

Disponível em <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>
 mocinha recuperado por sua avó morta. Plagiando Paul Claudel, poder-se-ia dizer que a zona intermediária é pior que a morte.

Enfim, retorno à localização das duas referências à tela holandesa, “As regentes do hospital”. Parece-me interessante que ocorram tão adequadamente em “O caminho de Swann”, livro em que é descrita a velha tia e noticiada sua morte, e em “O caminho de Guermantes”, onde há uma espécie de concentração da morte. Como se viu, nesse livro, morre a avó, o primo dos duques agoniza, anuncia-se a morte de Swann e mostra-se a agonia intelectual de Bergotte. Se, por um lado, não seria razoável pensar que Proust atentou para essa adequação, também não se pode falar numa simples coincidência. Não teria atuado sobre a mente do romancista a força inconsciente das associações de imagens?

É interessante observar que o herói contemplava a morte, no rosto daqueles que o cercavam, da mesma maneira que a duquesa parecia pressenti-la no próprio rosto e na tela holandesa. A ironia e a blague seriam suas armas contra essa visão ameaçadora, do mesmo modo que a figuração da morte, no quadro, poderia ser, para Frans Hals, mais um meio de exorcizá-la que de vingar-se das guardiãs de seu asilo, como querem alguns críticos.

Maria Angélica Melendi
 UFMG

RASTROS E RESTOS

RESUMEN

La ficción proustiana es un ejemplo claro de narrativa pos-fotográfica, no sólo por sus imágenes detalladas y nítidas, sus closes cerrados, si no también por el uso repetido de metáforas y comparaciones con el fotógrafo o la fotografía.

La intención de este trabajo es tratar de analizar cómo la fotografía, una técnica relativamente nueva en el tiempo de Proust, es percibida por el autor a través del habla de los personajes y del propio narrador. En esta reflexión preténdese abordar algunos de los usos sociales de la fotografía en el final del XIX: la fotografía como arte, la reproducción fotográfica de obras de arte, el retrato, la fotografía de paisajes, y el carácter específico de la imagen fotográfica como generadora de reminiscencias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAARD, H. P. *Frans Hals*. Paris: Cercle d'art, New York: Harry N. Abrams, 1981.
 CHATELET, d'Albert. *TOUT L'ŒUVRE PEINT DE FRANS HALS*. Docum. d'E. C. Montigni. Trad. Simone Darses. Paris: Flammarion, 1976.
 FREUD, Sigmond. *Gradiva de Jensen e outros trabalhos*. Rio de Janeiro, Imago, 1976. “Escritores criativos e devaneio”
 FROMENTIN, Eugène. *Les Maîtres d'autrefois*. Texte établi, introduit et noté par Pierre Moisy. Paris: Garnier, 1972.
 GENAILLE, Robert. *La Peinture hollandaise*.- Pierre Tisné, 1956.
 LEYMARIE, J. *La Peinture hollandaise*. Skira, 1956. (“Frans Hals et le portrait”, p. 85-100).
 PELADAN, Joséphin. *Frans Hals*. Paris: Goupil, 1912.
 PROUST, Marcel. *A la Recherche du temps perdu*. Edition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié. Paris: Gallimard, 1987 à 1989.

Uma pessoa não pode dizer que realmente viu alguma coisa antes de fotografá-la.

Zola

1. O Espectro da Pintura

Vestígios de prata sobre o papel. Sob uma placa de vidro, restos da luz que um dia iluminou uma face que já não existe. Rastros e restos dos homens e das mulheres que amamos. Fotografias. De todas as formas de representação, a fotografia é a que menos representa. A fotografia é. Como a fita de Moebius, a fotografia não tem espessura. Imagem feita de luz, ela é puro significante.

A semelhança da palavra proibida dos enigmas borgianos, que não pode ser pronunciada porque é a chave do sentido, no romance de Proust a fotografia é mencionada sempre lateralmente, quase que com descuido, como se fosse apenas um dos males do século. Enquanto abundam as referências a pintores, escultores, músicos, arquitetos e paisagistas, e há personagens que são artistas como Elstir e Vinteuil ou estetas como Swann e o próprio Marcel, nunca se menciona o nome de um fotógrafo, a não ser o desconhecido Otto, autor das fotos “retocadas” de Odette Swann. Ao longo do romance os personagens falam de fotografias, trocam fotografias, as veneram, as profanam. Nenhum deles, porém, parece apreciar a fotografia como forma de arte. O caráter sublime que todos atribuem à criação artística está longe de ser encontrado nas imagens fotográficas.

Por outro lado Susan Sontag observa que, para Proust, a fotografia mantém com o passado uma relação superficial, voluntária e exclusivamente visual, ela é incapaz de provocar as reminiscências sensíveis que, através dos nossos sentidos, despertam a *mémoire involontaire*. “Isso, porém não se deve a que a fotografia não possa evocar lembranças (...) mas àquilo que Proust esclarece a respeito de suas próprias exigências com relação à recuperação da imaginação, isto é, de que essa não seja apenas extensiva e exata, mas que revele a textura e a essência das coisas.”¹

Apesar de renegada por muitos artistas e escritores, a fotografia causou uma mudança nas técnicas de composição das outras artes: no

1. SONTAG, 1981. p. 158.



Madeleine Lemoire, nascida Jeanne-Magdeleine Coll, fotografado por Paul Nadar, 1891.

momento em que ela deixou de cultivar a visão direta própria da arte acadêmica, e, perdendo o distanciamento objetivo, buscou novos pontos de vista, provocou uma fratura no modo de ver a realidade que não só afetou definitivamente a pintura, se não também a literatura.² Mario Praz considera que, na literatura proustiana, o realismo se supera ao extremar-se, ao perseguir, com uma lente de aumento, o lado microscópico da vida, e cita Ortega y Gasset que identifica o modernismo por sua capacidade de “inverter a hierarquia e fazer uma arte onde apareçam no primeiro plano, destacados com caráter monumental, os mais insignificantes acontecimentos da vida.”³ Pensamos que essa visão aproximada, essa inversão da hierarquia só foi possível a partir da invenção e da divulgação da fotografia.

