage dans la Lune* (1902) eram no fundo e na superfície uma forma de teatro mudo, de viés circense, reproduzidos em filme. Havia cenas que se encadeavam mas elas o faziam de um modo que não diferia em nada da encenação presencial para serem simplesmente capturadas pela câmera, sempre na perspectiva de planos abertos, justamente para emular a visão de uma plateia teatral. A certa altura de alguns desses filmes irrompia um truque de prestidigitação tecnológica que poderia dar um vislumbre das imensas possibilidades futuras do cinema a algum profeta daquela época. Contudo, mesmo a obra talentosa de Méliés era na quase totalidade de seu tempo de duração uma versão visual e por isso ainda mais realista daquilo que Proust mais detestava na literatura, a simples descrição da realidade visível.

“... a literatura que se contenta em ‘descrever as coisas’, de dar só um apanhado miserável de linhas e superfícies, é aquela que chamando-se realista, é a mais distante da realidade, aquela que nos empobrece e entristece mais, porque corta bruscamente toda comunicação entre nosso eu presente com o passado, onde as coisas guardam a essência, e com o futuro onde ela nos incita a experimentá-la de novo. É ela que a arte digna desse nome deve exprimir...” (PROUST, 1992b, p. 182).



Os primeiros filmes que poderiam sugerir que a sétima arte seria também “digna desse nome” e que, através de uma nascente técnica de montagem, poderia estabelecer a “comunicação entre nosso eu presente com o passado, onde as coisas guardam sua essência, e com o futuro”, começaram a aparecer justamente no momento em que Proust se fecha em sua própria câmera, o quarto. *The Life of an American Fireman*, o curta de Stanton Porter que teria inventado o cross-cut, o corte que nos leva bruscamente para o futuro de uma ação que acontece em outro espaço, foi finalizado em algum dia, ainda misterioso para a História, entre 1903 e 1906 nos distantes Estados Unidos. Já *Le Cheval Emballé*, de Charles Pathé, que estabeleceu a montagem paralela, aquela que relaciona duas ações acontecidas ao mesmo tempo em espaços diferentes, foi feito na vizinhança geográfica de Proust mas é de 1907. Ele com certeza não os assistiu. E mesmo se tivesse assistido, é provável que ainda não estaria de todo convencido de que o cinema se tornaria uma das melhores ferramentas para realizar o que ele viria a chamar de “milagre da analogia”, o movimento mais importante de qualquer arte. Mesmo mais complexos, os filmes citados aqui meramente descreviam uma ação e ainda não revelavam aquilo que para Proust se esconde sob toda imagem, sob toda a realidade visível.

“Uma imagem oferecida pela vida nos traz sensações múltiplas e diferentes. A visão, por exemplo, da capa de um livro já lido tece nos caracteres de seu título os raios lunares de uma longínqua noite de verão. O gosto do café com leite matinal nos traz a vaga esperança de um tempo bom (...). Uma hora não é só uma hora, é um vaso repleto de perfumes, de sons, de projetos e de climas. Aquilo que chamamos de realidade é uma certa relação entre sensações e lembranças que nos cercam simultaneamente - relação que suprime uma simples visão cinematográfica, visão que se distancia do que é verdadeiro na mesma medida em que pretende se ligar a ele - relação única que o escritor deve reencontrar para encadear para sempre dois termos diferentes em sua frase. Nós poderíamos fazer sucederem-se indefinidamente numa descrição os objetos que figuravam no lugar descrito, mas a verdade só começará no momento em que o escritor pegar dois objetos diferentes, estabelecer a relação entre eles, análoga no mundo da arte à relação causal no mundo da ciência, e lhes cerrar nos anéis necessários do estilo.” (PROUST, 1992b, p. 185-6).

Sei que a esta altura, não é improvável que o leitor já esteja achando que o maior dos paradoxos em questão aqui talvez seja o de que um cineasta, como eu, continue devoto de um escritor que professe uma cartilha tão francamente anticinematográfica. Não é, quero crer. E também não se trata de alguma forma masoquismo da minha parte, como conviria ao *coté* mais sombrio do universo proustiano. Não nego que Proust sequer imaginasse que esse cinema visto por ele como uma descrição visual objetiva evoluiria para se transformar numa linguagem em que aquilo que ele descreve “*simples visão cinematográfica*” seria substituída por uma gramática audiovisual complexa e subjetiva. Nem muito menos que ele imaginasse que essa gramática seria fundada justamente na analogia, na relação entre “dois objetos diferentes”, que vai desde aquela que une dois fotogramas distintos, para criar a ilusão de movimento físico, até aquela justapõe duas cenas diferentes, para criar a ilusão do movimento narrativo. Contudo, como tudo em Proust, seria só uma questão de tempo. Ele certamente entenderia que o cinema viria a ser, na arte, uma demonstração cabal da sua própria teoria que diz que a verdade só pode nascer de uma relação. Sou suspeito, sei, mas acho que ele teria uma taquicardia ritmada ao assistir *O Encouraçado Potemkin* quando ele foi lançado em 1925, caso já não tivesse morrido três anos antes. A teoria e a obra de Eisenstein, em que a justaposição de imagens exala ideias complexas e subjetivas, em que a relação dos planos filmados é mais significativa que o suposto conteúdo intrínseco desses planos, são gêmeas dos achados da *Recherche*, como veremos à frente. Acredito que Proust compreenderia que aquilo que ele descreveu friamente como “filme cinematográfico” engendraria uma forma de arte



fervente que ele defenderia com unhas, para segurar a sua pena, e dentes, para emoldurar a sua língua. Haveria, sim, uma conversão como a que aconteceu entre Proust e a fotografia, também uma arte jovem naquela época, mas que, nascida entre 1824 e 1829, já tinha uma linguagem bem desenvolvida quando o escritor veio ao mundo em 1871 e que, ainda assim, é vista com alguma reserva nas primeiras páginas da *Busca do Tempo Perdido*.

“Antes de tudo ela [uma atriz conhecida do narrador] não é uma beleza e depois não sai bem em fotografias; são instantâneos que eu mesmo tirei com a minha Kodak e que dariam uma falsa ideia dela”. (PROUST, 2009, p. 431).