A ficção proustiana é um exemplo acabado de narrativa pós-fotográfica não só por suas imagens detalhadas e precisas, seus “closes” fechados se não também pelo uso repetido de metáforas e comparações com o fotógrafo ou a fotografia.

Neste trabalho, minha intenção é tratar de refletir como a fotografia, uma técnica relativamente nova nos tempos de Proust, é

2. PRAZ, 1979. p. 194.

3. VIRILIO, 1979. p. 41.

percebida pelo autor através das falas dos personagens, entre eles o próprio narrador. Nessa reflexão pretendo abordar alguns usos sociais da fotografia no final do século XIX: a fotografia como arte, a reprodução fotográfica de obras de arte, o retrato, a fotografia de paisagens, além do caráter específico que reveste a imagem fotográfica enquanto geradora de reminiscências.

2. Uma História

A fotografia nasceu para o mundo a 18 de agosto de 1838. Nesse dia, em nome do Estado Francês e do Instituto de França se faz pública a invenção desse “novo instrumento para o estudo da natureza”. A sessão teve lugar na Academia de Ciências. Mas Delaroche, famoso pintor de batalhas, saiu da sala dizendo: “A partir de hoje a pintura morreu.”⁴ Em parte estava com a razão. Havia-se operado uma mudança de campo definitiva. Toda uma série de ofícios ligados à pintura começavam a desaparecer: o pintor de miniaturas, os retratistas profissionais, os paisagistas de gênero.

Mas, e a fotografia? No limiar do seu desenvolvimento, quando ainda possuía uma técnica muito primitiva, a fotografia ostentava um acabamento artístico excepcional. Os primeiros fotógrafos não tinham pretensão de fazer arte, trabalhavam para eles mesmos e para um reduzido grupo de amigos. Nesses primeiros anos, quando era uma atividade exercida por poucos e a dificuldade do procedimento requeria conhecimentos muito especiais, a fotografia aparecia, como as artes, velada pelo mistério da criação.⁵ Mas a princípios da segunda metade do século, a técnica se havia simplificado o bastante como para não exigir conhecimentos especializados e os materiais necessários eram fáceis de encontrar. Podia-se instalar um estúdio fotográfico por uns poucos centos de francos. Começaram a surgir, então, os comerciantes da fotografia que, para melhorar seu mercado, tentaram atribuir ao seu produto a categoria de arte.

Em 1891 existiam na França mais de mil estúdios e a fotografia ocupava mais de meio milhão de pessoas. Um importante recurso econômico consistia na venda de reproduções de retratos de personagens da vida pública. As pessoas gostavam de colecionar estas imagens. Uma ampla série de cenas eróticas, estudos de nus e academias femininas (que

4. DEBRAY, 1994. p. 225.

5. FREUND, 1976. p. 35,82 e ss.

hoje nos parecem perversamente inocentes), se escondiam nos bolsos dos moços e nos álbuns das garçonières.⁶

A partir de 1900, começa a se divulgar a reprodução fotográfica de obras de arte. Os procedimentos usados antes dessa época — ponta seca, buril e litografia — além de encarecer o processo, transformavam irremediavelmente a obra. Um museu imaginário se abriu para o mundo com a fotografia. Até então as obras de arte podiam ser apreciadas por uns poucos viajantes afortunados. Reproduzidas ao infinito, começam a pertencer a todos. Adolphe Braun, editor alsaciano, foi um dos primeiros a se dedicar à reprodução sistemática dos desenhos dos museus: os de Holbein, em Basilea, foram os primeiros, depois seguiram os do Louvre, de Veneza, Florença, Viena, Dresde, etc. Em poucos anos Braun mandou fotografar todos os mestres da arte européia e conseguiu reunir uma coleção de quinhentos mil clichês. A empresa fundada por Braun continuará, muitos anos após sua morte, a fornecer reproduções de boa qualidade aos interessados em arte.⁷

Outra industria, aliada na difusão da imagem fotográfica será a do cartão postal, “cuja origem é atribuída por uma revista especializada da época a um livreiro de Oldenburg, que em 1875 teria editado duas séries de vinte e cinco cartões. O primeiro cartão postal ilustrado francês remonta a 1889. Sua difusão capilar é imediata,(...) coloca ao alcance do público um verdadeiro inventário do mundo.”⁸

Por volta de 1900 a decadência da fotografia tornou-se evidente. Inventaram-se novas técnicas como papéis ao carvão, à goma, ao bromuro....com ajuda dos quais pretendia-se que a fotografia se parecesse mais à pintura a óleo, ao desenho, às aguafortes, às litografias. Seu principal efeito era trocar a nitidez, obtida por objetivas cada vez mais precisas, pelo difuminado. Quando maior impressão dava a fotografia de parecer pintura, mais era apreciada como “artística”. É também a época das fotografias “retocadas”. Manipulando o negativo, o retocador anulava o efeito das novas objetivas e criava figuras lisas e sem sombras, bem ao gosto da pintura acadêmica da época. Enquanto o fotógrafo acertava a pose, o pintor de fotografias ia fazendo as anotações necessárias, cor dos olhos, do cabelo, das roupas. Tinha se conseguido, finalmente, um sucedâneo da antiga miniatura, uma imagem idealizada de contornos suavizados, que emergia

6. *Ibidem*. p. 80.

7. *Ibidem*. p. 90.

8. FABRIS, 1991. p. 33.

sutilmente entre tons de rosa e claros azuis, “completamente naturais”⁹

Em 1859, Baudelaire se manifesta sobre a nova técnica:

Se for permitido a fotografia substituir a arte em alguma de suas funções, em breve ela a suplantará e corromperá completamente.¹⁰

Baudelaire acredita que a fotografia reforça a pretensão dos que acham que a arte deve ser a reprodução exata da natureza e a condena a uma função ancilar:

É necessário que se encaminhe pelo seu verdadeiro dever, que é ser a serva das ciências e das artes, mas a mais humilde das servas, como a impressão e a stenografia, que não criaram nem completaram a literatura.¹¹

Muitos pintores negaram à fotografia a dignidade de obra de arte. Ingres, Troyon, Flandrin e Puvis de Chavannes protestam contra a lei que atribui propriedade artística a fotografia, mas, a 28 de novembro de 1862, o tribunal confirma a sentença: “a fotografia pode ser um produto do pensamento e do espírito, do gosto e da inteligência. Pode ser a expressão de uma personalidade. Pode ser arte.”¹²

Alguns pintores, porém, se utilizam de fotografias como esboços para suas pinturas, o próprio Ingres parece tê-lo feito e também Courbet, mas sobretudo é Degas quem faz da imagem fotográfica a base de seu modo de ver e representar. Seu olhar novecentista se apaixona pelo fragmentário, pelo espontâneo, pelo desordenado e são as fotografias as que lhe oferecem tudo isso, com seu corte instantâneo e suas deformações ópticas.

Na época em que Proust escreve seu romance a fotografia está se massificando, se tornando um fenômeno comercial.¹³ As primeiras câmeras portáteis Kodak: “Aperte o botão, nós fazemos o resto” já tinham aparecido e o mundo se preparava para receber um infinito aluvião de instantâneos.

9. FREUND, 1976. p. 85,86.

10. BENJAMIN, 1986. p. 107.

11. DUBOIS, 1992. p. 23.

12. FABRIS, 1991. p. 185.

13. FABRIS, 1991. p. 32.



Marcel Proust em Anphion, propriedade da Princesa Brancovan, com amigos.

3. A Fotografia

As últimas aplicações da fotografia – que deitam aos pés de uma catedral todas as casas que tantas vezes nos pareceram de perto quase tão altas como as torres, que fazem sucessivamente manobrar como um regimento, por filas, em ordem dispersa, em massas cerradas, os mesmos monumentos, que aproximam estreitamente as duas colunas da Piazzetta ainda há pouco tão distantes, que afastam a vizinha Salute e que, num fundo pálido e degradado, fazem caber um horizonte imenso no debaixo do arco de uma ponte, no quadrado de uma janela, entre as folhas de uma árvore situada no primeiro plano e de tom mais vigoroso, que dão sucessivamente como moldura de um mesma igreja as arcadas de todas as outras – não vejo senão isto que possa tanto como o beijo, 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 com uma perspectiva não menos legítima. (SM p.329)

Desde os tempos em que Eltir se iniciou na pintura, temos conhecido o que se denomina “admiráveis” fotografias de paisagens e cidades. Se procuramos precisar o que os amadores designam nesse caso por este epíteto, veremos que ele se aplica em geral a uma imagem singular de coisa conhecida, imagem diversa da que temos costume de ver, singular e entretanto verdadeira, e que por esse motivo é para nós duplamente surpreendente porque nos assombra, faz com que saíamos de nossos hábitos e, ao mesmo tempo, faz-nos entrarem nós mesmos ao nos recordar uma impressão. Por exemplo, determinada de essas

fotografias “magníficas” ilustrará uma lei da perspectiva, nos mostrará uma certa catedral que temos o costume de ver em plena cidade, pegada, ao contrario, de um ponto escolhido de onde dará a impressão de ser trinta vezes mais alta que as casas e formando quebra-mar à beira do rio do qual na verdade está bem distante. Ora, os esforços de Elstir para não expor as coisas como sabia que eram, mas segundo essas ilusões de ótica... (SM p.364)

Estes jogos de sombra também banalizados pela fotografia, haviam despertado o interesse de Elstir... (SM p.364)

O narrador não aceita a fotografia, ela é fácil, banal. (O simples movimento de um dedo e — *clik* — já está pronta uma obra completa.) O narrador sabe, porém, ver fotografias. Percebe claramente que as mudanças de ponto de vista transformam as relações entre os objetos, as perturbam. A fotografia isola, recorta, junta. Viu nas fotografias que os seres e os monumentos e as paisagens não são imutáveis, que não se deixam apreender numa só vez. Percebeu que quanto mais numerosas sejam as variações de um objeto, mais ricas são suas possibilidades de significado. Ele suspeita que a fotografia mente. Ainda não sabe que a fotografia recicla a realidade.