A falta de fotogenia da modelo-atriz-amiga é uma falsa pista para o tratamento que Proust daria ao tema em sua literatura e em sua existência fora dela. Ele passou a amar a fotografia ao longo da vida. A esse respeito, o fotógrafo franco-húngaro Brassai escreveu um livro bastante conhecido, *Proust Sous l'Empire de la Photographie*, em que tentou não só evidenciar esse amor mas acima de tudo se imbuir da missão de defender a tese de que o escritor idolatrado atribuía um alto grau artístico à fotografia. Em relação à primeira parte da defesa, o livro vai encontrar documentação farta. Ao longo da vida do escritor, desenvolveu-se uma paixão intensa e correspondida. Proust passou a colecionar fotos, trocá-las com os amigos, usá-las como fonte de inspiração para criar personagens, inseri-las na trama de seus livros como objeto cênico central, citá-las em suas outras formas já existentes como a radiografia ou ainda não existentes como um profético “foto-telefone”¹ e, sobretudo, elegê-las como uma das mais fortes metáforas para definir o motor fundamental de sua sonda literária, a memória involuntária. Já no que diz respeito à segunda parte de sua auto-imposta tarefa, Brassai teve muito mais dificuldade. Apesar do afã de mostrar que seu ídolo considerava que a “arte da fotografia” fosse de fato uma arte, o fotógrafo encontrará evidências bem mais raras e ralas. A única vez em que essa questão aparece no livro máximo de Proust é indireta e ambígua. Citando-a apenas parcialmente em seu livro, Brassai, conscientemente ou não, tenta enxugar a complexidade reveladora que ela carrega. Vejamos o que diz o fotógrafo.

“Desde a infância, a fotografia tem um papel importante na formação do escritor. Criança, como sugere a Recherche, ele descobre os afrescos de Giotto ou as obras dos mestres venezianos graças a reproduções. Em vez de fotografias de paisagens e de monumentos, a avó da Recherche prefere ‘fotografias da Catedral de Chartres por Corot, das grandes águas de Saint Cloud por Hubert Robert, do Vesúvio por Turner, o que trazia um grau de arte a mais’”. (BRASSAI, 1997, p. 55, citando *Du Coté de Chez Swann*)

As palavras de Proust que Brassai colocou entre aspas sugerem, sem deixar muita dúvida, que a avó evidentemente autobiográfica do narrador e também o próprio autor davam mais valor artístico a uma Catedral de Chartres impressa em papel fotográfico do que ao próprio edifício monumental da Catedral, aquele fincado na terra e na realidade. O raciocínio esfarrapado que leva a uma conclusão como essa é fundamentado numa equação tosca. Ela tenta estabelecer a ideia de que uma determinada arte (a fotografia) que se debruça sobre outra arte (a arquitetura da Catedral) deve necessariamente produzir uma espécie de arte ao quadrado, de valor exponencialmente maior. Uma leitura um pouco mais atenta, feita, não nessa edição suspeita que Brassai lavrou em seu próprio livro mas diretamente na fonte do outro livro onde o trecho acima originalmente se insere, o começo da *Recherche*, vai revelar que o escritor nunca achou que a fotografia fosse uma espécie de arte mágica cujo clique pudesse transformar uma obra já prima como a de Turner em um objeto ainda mais artístico. Tamanho nonsense desmancha-se imediatamente no ar, à luz de qualquer flash analítico. O trecho original de *Du Coté de Chez Swann* onde se dá essa reflexão tem muito mais

¹ “(...) Há de realizar o fototelefone do futuro: no som se recortava nitidamente a imagem visual”. (PROUST, 2009, p. 592).



palavras do que as que Brassai escolheu e tem também muito mais de uma complexidade literária que não parece consubstanciar nem um pouco aquilo que o fotógrafo pretendia provar ao usá-lo em sua tese. Pelo contrário.

“Na verdade, (minha avó) jamais se resignava a comprar qualquer objeto de que não se pudesse tirar algum proveito intelectual, sobretudo o que nos proporcionam as coisas belas, ensinando-nos a buscar deleite em outra parte, para além das satisfações do bem-estar e da vaidade. Até quando tinha que dar algum presente chamado útil, uma poltrona, um jogo de mesa, uma bengala, ela procurava os ‘antigos’, como se o longo desuso destes objetos houvesse apagado o seu caráter de utilidade e os fizessem mais dispostos a contar a vida dos homens do passado do que a atender as necessidades da nossa. Ela gostaria que eu tivesse no meu quarto fotografias dos monumentos e das paisagens mais belas. Mas, no momento de fazer a compra, mesmo que a coisa representada tivesse um valor estético, ela achava que a vulgaridade, a utilidade, logo reassumiriam seu lugar através do processo mecânico de representação, a fotografia. Ela tentava então despistar ou, se não eliminar totalmente a banalidade comercial, pelo menos atenuá-la, substituí-la em sua grande maioria pelo que fosse arte, introduzir-lhe como que várias ‘espessuras’ de arte: em vez de fotografias da Catedral de Chartres, das fontes de Saint Cloud, ela procurava saber através de Swann se algum grande mestre os havia pintado e preferia me dar fotografias da Catedral de Chartres por Corot, das grandes águas de Saint Cloud por Hubert Robert, do Vesúvio por Turner, o que trazia um grau de arte a mais. Mas, se o fotógrafo fosse assim apartado da representação da obra-prima ou da natureza e que fosse substituído por um grande artista, ele reganhava seus direitos para reproduzir aquela interpretação. Mesmo chegando ao último reduto da vulgaridade, minha vó procurava ainda afastá-la. Ela perguntava a Swann se a obra ainda não tinha sido gravada, e preferia, quando possível, gravuras que fossem antigas e que tivessem outros interesses além delas mesmas, como por exemplo aquelas que representam uma obra-prima num estado em que não podemos mais vê-la hoje (como a gravura da Ceia de Leonardo antes de sua degradação). É preciso que eu diga que os resultados da arte de dar presentes não foram sempre muito brilhantes. A ideia que eu fiz de Veneza segundo um desenho de Ticiano que tinha no fundo a laguna era certamente muito menos exata do que aquela que me teriam dado simples fotografias”. (PROUST, 1995, p. 50-51).

É espantoso que Brassai tenha entendido o trecho acima tão às avessas e desconsiderado pelo menos três elementos essenciais da visão que Proust externou através de sua avó virtual. Primeiro, que a fotografia é “um processo mecânico” que se realmente adiciona algum grau às coisas é um grau de “vulgaridade, utilidade”. Segundo, que o que de fato poderia dar um “grau de arte a mais” não é a fixação química de uma foto mas a interpretação pictórica que os artistas plásticos citados e sabidamente admirados por Proust, como Corot, Hubert Robert e Turner, fizeram de monumentos como a Catedral de Chartres ou paisagens como o Vesúvio. Terceiro, que o texto opõe claramente a palavra “fotógrafo” à expressão “grande artista” quando diz que “se o fotógrafo fosse assim apartado da representação da obra-prima ou da natureza e que fosse substituído por um grande artista, ele reganhava seus direitos para reproduzir aquela interpretação.” Não fica claro, nessa oposição, se Proust considera que um fotógrafo seja “um pequeno artista” ou não seja nem mesmo um artista. De todo modo, a opinião expressa pela avó do narrador Marcel não é apenas mais complexa que a citação que Brassai faz dela. É exatamente oposta. Eu também adoraria que Proust dissesse com todas as suas letras encantatórias, em uma de suas frases serpejantes, que a fotografia ou qualquer outra expressão decorrente da tecnologia audiovisual podem constituir uma altíssima forma de arte. Infelizmente, a única referência que a sua obra-prima faz a essa tese, além