Elstir entretanto está querendo saber como entabular um diálogo com a fotografia. Vê as fotos de outra maneira. Ele também quer, como Ingres, Degas, Müchla, Manet, Seurat, conseguir aquela qualidade própria da nova técnica, aqueles tons metálicos, os pontilhados, a inversão dos planos, o corte inusitado. O pintor sabe que a fotografia renovará a pintura.

4. O Fotógrafo

(e no ponto mais alto do hotel, lá onde ficaria o lanternim de uma igreja normanda, estava instalado como um fotógrafo detrás de seus vidros ou um organista em sua câmera). (SM p.212)

O fotógrafo (esse desconhecido) aparece, como termo de uma metáfora, misterioso “atrás de seus vidros”, numa torre, como um organista, participando dos rituais alquímicos dos processos da revelação. Não é o estúdio claro de Elstir, com sua simples economia de tintas, telas e pincéis... O fotógrafo trabalha num âmbito sombrio e afastado, fora do tempo que inutilmente quer deter. Há algo de obscuro e de misterioso nesse ser que está lá, no ponto mais alto, um artífice antigo, o Operator, que recorta os objetos a partir da visão parcial através de um pequeno orifício.

5. O Tempo

Com os prazeres, ocorre o mesmo que com as fotografias. O que colhemos na presença da pessoa amada não passa de um clichê negativo que revelamos depois, logo que estivermos em casa, quando temos a nossa disposição essa câmera escura interior cuja entrada é “proibida” enquanto há gente a vista. (SM p.393)

A fotografia entra aqui também como o segundo termo de uma comparação. Na realidade se está falando dos prazeres. Mas Proust consegue vislumbrar nesta dobra temporal o drama da fotografia. Porque sempre é preciso um segundo momento. O da revelação. Na escuridão do quarto ou da câmera o que aparece, o que se revela aos nossos olhos é muitas vezes (sempre) diferente do que acreditamos ter visto (vivido). No quarto escuro, o tempo, que nos parecia ter congelado numa imagem definitiva, não fez mais que impregnar essa imagem com a névoa de uma antigüidade precoce. Na cisão temporal entre o momento em que a foto foi tirada e o momento em que foi revelada o objeto (o ser) já é um outro. Toda fotografia nos mostra um passado. No instante mesmo em que a máquina é disparada o objeto desaparece. Se oculta, virtual, na película ainda não revelada. Como saber se ele está realmente lá? Só depois do processamento. E então, como conferir se era realmente assim? Impossível, só resta a fotografia, e ela se sobrepõe à lembrança. É uma outra lembrança. É a lembrança do outro. Marcel sabe que apesar de persistirem idênticos, a bomba de chocolate, o café, a rosa oferecida, têm um outro sabor e um outro perfume na memória de Albertine.

6. O Mundo

Desde menino Marcel convive com muitos cartões postais: Chartres, Veneza, Florença, Giotto, Botticelli, Turner, Corot. Vêm pela mão de Swann, com a reprovação explícita da avó que não acabava de aceitar a nova técnica:

Gostaria que eu tivesse no quarto fotografias dos mais belos monumentos ou paisagens. Mas, no momento de fazer a compra, e embora a coisa reproduzida tivesse um valor estético, achava ela que a vulgaridade, a utilidade, logo reassumiriam o seu lugar, pelo processo

mecânico de reprodução, a fotografia. Procurava então um subterfúgio, tentando se não eliminar de todo 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 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. Mais se o fotógrafo era assim eliminado da apresentação do monumento ou da paisagem, reassumia, contudo, os seus direitos ao reproduzir aquela interpretação do artista. (S p.28-29)

Aparece aqui a palavra chave “vulgaridade”; a “vulgaridade comercial” que permeia a fotografia do real, do que ainda existe, é o que faz a avó do narrador preferir a reprodução fotográfica de um quadro que representa as fontes de Saint Cloud pintado por Hubert Robert, à fotografia das mesmas fontes executada por um fotógrafo desconhecido. São as “espessuras” da arte, leituras e releituras gráficas, na esperança vã de atingir o referente: a paisagem ou o monumento desejado. E é no final de todas estas “espessuras”, de todas estas representações de representações, que o fotógrafo desconhecido aparece e reassume seus direitos, ele, fazedor de simulacros objetivos, simples *Operator* de uma maquinaria inumana, sem consciência, incapaz de interpretações, registrando a obra de arte que registra a paisagem. Outra vez:

Mais se o fotógrafo era assim eliminado da apresentação do monumento ou da paisagem, reassumia, contudo, os seus direitos ao reproduzir aquela interpretação do artista.

Annateresa Fabris afirma que: “A questão do código, freqüentemente escamoteada pelos defensores e pelos detratores da fotografia, coloca-se integralmente nesta frase de Proust. A fotografia cria uma visão do mundo a partir do mundo, molda um imaginário novo, uma memória não seletiva porque cumulativa”¹⁴ A seleção efetuada pelo fotógrafo, enquadra a imagem, a isola e imobiliza, mas ao mesmo tempo a faz reconhecível, identificável. O narrador reconhece que:

A idéia que fiz de Veneza, segundo um desenho de Tiziano que tinha por fundo a laguna, era por certo muito menos exata do que a fornecida por simples fotografias. (S p.28-29)

14. FABRIS, 1991. p. 36.

As simples fotografias, com sua nitidez precisa, com seu recorte contemporâneo, estão muito mais próximas do real que a bela fotografia do ainda mais belo desenho de Tiziano. O olhar do fotógrafo, um olhar finisecular, construirá a imagem desejada de uma Veneza já arqueológica, completamente diversa do olhar renascentista de Tiziano.

7. A Casa Desonrada

Desde o início, um dos objetivos da fotografia foi o de registrar um mundo que estava desaparecendo. Charlus relembra a casa que foi de sua família, que já não é mais, a casa que está nas mãos de banqueiros judeus, a casa que perdeu seu belo jardim francês. “A Fotografia não fala (forçosamente) *daquilo que não é mais*, mas apenas e com certeza *daquilo que foi*.”¹⁵ Como eram calmos os passeios pelas aléias simétricas do jardim de Le Nôtre, como o ar deslizava leve entre os canteiros eqüidistantes...

Naturalmente, nunca mais quero saber dessa casa, que está desonrada, como não quero saber da minha prima, Clara de Chimay, que largou o marido. Mas conservo a fotografia da casa quando ainda estava intacta, como a da princesa, quando seus grandes olhos só viviam para meu primo. A fotografia ganha um pouco da dignidade que lhe falta quando deixa de ser reprodução da realidade e nos mostra coisas que já não existem. (SM p.300)

A dignidade da fotografia então lhe advém da desapareição física do referente. Sim, a fotografia nos diz “isso foi”, seu valor intrínseco se estabelece à custa da destruição e da morte. (Fantasia: fotógrafos apocalípticos que destruíssem tudo após ser fotografado. Uma civilização onde registrar o mundo fosse tarefa mais importante que conservá-lo. Preferir o mapa ao território. Talvez não estamos tão longe dessa metáfora.) Mas não é necessário destruir nada. A fotografia destrói ao deter o tempo num negativo. Mas o tempo, como sempre, levantará suas ruínas e do passado só nos restarão imagens. Um pardalzinho que foi de Lesbia, uma pegada que se apaga sob o vento lunar, as varandas de uma casa que foi nossa, um olhar que definitivamente não existe mais. Algumas fotografias.

15. BARTHES, 1984. p. 127

8. O Retrato Profanado

— Oh! tu não te atreves!
— Que eu não me atrevo a cuspir em cima? em cima *disto?*— disse a amiga, com proposital brutalidade. (S p.99)

Ela devia sentir, dizia eu comigo, no momento em que profanava com a amiga a fotografia do pai, que tudo aquilo era apenas doentio, e não a verdadeira e alegre maldade que ela teria desejado. A idéia de ser aquilo uma simulação de maldade era a única coisa que lhe estragava o prazer. (P p. 242)

O retrato profanado. Só muito mais tarde vamos saber que se trata de uma fotografia. Mas na realidade já o sabemos. Quem cuspiria num retrato pintado? E de fazê-lo, quem seria o afrontado? A pintura, por mais representativa que seja, sempre representa o pintor. A imagem do artista se sobrepõe à do retratado. O retrato de Zola por Manet, é em primeiro lugar, um Manet. Mas a foto não. O referente da fotografia está tão aderido a ela que nos permite toda classe de arroubos, homenagens e afrontas. Dubois narra a história de “uma mulher ciumenta que, no álbum de família, raspou e arranhou minuciosamente, em todas as fotografias em que o seu marido estava acompanhado por outras mulheres, os rostos destas, para os tornar irreconhecíveis, os apagar raivosamente, ou desfigurá-los...”¹⁶ A fotografia é um fetiche. A imagem fotografada é uma emanção do corpo. Como um fantasma aprisionado no papel, o ausente, o morto nos contempla desde a prisão dourada da moldura. Desde uma fotografia que nunca veremos os olhos tristes do músico morto perdoaram os excessos da filha e propiciaram a reparação. A amiga inominada da Srta. Vinteuil recuperará para o mundo a obra esquecida do músico.

9. O Retrato Venerado

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

16. DUBOIS, 1992. p. 199.

detidamente pela primeira vez aquela polpa de face, aquela curva de nuca, aquele ângulo de sobrancelhas... Aquelas linhas que me parecia quase proibido olhar, poderia estudá-las ali como num tratado da única geometria que tinha valor para mim. (G p.71)

Outra vez a fotografia toma o lugar do fotografado. O êxtase amoroso do narrador frente à fotografia de Oriane, vista no quarto de Saint Loup, se manifesta num desejo obsessivo de se apropriar do retrato. Marcel esquece as normas da cortesia e o pede brutalmente. A negativa, que ele sabe justificada, lhe provoca pesar. E Saint Loup? Saint Loup sabe das regras sociais, e não se atreve a dar o retrato sem a autorização da dama. A imagem fotográfica pertence ao fotografado. Como se fosse uma parte do ser (mas é uma parte do ser, é a emanção da luz do corpo fixada sobre um papel sensível) não é dado a qualquer um possuí-la. Uma foto da Duquesa de Guermantes não é um Nadar, é a Duquesa de Guermantes. Ela, só ela, outorgará a dádiva de suas imagens.