de ser indireta, vai na sua contramão. As palavras usadas direta ou indiretamente pela avó para definir o aporte da fotografia nesse caso não deixam muita dúvida: “vulgaridade” e “utilidade”. Isso não quer dizer que o escritor Proust ou mesmo o protagonista Marcel também considerassem a fotografia “o último reduto da vulgaridade”, como a anciã. Ao contrário, ambos davam um imenso valor à fotografia, tanto do ponto de vista afetivo quanto técnico e, como veremos adiante, ainda mais do ponto de vista metafórico. Mesmo assim, não há na *Recherche* uma passagem sequer que coloque inequivocamente a fotografia no mesmo pódio olímpico em que o narrador classifica a literatura, a música e as artes plásticas. Esses modos mais clássicos de expressão formam um triunvirato que reina incontestemente nas páginas da literatura proustiana, merecendo inclusive personagens que encarnam seus atributos admiráveis, como o escritor Bergotte, o músico Vinteuil e o pintor Elstir, todos ficcionais mas objetos de uma admiração ilimitada do narrador e, por consequência, do autor. No entanto, a varredura apaixonada e esfomeada de todos os escritos de Proust, inclusive os não artísticos, feita por Brassai na busca de uma validação artística de seu ofício, acaba encontrando um único e solitário trecho em que o escritor declara diretamente que a fotografia, sim, é uma arte. Trata-se de uma pequena nota escrita fora do âmbito da *Recherche* em 1906, que elogiava a edição da tradução francesa de *Venice Stones*, de Jonh Ruskin, a maior das influências de Proust.

“Em sua crítica à tradução francesa das Pierres de Venise, em 1906, Proust afirma, com estrondo: ‘As belas fotografias, ao mesmo tempo vivas e artísticas, de M. Alinari, nos consolam um pouco do fato de que o editor ou os herdeiros de Ruskin não tenham autorizado a reprodução das admiráveis gravuras do Mestre. Podemos, vendo essas lâminas de M. Alinari, responder à questão colocada anteriormente por M. de la Sizerranne dizendo que a fotografia é sim uma arte.’” (BRASSAI, 1997, p. 55, citando *Essais et Articles*, coletânea de Robert de la Sizerranne).

“A fotografia é sim uma arte”. Tenho que confessar que uma afirmação como essa traz a mim algum conforto. Mas confesso também que, ao contrário de Brassai, não consegui ouvir nenhum “estrondo” associado a ela. Lendo, o que ouvi foi um depoimento, ainda que direto, discreto. Além de lembrar que havia na época uma discussão que já relativizava o valor artístico da fotografia, o trecho em questão é uma opinião rápida, que não carrega uma explicação associada, que não está canonizado em nenhuma obra proustiana e que aparece apenas *en passant* no contexto de um pequeno artigo publicado na imprensa sobre a tradução de *Venice Stones* de Jonh Ruskin. Na íntegra desse texto, Proust dedica noventa e nove por cento de sua extensão à veneração de seu amado mestre inglês e de sua adorada cidade italiana. A menção às fotografias que ilustram o livro de Ruskin não é mais que um aparte meteórico em que o escritor, aliás, não esquece de dizer que elas “nos consolam um pouco do fato de que o editor ou os herdeiros de Ruskin não tenham autorizado a reprodução das admiráveis gravuras do Mestre”. O fato de que o autor da *Recherche* tenha deliberadamente dito ou deixado escapar que as fotografias o consolam apenas “um pouco” da ausência das gravuras nos dá uma ideia bem mais exata da hierarquia artística que regia sua cabeça. Depois de tantas opiniões emitidas pelo escritor nesse sentido vale resgatar um tema que o próprio Brassai abordou um pouco acima, no episódio das pinturas de Turner ou da Catedral de Chartres. O “grau de arte”. Quem garante que, na mente proustiana, a gradação artística da fotografia pertence a um patamar superior, por exemplo, à “arte de dar presentes” mencionada naquele mesmo trecho em que o narrador fala de sua avó? Sim, é inegável que Proust inequivocamente diz que a fotografia é uma arte mas como ele não desenvolve a opinião em nem mais uma vírgula adiante, como certamente o faria na *Recherche*, resta incerto o peso, tanto em gênero quanto em grau, deste vaticínio simpático ao processo fotográfico. Há nele, infelizmente, indícios de magreza. Um deles é que uma frase antes de declarar que a fotografia “é sim uma arte”, o escritor sente a necessidade de qualificar redundantemente as fotos de Alinari como “artísticas”. O fato de que Proust tenha precisado fazer especificamente essa qualificação dilui e abafa em larga



medida o suposto “estrondo” da declaração genérica que segue. Alguém imagina Proust usando o adjetivo “artístico” para qualificar um quadro de Vermeer ou uma sonata de César Franck, o tipo de obra e gênero que ele considerava, sem necessidade alguma de adjetivação, arte? Alguma fotografia estaria para Proust nesse mesmo nível? Improvável. Certeza é o fato dele nunca ter se manifestado a respeito de uma foto com um fervor devocional sequer comparável ao que dedicou às obras de arte virtuais descritas em seu livro máximo, como a Sonata de Vinteuil ou os quadros de Elstir ou os textos de Bergotte. De todo modo, o trecho desencavado pela paixão de Brassai é muito útil. Além de revelar que dentro do espírito de Proust também havia uma discussão não resolvida sobre a questão “que tipo de arte é a fotografia?”, prenuncia uma mudança de sinal que se dará, progressivamente, ao longo da *Recherche*. Por exemplo, aquela “falsa ideia” da modelo dada pela Kodak em *A Sombra das Raparigas em Flor*, citada acima, acabará se mostrando também uma falsa ideia a respeito da importância crescente que a fotografia vai tomar. Logo no volume seguinte, *No Caminho de Guermantes*, a mesma falta de fidelidade de uma foto a uma suposta realidade existente, objetiva, absoluta, já é vista como qualidade.

“As últimas aplicações da fotografia (eram) fazer surgir do que julgávamos uma coisa de aspecto definido, as cem outras coisas que ela igualmente é, visto que cada uma está em relação como uma perspectiva bem menos legítima.” (PROUST, 2008, p. 398).