Condessa Henri Greffulhe, nascida Caraman-Chimoy, fotografada por Paul Nadar, 30 de maio de 1895.

10. O Rosto Definitivo

— Gostaria muito de ter uma fotografia desse retrato de Miss Sacripant, se é que possui alguma. Mas o que significa esse nome? — É o de uma personagem de uma opereta idiota, representado pelo modelo do retrato... Era com efeito um retrato de Odette de Crécy. Ela não o quisera conservar por muitos motivos, alguns bem evidentes. Havia outros... (SM p.383)

No seu quarto, Swann tinha, em vez das belas fotografias que agora se tiravam de sua mulher, e onde a mesma expressão enigmática e vitoriosa deixava reconhecer, fossem quais fossem o vestido e o chapéu, sua silhueta e seu rosto triunfantes, um pequeno daguerreótipo antigo, muito simples, anterior àquele tipo, e do qual, ainda não encontradas por ela, a juventude e a beleza de Odette pareciam ausentes. Mas sem dúvida Swann, fiel ou então por ter voltado a uma concepção diversa da nova, saboreava naquela jovem esbelta, de olhos pensativos e feições pisadas, atitude suspensa entre o andar e a imobilidade, uma graça botticellesca. (SG p.170)

Assim como os retratos “retocados” que Odette tirara no fotógrafo Otto, elegantíssima em seu rico vestido princesa e ondulada por Lenthéric, não agradava tanto a Swann quanto um postalzinho de Nice, em que, de capelina de feltro, os cabelos mal arranjados saindo de fora do chapéu de palha bordado de amores perfeitos e com um laço de veludo preto, vinte anos mais moça (pois as mulheres parecem geralmente tanto mais idosas quanto mais antigas são as fotografias), ela tinha a aparência de uma criadinha vinte anos mais velha. (P p.191)

Curioso destino o de Odette, passou anos aperfeiçoando uma imagem, décadas para se transformar numa senhora. Quantos avatares! “A dama de rosa”, Miss Sacripant, Odette de Crécy, Odette Swann, Madame de Forcheville... E quase no final ser lembrada por aquele antigo daguerreótipo ou pelo postalzinho de Nice, “uma criadinha vinte anos mais velha”... Quiçá Swann, no seu eterno procurar pela beleza antiga, quisesse encontrar o rosto primigênio da amada, o rosto anterior à queda e à redenção. O ser botticellesco, a filha de Jethro reencontrada. Porque talvez a inocência do daguerreótipo, que quase não admite retoques, representasse melhor o arquétipo desejado. A imagem criada pelo fotógrafo Otto, “retocada” é já outra coisa: é uma construção, uma fotografia “artística” onde tudo colabora para o efeito desejado: o vestido da moda,



Laure Hayman fotografado por Paul Nadar, 25 de novembro de 1879.

o penteado do cabeleireiro famoso, a presença trabalhada de Odette, sua versão final, destinada a ser imortalizada, fixada pela câmera e, por fim, o retoque: as mãos hábeis do artista apagando uma sombra, iluminando um olhar, aloirando os cabelos, enrubescendo as faces, afofando as rendas do colo. A fotografia se contaminou com os vícios maneiristas da arte, serviu de base à pintura, deixou de ser o que ela era: de índice quase virou ícone.

E a “dama de rosa”? Nada nos é dito além do encontro com o narrador menino, mas a imaginamos opulenta nas imagens que Morel lhe entrega anos depois: fotos de mulheres lânguidas com dedicatórias picantes, explícitas, códigos que hoje nos parecem ingênuos mas que eram decifrados com um sorriso cúmplice pelos bempensantes da época. Há todo um acervo decimonônico destas imagens: sensuais odaliscas, huris obesas, meninas perversas. As adivinhamos nas fotos ofertadas a Marcel. Miss Sacripant está junto. Mas não é uma foto. Ou sim, é uma foto de uma aquarela. Por quê? Fora a necessidade do romance de identificar Elstir com Biche e coloca-lo também no nebuloso e duvidoso passado de Odette, a aquarela de Elstir é o paralelo artístico do artifício do travestimento. Tão diferente da fotografia, a aquarela na sua fluidez feita de transparências e alusões, é o

oposto à precisão fotográfica. Ao contrário de uma foto, uma aquarela nunca seria uma prova. Devaneio do artista, fantasia, ensonhação, a esses estados a aquarela se presta. Mas a foto da aquarela, já... Por que guardar uma foto de uma aquarela? Outra vez o fotógrafo como um detetive, juntando provas, testemunhando: eu vi isso, eu estive lá, eu registrei o que deveria ser registrado. A fantasia se transforma num testemunho de acusação. Pois é, Miss Sacripant era Odette, você não viu a aquarela que Elstir pintou na ocasião? Eu tenho uma fotografia...

Mas quem é Odette? Certamente não é a jovem do daguerreótipo, nem a do postalzinho: essa jovem está morta. Essa jovem existiu, sim, mas já não existe. Foi ela mesma que deixou este vestígio, este resto de prata na placa de metal. Ela esteve viva uma vez. Depois a imagem se transformou em relíquia, em fetiche, em ícone. Resto físico do que já foi, isolado para sempre do fluir do tempo. Uma gota de sangue no lenço amarelado, a antiga mancha de vinho que se adivinha na toalha da festa. Ah, é verdade, aconteceu...

11. O Menino

Não viste então na gaveta dele sua fotografia, quando menino? Queria fazer-nos acreditar que o vestiam sempre com muita simplicidade. E ali com sua bengalinha, a gente só vê peles e rendas, como um príncipe nunca teve. (SG p.238)

Podemos facilmente imaginar o retrato escondido na gaveta, o retrato do menino que completava o álbum familiar. Benjamin lembra “os grandes volumes encadernados em couro, com horríveis fechos de metal, e as páginas com margens douradas com a espessura de um dedo, nas quais apareciam figuras grotescamente vestidas ou cobertas de rendas...”¹⁷ Mas alguém retirou a foto do álbum e a esqueceu numa gaveta. Celeste Albaret a acha, e vê, no passado de Marcel, só os detalhes: a bengalinha, as peles, as rendas. E não pode aprofundar mais, porque nessa “imagem o objeto se entrega em bloco e a vista está certa disso.”¹⁸ Por mais que prolongue sua observação, nada se acrescentará, nunca se poderá penetrar nessa imagem. Do outro lado desse espelho não há nada.

17. BENJAMIN, 1986. p. 97.

18. BARTHES, 1984. p. 115.



Marcel Proust, como Little Lord Fountleroy, aos treze anos.

12. Minha Avó

Quando, alguns dias depois do jantar na casa dos Bloch minha avó me disse muito alegre, que Saint Loup acabava de lhe perguntar se não queria que ele a fotografasse antes de deixar Balbec e ao ver que, para isto ela se pusera seu mais belo vestido e estava indecisa entre vários penteados, senti-me um tanto irritado ante aquela infantilidade que tanto me espantava de sua parte. (SM p. 318)

Porém minha avó, percebendo que eu me mostrava aborrecido, afirmou que se aquela sessão fotográfica me contrariava, desistiria dela. Não quis agir assim, e lhe assegurei que não via nenhum inconveniente, deixando-a embelezar-se, mas julguei dar provas de penetração e força ao lhe dizer algumas palavras irônicas e ferinas, destinadas a neutralizar o prazer que ela parecia sentir em ser fotografada, de modo que se fui constrangido a ver o magnífico chapéu de minha avó, consegui ao menos fazer sumir de seu rosto aquela expressão de alegria que me faria feliz... (SM p.319)

O que, mecanicamente, se efetuou naquele instante em meus olhos quando avistei minha avó, foi mesmo uma fotografia! (...) Mas que, em vez de nossa vista, seja uma objetiva puramente material, uma placa fotográfica, que tenha olhado, e então o que veremos (...) O mesmo acontece quando alguma cruel cilada do acaso impede o nosso inteligente e piedoso afeto de acorrer a tempo para ocultar a nossos olhares o que jamais devem contemplar, quando aquele é ultrapassado por estes, que chegando primeiro e entregues a si mesmos, funcionam mecanicamente, a maneira de uma película, e nos mostram, em vez da criatura amada que já não existe desde muito mas cuja morte o nosso afeto jamais quisera que nos fosse revelada, a nova criatura que cem vezes por dia ele revestia de uma querida e enganosa aparência. (G p.126)

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 tinha tirado e que eu tinha comigo) palavras e súplicas como a um ente separado de nós



Madame Nathée Weil, nascida Adèle Berncastel, avó materna de Marcel Proust.

mas que, permanecendo individual, nos conhece e a nós continua ligado por indissolúvel harmonia. (SG p.156-157)

Ela não me conhece mais, eu nunca mais tornarei a vê-la. Não havíamos sido criados unicamente um para o outro. Essa estranha estava a olhar (d)a fotografia tirada por Saint Loup. (SG p. 171)

– 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. “ 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 seu retrato. (SG p.172)

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 acostumara a ela. (SG p. 175)



Ernestine Gallow, um dos modelos de Françoise.

O desejo de ser fotografado. Obter uma imagem de si perene. Não aquela imagem que nos olha, invertida, desde o espelho. A que os outros vêem. Se ver como nos vêem os outros. Mas a imagem da avó não é para ela. O jovem condena a vaidade. Bem, se tu não queres... Mas ele finge não se importar e Saint Loup, com sua Kodak, faz o retrato.

Medusa ou Narciso? A morte está preparando seu olho petrificador. A avó sabe. Quer então ser petrificada antes numa imagem de prata. Narciso a se olhar no espelho da fonte, se verá outra, a que já não é, a que será no olhar de quem vai chorá-la.

Quer deixar um testemunho de sua existência, já que o intencionalizado numa foto “não é nem a Arte nem a Comunicação, é a Referência, que é a ordem fundadora da Fotografia”.¹⁹ Como nenhum retrato pintado pode fazê-lo, a Fotografia nos dá a certeza que seu referente realmente existiu.

Marcel, porém, procura em vão a avó na fotografia, uma desconhecida o olha. Françoise a reconhece imediatamente: é bem ela, até o sinalzinho, estava tão doente... – Era isso, então, ela sabia... O significado aparente se desloca até alcançar o sentido pleno. Medusa. A morte estava espreitando, a fotografia imobiliza e mata, mas ao mesmo tempo imortaliza. Já não é uma estranha a que nos contempla desde o papel sensível. Reconhecemos aquela que nunca conhecemos antes, porque conhecê-la então significaria morrer. Narciso.