À medida em que, uma após a outra, as páginas da *Recherche* perfazem nas nossas mãos o seu giro de 180° graus para trás, vai ficando claro que a ideia que Proust tinha da fotografia é mais um dos vários paradoxos de sua obra. Uma foto pode ser vista por um lado como um processo objetivo de reprodução da realidade e por outro como uma perspectiva, entre as inúmeras possíveis, da mesma realidade. Até aí, nada de novo. Esse é um paradoxo vivido diariamente pelo escritor e pela torcida do Paris Saint Germain. A fotografia carrega mesmo essa ambiguidade. A maneira com que Proust a encara é que é como sempre genial: “a fotografia é um instantâneo daquilo que dura numa pessoa”, diz ele, numa carta à uma amiga em 1915, já numa fase mais madura de sua vida, reafirmando seu amor e admiração por aquela que poderia ser considerada a sexta ou a oitava arte no Manifesto de Ricciotto Canudo, mas não foi. De todo modo, em *A Sombra das Raparigas em Flor*, Proust emite uma opinião que parece oposta à que expressou na carta mas que, desta vez, justamente em sua oposição, coincide belamente com ela. *Coincidentia Oppositorum*.

“A fotografia adquire um pouco da dignidade que lhe falta, quando ela cessa de ser uma reprodução do real e nos mostra coisas que não existem mais”. (PROUST, 2009, p. 285).

Falsamente antogônicas, tanto essa frase que diz que uma foto “mostra coisas que não existem mais” quanto a outra que diz que ela capta “aquilo que dura” apontam na verdade para a mesma direção. A memória. O universo mnemônico, aquele onde as todas coisas podem ao mesmo tempo durar e não existir mais. Proust vai estabelecer gradualmente uma ligação univitelina entre o conceito de fotografia e a noção de memória involuntária, *pièce de resistance* de toda a sua obra. O instantâneo durável impresso em papel, independente do valor artístico que o escritor possa lhe atribuir, terá um inestimável valor metafórico em sua obra. E se no trecho acima ele aponta pela primeira vez a objetiva da fotografia para o universo da subjetividade e da memória, a sua praia interior, será ainda no mesmo volume, *A Sombra das Raparigas*, apenas algumas páginas à frente, que Proust dará um passo decisivo nesta direção.

“E depois, como logo a memória começa a tirar fotografias independentes umas das outras, e suprime todo o elo, todo progresso, entre as cenas nela figuradas, a última, na coleção que ela expõe, não destrói forçosamente as precedentes.” (PROUST, 2009, p. 531).



Já há aqui uma prefiguração mais clara do processo de revelação mnemônica que é ao mesmo tempo a base e o cume da *Recherche*. É a base porque o livro começa e se estrutura com um narrador, Marcel, situado entre a vigília e o sono, lembrando, lembrando, lembrando de uma lembrança que teve ao comer a notória madalena embebida de chá. E é o cume, porque as últimas páginas do último volume nos dão a explicação detalhada desse mesmo processo que, por sua vez, circularmente, voltando a ser a base, dará origem ao próprio livro que já lemos. Parece complexo, complicado, intrincado. E é mesmo. Mas pode ser colocado de uma maneira mais simples, só que também ainda mais *spoiler*. De acordo com a história que se encerra no volume *O Tempo Redescoberto*, ficamos sabendo que um romance contando tudo que já lemos até ali, ou seja, uma *Recherche* virtual, será escrito pelo seu próprio protagonista, que sonhou com o romance durante toda vida-livro e encontrou enfim a chave para realiza-lo. Assim, a obra que acabamos de ler durante um trecho de nossa própria vida supostamente real será (ou já foi?) a mesma que o narrador, em sua existência supostamente virtual, escreverá (ou escreveu?) dentro desse jogo de espelhos que o livro propõe. Ainda complicado? Pois a metalinguística não para por aí. Para estendê-la, Proust recorre mais uma vez a metaforizar instrumentos óticos.

“Para voltar a mim mesmo, eu pensei mais modestamente em meu livro e seria inexato dizer que pensei também em seus leitores. Porque, acho eu, eles não seriam meus leitores, mas leitores de si mesmos, já que meu livro é uma espécie de lente de aumento, como aquelas que o oculista de Combray entrega a um comprador qualquer. Com meu livro, eu lhes forneceria um modo lerem em si mesmos.”
(PROUST, 1992b, p. 318).

Todos os grandes livros fazem com que os leitores leiam-se em si mesmos e a si mesmos. Mas a *Recherche* potencializa muito essa característica porque, ela mesma, como organismo literário, escreve-se e inscreve-se em si mesma. É um livro circular e metalinguístico que poderia ser descrito, com alguma licença, como uma mistura de *As Mil e uma Noites*, que era muito anterior e Proust amava eternamente, com *Finnegan's Wake*, que era contemporâneo e ele não leu. Transcender, vencer, parar o fluxo linear do tempo é a obsessão central da obra. Como realizá-la? Aqui é que entra em jogo o clique inefável da fotografia subjetiva, inventada pelo autor. É com o auxílio dessa metáfora potente e de uma ferramenta igualmente poderosa, a memória, que o narrador busca suprimir *“todo elo, todo progresso, entre as cenas nela figuradas”* para reconectar-se a si mesmo, no que ele tem de mais essencial. Isso que Proust chama de “elo entre duas ou mais cenas, esse “progresso”, é simplesmente a progressão entre uma cena e a cena seguinte da vida, ou seja, é o próprio tempo linear que costuma nortear as vidas cotidianas, aquele que acreditamos fluir de um passado para um futuro. Esse é o tempo que a memória suprime ao guardar em si apenas cenas isoladas, como fotografias. O paradoxo, desta vez, está no fato de que justamente para resgatar os elos vitais consigo mesmo, o narrador ou o leitor tem que abolir os elos temporais entre os momentos que viveu. Essa é a busca. Perder o tempo. O seu livro se chama *Em Busca do Tempo Perdido* mas poderia, sem trocadilhos, se chamar *Perdendo o Tempo Buscado* ou, ainda melhor, *Buscando a Perda do Tempo*. O tempo cronológico, como senso comum o conhece, evade-se. O “tempo perdido” que Proust quer encontrar é realmente perdido: uma ausência de tempo, uma extra-temporalidade. Voltando à analogia cinematográfica: o encadeamento de muitos fotogramas num filme nos dá a ilusão de movimento mas, na vida vivida, o encadeamento das cenas que vivemos nos dá ilusão do tempo. No afã de libertar-se dessa progressão, o autor (e a memória) busca então desfazer a película imaterial que une os fotogramas do real visível. Para entender a vida, é preciso desligar o cinema da vida. Desligar o tempo. Com este gancho, Brassai aproveita para puxar a sardinha para a sua brasa mais uma vez.

“(…), em Proust o observador é sempre extremamente móvel, em busca de perspectivas insólitas, de ângulos de visão particulares. Alguns críticos deduziram que havia ali o modo



de um cineasta. Eles se enganam. O procedimento de Proust nunca é cinematográfico. Nada é mais distante de sua mente do que filmar, seguir a incessante translação de imagens, o deslizar de umas sobre as outras. O escoamento do tempo não lhe interessa. Ele nunca fala, aliás, em tomadas cinematográficas mas de clichês, de instantâneos. Homem da discontinuidade, Proust é um fotógrafo, suas descrições são sempre imagens fixas, instantâneos, os únicos que são capazes de tornar perceptíveis as mudanças acontecidas, o tempo escoado, o envelhecimento.” (BRASSAÏ, 1997, p. 136).

Há alguma razão em dizer que Proust não é um cineasta. Ele foi de fato considerado cineasta pelas razões mais erradas, entre elas a descrição detalhista que ele faz da realidade à sua volta. Contudo, Brassai, ao desconsiderar o escritor como cineasta para reivindicá-lo fotógrafo, seu próprio ofício, parece acometido pela síndrome da auto-estima delirante, potencialmente causada por um complexo que eu confesso não saber se é de superioridade, inferioridade ou, como é frequentemente o caso, de ambos ao mesmo tempo. O que tenho certeza ser pouco complexo, aqui, é esse raciocínio que vê só as fotos, e não os filmes, “capazes de tornar perceptíveis as mudanças acontecidas, o tempo escoado, o envelhecimento”. É uma ideia muito simplória acompanhada à altura por outra, bastante comum até hoje, que diz que não há ação na literatura proustiana. Claro que há. Mesmo que o objetivo final seja encontrar a atemporalidade, o tal “escoamento do tempo” também interessa muito a Proust, como tudo que, mesmo sendo ilusório, é central na experiência humana. O fluxo temporal, e a ação que ocorre dentro dele, constituem parte importantíssima de um livro onde pessoas se apaixonam ou morrem, frequentam teatros ou prostíbulos, tomam chá ou pilotam aviões. Mesmo que alguns leitores o esqueçam de maneira surpreendentemente recorrente ao longo dos anos, é preciso lembrar que há uma trama desenvolvida na *Recherche*. E ela inclusive acontece de maneira cronológica na maior parte da narrativa. É verdade que o que há de ação nessa história talvez pudesse ter sido contado por um outro escritor em quinhentas ou, para os mais afobados, em até mesmo cinquenta páginas ao invés das quase cinco mil que ligam o começo de *Um Amor de Swann* ao final de *O Tempo Redescoberto*. É verdade também que a trama aconteça num espaço-tempo memorial. E é verdade, sobretudo, como já mostrado acima, que a fotografia seja um elemento importante desse roteiro, principalmente em seu uso metafórico para o desenvolvimento do conceito de memória. Nada disso justifica, entretanto, a transformação do memorialismo proustiano vivo, vivíssimo, em uma espécie de álbum inerte de fotografias imateriais. Memória é movimento.

“A memória, ao invés de um exemplar em duplicata, sempre presente aos nossos olhos, dos diversos acontecimentos de nossa vida, é antes um abismo de onde por um momento uma similitude nos permite sacar, ressuscitadas, reminiscências extintas.” (PROUST, 2011, p. 167).

Está claro. Lembrar não é criar uma duplicata, nem colocar uma fotografia num álbum mental. A memória pode, sim, configurar-se como a entidade que tira as fotos da vida, como disse o narrador Marcel alguns parágrafos acima, mas ela é uma câmera dotada de um motor-drive flexível, potente que, ao seu modo, também captura o tempo, necessariamente. A priori, o próprio ato de “tirar” fotos pressupõe que exista um fluxo temporal de onde elas possam ser (re)tiradas. A posteriori, a “reminiscência extinta”, um found footage mental, é ressuscitada justamente por um sopro temporal que lhe é dado por aquele que lembra. Ela é reinserida no fluxo narrativo da vida, na *timeline* da existência cotidiana. Na literatura proustiana, o tempo está sempre em jogo, no jogo, presente. Só assim ele pode ser transcendido. É justamente essa a ascese luxuosa que a *Recherche* propõe. O praticante proustiano tem que se colocar numa posição de espreita passiva, num estado meditativo em que possa receber, da maneira mais descontrolada possível, algum efluxo involuntário da memória. A chamada Busca é sempre uma não-busca, à maneira de certas práticas orientais. Agora, se por um lado a finalidade é alcançar e/ou ser alcançado por algo irracional, por outro lado a preparação para esse fim é absolutamente racional. Não é um processo muito diferente



do desregramento “raisonné” dos sentidos defendido por Rimbaud ou do acolhimento do acaso do *Lance de Dados* projetado por Mallarmé ou do retorno a uma infância cognitiva proposto por Picasso. Em Proust, o resultado dessa abertura existencial ampla, geral e irrestrita é sempre o surgimento de uma garrafa inesperada, vinda de alguma fossa abissal do mar da memória. Dentro dela, há uma fotografia que foi tirada pelos sentidos. Uma sensografia. À deriva, ela está ao mesmo tempo guardada e perdida pela memória. É assim, súbito, que ela nos aparece. Não é uma aparição muito diferente das epifanias fulminantes em Joyce, dos lapsos temporais mágicos contados por Scherazade ou dos relances fugidios em que a *Máquina do Mundo* se abre e fecha para Drummond. Estamos falando de um “processo instantâneo”, contradição em termos que revela outro paradoxo da obra proustiana. Nele, vivemos, num flash, um entendimento pleno e não cerebral da vida, da “*verdadeira vida*” como faz questão de lembrar o narrador que a discerne do real patente e, por muitas vezes para ele, patético. A “*vrai vie*” proustiana, eterna enquanto fulgura, acontece justamente no momento em que já suprimido “*todo elo, todo progresso*” de suas cenas, ela emerge repentinamente em nosso espírito, vinda de um abismo da memória, como emanção sensorial de um evento que ocorreu no passado e que trará ao presente uma felicidade inédita.

“Se uma lembrança, graças ao esquecimento, não pode estabelecer nenhuma ligação, nenhum nexa com o instante presente, se ela ficou em seu lugar, sua data, se ela guardou suas distâncias, seu isolamento no fundo de um vale ou no cume de um pico, ela nos faz subitamente respirar um ar que é novo precisamente por ser um ar que já respiramos no passado, esse ar mais puro que os poetas tentaram fazer reinar no paraíso e que não poderia dar essa sensação profunda de renovação se já não tivesse sido respirado, porque os verdadeiros paraísos são os paraísos perdidos”. (PROUST, 1992b, p. 168).

É o enésimo paradoxo a reverberar na caixa de música proustiana. Paraíso perdido é paraíso encontrado. Feito o tempo. E como o momento paradisíaco foi perdido em algum lugar no passado, ele só pode retornar ao presente se a lembrança que o resgata não tiver “*nenhuma ligação, nenhum nexa*” com o próprio “*instante presente*”. No universo de Proust, se não há nexa, é para que surja um novo nexa. Esse reaparecimento repentino, vindo do passado, se dá sempre em ressonância com um acontecimento cotidiano do presente. É quando ocorre uma provocação banal aos sentidos, como o já famoso gosto de uma madalena embebida no chá. Não só ele. Há na própria *Recherche* também alguns outros desses eventos sensoriais que não são menos importantes que a *madeleine* original. São apenas menos conhecidos, certamente porque são descritos em volumes mais finais da obra que um número enorme de leitores não tem capacidade, prazer ou resiliência para atravessar. Estes acontecimentos são, e têm que ser, muito triviais. Uma polaroide sensorial, etérea e passada, encontra eco num evento sensível semelhante que é experimentado no presente. Qualquer um. O reconhecimento da textura de um guardanapo ou o barulho da colher num prato. Para Marcel, talvez o mais importante desses eventos, no mínimo tão fundamental quanto a ingestão daquele chá com bolinho que a sua percepção transformou numa infusão alucinógena e realista, seja uma sensação vivida no momento em que o narrador, mais velho e desencantado com o mundo, volta a participar de uma festa da alta sociedade. No caminho, ele se desequilibra ao desviar de um veículo que poderia atropelá-lo.

“Mas no momento em que eu me recolocava ereto e apoiava meu pé numa pedra do calçamento que estava um pouco menos elevada que a precedente, todo meu desencanto desapareceu diante da mesma felicidade que em diversas épocas da minha vida me tinha dado a visão de árvores que eu acreditei reconhecer num passeio de carro perto de Balbec, a visão dos carrilhões de Martinville, o sabor de uma madalena mergulhada numa infusão, e tantas outras sensações de que já falei (...) A felicidade que eu vinha de experimentar era a mesma que eu experimentei



quando comi a madalena, naquela época em que eu adiei a busca por suas causas profundas” (PROUST, 1992b, p. 164-165).

Marcel ainda demoraria um pouco para descobrir as “*causas profundas*” da felicidade repentina que ele sentiu ao ser quase atropelado. Contudo, as causas, digamos, “superficiais”, emergiriam instantâneas. As pedras desiguais do calçamento dispararam em seu espírito a lembrança irracional de duas lajotas desniveladas em que ele pisou numa visita anterior à Catedral de São Marcos, durante uma feliz viagem a Veneza. Toda conexão, para Proust, é uma reconexão. Qualquer situação experimentada pelos sentidos pode se transformar num abracadabra existencial que redefine os elos que nos ligam a nós mesmos. E quando esse nexos primeiro e singular, mas perdido, se restabelece, abre-se a máquina proustiana do mundo. Nós a vislumbramos, num relampejo silencioso, pela fissura atemporal que separa essas duas sensações análogas no passado e no presente. A madalena, a pedra ou o prato são os portais desse encontro. Para tentar iluminar a cena um pouco mais, recorro a um trecho do primeiro tradutor alemão da *Recherche*, Walter Benjamin: “Não se deve dizer que o passado esclarece o presente ou que o presente esclarece o passado. Uma imagem, ao contrário, é aquilo em que o Outrora encontra o Agora num relâmpago, para formar uma constelação. Em outras palavras, a imagem é a dialética em suspensão.” (BENJAMIN, 2006, p. 504). Nesse sentido, a constelação de Proust ou Benjamin é bem mais complexa que a de Brassai. A experiência mnemônica sublime não é apenas uma fotografia do passado, mas algo que acontece em algum espaço-tempo eterno entre dois instantâneos, dois frames, dois flashes.

“Só um momento do passado? Muito mais, provavelmente; alguma coisa que ao mesmo tempo comum ao passado e ao presente, é muito mais essencial que os dois. Tantas vezes, ao longo de minha vida, a realidade me desapontou porque no momento em que eu a percebia, o único órgão com que eu podia fruir a beleza, minha imaginação, não podia se aplicar a ela em virtude da lei que inevitavelmente quer que só possamos imaginar aquilo que está ausente. (...) Mas assim que um barulho, um cheiro, já ouvido ou já respirado no passado, o sejam novamente, ao mesmo tempo no presente e no passado, reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos, assim que a essência permanente e habitualmente escondida das coisas se vê liberada e nosso verdadeiro eu que, desde muito, parecia morto, mas não o estava inteiramente, acorda, anima-se ao receber o celeste alimento que lhe é trazido. Um instante liberto da ordem do tempo recriou em nós, para o sentirmos, o homem liberto da ordem do tempo. É compreensível que ele tenha confiança em sua felicidade, mesmo que o gosto de uma madalena não pareça logicamente conter as razões para essa alegria. É compreensível que a palavra ‘morte’ não faça sentido para ele. Situado fora do tempo, o que poderia ele temer do porvir?” (PROUST, 1992b, p. 170).

Vencer o tempo significa vencer um porvir recorrentemente temível e supostamente inevitável. Significa vencer a morte. Nada menos. A revelação mnemônica descrita por Proust é, em suas próprias palavras, sempre uma ressurreição. E quem renasce, segundo o escritor, é “*nosso verdadeiro eu*”. Mas quem ou o que opera esse milagre? Já sabemos que não é apenas a “foto” repentina do passado projetada pela memória, nem é o flash sensível do acontecimento que a atrai para o presente. Aqui, o dom de dar a vida - e de dar à vida - emana de um vácuo atemporal que se insere entre esses dois instantâneos temporais. O “milagre da analogia” tão caro a Proust acontece, na arte ou na vida, exatamente da mesma maneira paradoxal, impossível, com que dois fotogramas de um filme ganham vida, também milagrosamente, graças ao vazio que se insere entre eles. E essa comparação cinematográfica que, à provável revelia de Proust, eu me permito usar, é especialmente pertinente por estarmos falando aqui, literalmente, de uma animação. Ou de uma reanimação.



“Sempre, nessas ressurreições, o lugar distante engendrado em torno da sensação comum se agarrava por um instante, como um lutador, ao lugar atual. O lugar atual sempre vencia; o vencido sempre me parecia mais belo. (...) De maneira que aquilo que o ser ressuscitado por três ou quatro vezes em mim acabara de experimentar, era talvez a sensação de fragmentos da existência subtraídos ao tempo, mas essa contemplação, mesmo que eterna, era fugidia. Contudo, eu sabia que o prazer que ela tinha, em raros intervalos, dado na minha vida, era o único que foi fecundo e verdadeiro. (...) Também, essa contemplação da essência das coisas, eu estava agora decidido a me ligar a ela, a fixá-la, mas como? Por que meios?” (PROUST, 1992b, p. 172-173).

Não basta sentir. É preciso entender. Não basta entender. É preciso fazer os outros entenderem. “Fixa-lá”, aqui, é escrevê-la. Proust/Marcel, autor/narrador, está agora decidido a fixar a essência inefável de sua descoberta. Ou seja, torná-la dizível. “Mas como? Por que meios?”, ele pergunta, já sabendo que antes de descobrir quais seriam seus métodos de apreensão, seus instrumentos de escavação ou suas técnicas de resgate, teria que primeiro encontrar um mapa do tesouro. A questão que se impunha antes de tudo, premente, era “onde procurar?”. Ele ainda não sabia. Contudo, sabia bem onde não procurar. Muito próximo do final de sua vida/livro, Proust/Marcel era um homem experiente que já tinha seguido uma série de pistas falsas ao longo de uma existência sensível e reflexiva. Ele tinha já ido a muitos lugares. Todas as estradas já pavimentadas o levaram a alguma Roma insuficiente. Foi assim que ele descobriu que não teria mais que ir a lugar algum.

“Eu experimentei demais a impossibilidade de alcançar na realidade aquilo que estava no fundo de mim mesmo (...) Impressões como aquelas que eu procurava fixar se desintegram no contato com o mesmo desfrute direto que foi impotente para fazê-las nascer. A única maneira de experimentá-las com mais intensidade é tentar entendê-las completamente, ali no lugar onde elas existem, de torná-las claras em suas profundezas, ou seja, em mim mesmo”. (PROUST, 1992b, p. 174).

O “desfrute direto” desintegraria as impressões preciosas e delicadas, justamente aquelas que Proust quer eternizar. Não é sob um sol, lua ou lâmpada que elas seriam flagradas. Se o diafragma sensorial do escritor fosse apontado diretamente para a realidade exterior, ele queimaria um filme hipersensível. A mirada deste autor infravermelho pretende capturar impressões que existem para além dos reflexos luminosos que brilham nas superfícies mundanas e que costuma cativar boa parte dos artistas, mas também para quem da própria fonte da luz que costuma atrair teólogos ou filósofos. Assim, as lentes proustianas serão radicalmente viradas para dentro. As objetivas serão definitivamente transformadas em subjetivas. Mesmo para desenvolver seu coté cronista de costumes, observador da vida mundana sabidamente perspicaz, genial, Proust fará uso da memória. E ele até poderia ser comparado a um fotógrafo, como quis Brassai, mas neste caso seria um metafotógrafo que procura sempre revelar a foto de uma foto já tirada pela memória. Nessa modalidade gráfica peculiar, o jogo de espelhos com Proust pertence a uma primeiríssima divisão, uma liga especial, a da fotografia interna. As impressões que o escritor deseja fixar são reflexos que já foram gravados na câmara escura da memória e que de lá, vez por outra, são novamente dados à luz. Grávido de suas raríssimas impressões, Proust entendeu que não poderia ser o seu próprio parteiro. Prenhe, limitaria-se a esperar. E esperando, não poderia obviamente ter escolha sobre o filho que nasceria. Talvez seja esse o produto mais estranho da fábrica proustiana de paradoxos: não há recherche. Não há busca. Só há espera. É proibido procurar. Só encontrar é permitido.

“... a primeira característica que essas impressões tinham era a de que eu não era livre para escolhê-las, que elas me eram dadas tais e quais. E eu sentia a marca de



sua autenticidade. Eu não tinha ido buscar as duas pedras desiguais do pavimento em que topei. Mas justamente a maneira fortuita, inevitável, em que a sensação foi reencontrada, controlava a verdade do passado que ela ressuscitava, as imagens que ela desencadeava, já que nós sentimos seu esforço para subir de volta à luz, já que nós sentíamos a alegria do real reencontrado. Ela também controla a verdade de todo um quadro feito de impressões contemporâneas trazidas na sequência, com essa infalível mistura de sombra e luz, de relevo e de omissão, de lembrança e esquecimento que a memória ou a observação conscientes sempre ignorarão. Quanto ao livro interior de signos desconhecidos (signos em relevo, que, creio, minha atenção, explorando meu inconsciente, ia buscar, confrontar, contornar, como um mergulhador que sonda), ninguém poderia me ajudar em sua leitura, porque essa leitura consiste num ato de criação em que nenhuma pessoa pode nos substituir, nem mesmo colaborar.” (PROUST, 1992b, p. 176).

Se tivesse sido descrita hoje, a ideia de “livro interior” poderia soar como literatura barata. Do mesmo modo, o ato de buscar impressões “no fundo de mim mesmo” poderia transformar esse lugar, “o lugar onde elas existem”, num mero lugar comum. Isso só aconteceria, contudo, se o leitor desavisado esquecesse que tudo isso foi descrito numa época em que a literatura francesa era dominada pelo realismo naturalista de Emile Zola, que descrevia os acontecimentos à maneira do tal “filme cinematográfico” e em que a crítica literária era fortemente influenciada pelo biografismo de Charles Sainte-Beuve, para quem um livro tinha que ser o espelho da vida cotidiana de seu próprio escritor. Para esses dois chanceleres do realismo, arautos convictos de uma objetividade que a subjetividade deles havia concebido, praticantes de um apartheid estrito entre imaginação e paisagem, só havia uma forma de vida e ela se projetava na tela concreta da realidade exterior. Cabia a nós, no máximo, fruí-la através dos nossos sentidos ou refleti-la com um intelecto racional. A ironia mais uma vez paradoxal da situação literária daquela época é evidente. Zola, o suposto realista, mesmo que se propusesse a descrevê-la de maneira supostamente fidedigna, inventava uma história em sua imaginação. Proust, o suposto irrealista, extraía uma trama de sua própria história de vida, real. Ironicamente, se ambos fossem cineastas, Proust seria o que chamamos hoje de documentarista-ensaísta, daqueles que apontam sua mirada para a vida “real” e Zola seria um diretor do que chamamos de ficção. De todo modo, são portadores de uma perspectiva antagônica do mundo e é neste contexto adverso que Proust não tem medo de afirmar uma interioridade sensível, sensacional, progenitora, projetora de uma “infalível mistura de sombra e luz”. Não há nada de comum nesse lugar proustiano, a não ser que tomemos por “comum” o sentido de “universal”. Nesse sentido, vale notar que o autor da *Recherche* se vê “explorando o meu inconsciente” numa viagem paralela à que Freud empreendia mais ou menos contemporaneamente em Viena. É interessante também observar que Proust chega antes a uma conclusão que seria depois desenvolvida pela psicanálise, a de que há uma profunda alteridade na interioridade. Ao intuir que as “imagens que ela desencadeava” traziam um amálgama fluido “de relevo e de omissão, de lembrança e de esquecimento”, o dândi parisiense antecipa o médico vienense no desenvolvimento de uma ideia que já havia sido, é verdade, descoberta e redescoberta por muitos outros artistas ao longo da História, entre eles, o poeta meteórico Arthur Rimbaud que trinta anos antes fulminou: “eu é um outro”. Para Proust, além de ser um outro, eu é a memória. E no caso específico de uma memória feita obra, eu é a obra. É irônico notar que Proust parece chegar à uma conclusão semelhante a de seu antagonista Sainte Beuve, ao estabelecer um nexos tão forte entre o autor e a obra. Só que não. É fundamental não esquecer aqui que o “eu” da equação proustiana é exatamente aquele que nasce de “um livro interior de signos desconhecidos”. É um ser absolutamente alteritário ao “eu” cotidiano do crítico biografista, a que Proust se referirá mais adiante como sendo um “verdadeiro eu”, que nasce indissolúvelmente amalgamado, algemado mesmo, à sua obra.

“Assim, cheguei a essa conclusão de que nós não somos nada livres diante da obra de arte, que nós não a fazemos à nossa vontade, mas que preexistente a nós, nós



devemos, ao mesmo tempo porque ela é necessária e oculta, como faríamos para uma lei da natureza, descobri-la. Mas essa descoberta que a arte nos faria realizar, não seria ela, no fundo, aquela de algo que deveria ser o mais precioso para nós, e que de hábito nos resta completamente desconhecido, nossa verdadeira vida, a realidade tal qual nós a sentimos e que difere tanto daquilo que nós acreditamos, que nós somos repletos de uma alegria sem igual quando o acaso nos traz a lembrança verdadeira?”. (PROUST, 1992b, p. 178).

Proust não é obviamente o primeiro artista a afirmar, para além de uma autonomia, uma pré-existência já autônoma da obra de arte. Neste sentido, toda obra nasce de found footages. A relativização dos conceitos de atividade e passividade na criação é um expediente antigo. Michelângelo, por exemplo, já havia expresso essa ideia em relação a seu ofício quando disse que a escultura não é a imposição de uma forma à pedra, de um corpo à pedra, vindo de fora para dentro. É a extração de um corpo que já estaria contido na pedra. Libertá-lo de lá (como libertar a si próprio?), retirar o material excessivo e putativo que o esconde (e que esconde também o seu próprio criador?), é a função do escultor. Ou seja, a arte é uma questão de pedra e perda. E é assim pelo menos desde a própria idade da pedra. Outro exemplo, ainda anterior ao do renascentista multimídia, são os índios brasileiros, que já criavam com essa mesma verve passiva. As músicas indígenas sempre foram todas recebidas da natureza (interior? exterior?). Não há composição ou, se há, a ideia de compor se refere a uma espécie de arranjo metafísico entre um ser e um cosmos, no sentido de parir uma obra. Eu mesmo tendo a ver meus próprios filmes como concepções móveis e sonoras que são pelo menos parcialmente extraídas da realidade, mesmo que sejam consideradas, em alguns momentos, ficcionais, inventadas. Vejo-os exatamente como “quadros de impressões contemporâneas” feitos de uma “mistura infalível de sombra e luz, de relevo e de omissão, de lembrança e esquecimento”. Não é que eu me enxergue como uma espécie de Chico Xavier do documentário. No coito espiritual da criação há, claro, sempre uma dose também infalível de transpiração neuronal racional. Há também uma respiração arfante e desejosa do ar da realidade, repleta de um tesão criativo, mas mesmo esses gestos ativos são inevitavelmente acompanhados por um grau de passividade muito maior do que pode supor a chã filosofia dos que não criam.

“O único livro verdadeiro, o escritor não tem, no sentido corrente, que inventá-lo, porque ele já existe em cada um de nós, mas traduzi-lo. O dever e a tarefa do escritor são aqueles do tradutor” (PROUST, 1992b, p. 186-187).

O mesmo Proust, que acabou se tornando um dos maiores ícones da história da literatura, não se considerava um homem de grande imaginação, no “sentido corrente” da palavra. Ele chegou inclusive a duvidar, em uma idade já avançada, que pudesse se tornar um escritor digno do nome. Confesso que eu também sempre tive a mesma dúvida como cineasta e que talvez tenha sido ela o maior empurrão na direção de um cinema documentário, aquele onde a realidade é quem realiza por nós grande parte do trabalho de imaginação, desde que mantenhamos os sentidos abertos ao troca-troca ativo/passivo instaurado com ela. Acredito que essa dúvida possa trazer - e no caso de Proust indubitavelmente trouxe - um arejamento muito saudável à criação, justamente por frear o desejo de sobrepor a imaginação à realidade, de sufocar uma com a outra, como se ambas fossem duas coisas distintas e distantes. Em Proust, acentuava essa dúvida o fato de que ele alojava a imaginação num andar altíssimo no arranha-céu interior dos seus valores. Contudo, foi justamente lá de cima desse edifício, pelo vão de uma janela sensitiva ou de uma sacada criativa, que o escritor sempre contemplou a vastidão da experiência humana e entendeu que é num parapeito estreito entre a descoberta e a invenção, sempre, que qualquer atividade criativa se potencializa. Tudo aquilo que é criado é sempre, ao mesmo tempo, inventado e descoberto. Todo found footage é encontrado dentro de nós.



“O homem, jogando perpetuamente entre os dois planos da experiência e da imaginação, deseja aprofundar a vida ideal das pessoas que conhecia e conhecer a vida das criaturas que tinha de imaginar”. (PROUST, 2008, p. 257).

Referências

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte / São Paulo: Ed. UFMG / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BRASSAÏ. **Marcel Proust Sous l’Emprise de la Photographie**. Paris: NRF, Gallimard, 1997.

PROUST, Marcel. **À La Recherche du Temps Perdu: À L’ombre des jeunes filles en fleur**. Paris: NRF, Gallimard, 1992a.

PROUST, Marcel. **À La Recherche du Temps Perdu: À Sombra das Raparigas em Flor**. CIDADE: Editora Globo, 2009.

PROUST, Marcel. **À La Recherche du Temps Perdu: Du côté de Chez Swann**. Paris: Maxi Poche, Classiques Français, 1995.

PROUST, Marcel. **À La Recherche du Temps Perdu: Le Temps Retrouvé**. Paris: NRF / Gallimard, 1992b.

PROUST, Marcel. **À La Recherche du Temps Perdu: No Caminho de Guermantes**. São Paulo: Editora Globo, 2008.

PROUST, Marcel. **À La Recherche du Temps Perdu: A Prisioneira**. São Paulo: Editora Globo, 2011.

Entretecendo linguagens, Carlos Nader é um ensaísta audiovisual. Seus trabalhos já foram exibidos em centros culturais como o MoMA em 1999, o Guggenheim em 2001, o Stedelijk e a Tate Modern em 2007 e veiculados nos principais canais de TV internacionais (como o inglês Channel 4 e o Franco-Alemão ARTE). Entre seus filmes estão “Beijoqueiro” (vencedor da Mondial de la Video de Bruxelas; 1993), “Trovoada” (ganhador do Internationaler Videokunstpreis Alemanha; 1998), “Tela” (melhor curta no Festival de Havana; 2011) e os longas “Pan-Cinema Permanente”, “Homem Comum” e “A Paixão de JL”, que venceram o Festival É Tudo Verdade (2008, 2014 e 2015).