13. As Dedicatórias

Eram fotografias das atrizes célebres, das grandes cocottes que meu tio conhecera, as últimas imagens daquela existência de velho vivedor que ele separava, por um compartimento estanque, de sua vida de família... Quase todas as fotografias traziam uma dedicatória tal como: “Ao meu melhor amigo”. Uma atriz mais ingrata e mais avisada escrevera “Ao melhor dos amigos”, o que lhe permitia, asseguraram-me, dizer que meu tio não era de modo algum o seu melhor amigo. (G p.238)

(pusera-lhe como dedicatória numa fotografia: “Com a certeza de ser providencial”). (D A p.64)

19. BARTHES, 1984. p. 157.



Louiso de Mornond, abril de 1902.

Um hábito perdido: a fotografia com dedicatória. Na extensa coleção de fotografias galantes que o tio Adolphe deixou abundam as dedicatórias “Ao meu maior amigo”, “Ao melhor dos meus amigos”, todo um passado de lembranças amorosas de vidas paralelas e histórias ocultas. A imagem construída em fotos retocadas e coloridas, tão ao gosto da aristocracia, tão “artísticas”: o melhor penteado, o vestido do costureiro famoso, o chapéu...

A imagem se completa na fala, o fotografado sente que sua imagem é incompleta, plana, que não diz nada do que o afeto ou o interesse necessitam expressar. Uma dedicatória encerra a intenção do retrato: “Com a certeza de ser providencial.”



Marcel Proust e seus companheiros de infância no Parque Monceau, 1885.

14. As Provas

E de fato, ele deveria mais tarde me mostrar a fotografia de um capitel onde vi dragões meio chineses que se devoravam, mas em Balbec esse detalhe de escultura passara-me despercebido no conjunto do monumento, que em nada se assemelhava ao que me haviam indicado estas palavras: "igreja quase persa". (SM p.367)

Como Swann deve trazer-me agora as provas de seu estudo sobre as moedas da Ordem de Malta, e, o que é pior, uma fotografia imensa de ambas as faces dessas moedas, Oriane preferiu vestir-se primeiramente para poder ficar com ele até a hora do jantar. (G p. 513)

...você sabe que não mandou a fotografia de nossos cavaleiros de Rodes, que eu estimo por sua causa e que tinha tanta vontade de conhecer? (G p. 523)

As palavras de Baudelaire: a fotografia como uma serva, reproduzindo, ampliando, separando, isolando... Enormes fotografias de moedas minúsculas, capitéis separados da igreja, metopas e frontões isolados do templo. A fotografia começa aqui a perfilar sua função pragmática. O olho da câmera chega onde ninguém chegou antes, recorta a coluna da catedral e retira uma figura de um quadro. Faz *tondi* de pequenas medalhas e bibelôs de monumentos. O mundo inteiro cabe no álbum que está na sala de visita. O mundo inteiro está sendo julgado. A fotografia fornece os testemunhos. A foto do assassinado provoca a condenação do assassino. O horror fica mais perto. A fotografia de Rachel. A foto de Albertine. A foto da amiga de Albertine. As provas de Gomorra. A foto da casa de Charlus é testemunha da decadência de uma classe e da ascensão de outra. Mais uma prova. A prova de um crime. Onde estão os belos jardins de Le Nôtre? Mortos, já não existem mais. Mas existiram. Veja esta fotografia...



Marcel Proust num almoço ao ar livre.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.
BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. Pequena história da fotografia. In: _____. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1986. V. 1: Magia e técnica, arte e político — ensaios sobre literatura e história da cultura.
BRADBURY, Malcom. *O Mundo Moderno. Dez grandes escritores*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
DEBRAY, Régis. *Vida y muerte de la imagen; historia de la mirada en Occidente*. Buenos Aires: Paidós, 1994.
DUBOIS, Philippe. *O acto fotográfico*. Lisboa: Vega, 1992. (Coleção Comunicações e Linguagens).
FABRIS, Annateresa (Org.) *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991. (Coleção texto & arte, 3).
FABRIS, Annateresa. A Fotografia e a reprodutibilidade da obra de arte. In *Arte em São Paulo*, São Paulo, nº 12, 1982.
FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.
FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Versión castellana de Josep Elias. Barcelona: Gustavo Gili, 1976. (Colección Punto y Línea).
LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família: leitura de fotografia histórica*. São Paulo: EDUSP, 1993. (Coleção texto & arte, 9).
MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
MAURIAC, Claude. *Proust*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
PÍAZ, María. *Mnemosyne: el paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Versión castellana de Ricardo Pochtar. Madrid: Taurus, 1979.
PROUST, Marcel. *Na caminho de Swann*. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (S)
PROUST, Marcel. *A sombra das moças em flor*. São Paulo: Ediouro, 1993. (S M)
PROUST, Marcel. *O caminho de Guermantes*. São Paulo: Globo, 1990. (G)
PROUST, Marcel. *Sadama e Gomarra*. São Paulo: Globo, 1994. (S G)
PROUST, Marcel. *A prisionera*. Tradução: Manuel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar. São Paulo: Globo, 1992. (P)
PROUST, Marcel. *Albertina Desaparecida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. (A D)
PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. São Paulo: Globo, 1992. (T R)
SANSOM, William. *Proust*. Rio de Janeiro: Jorge Zahor, 1989.
SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.
VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

A KUKA DE KAMAIORÁ OU O SEGREDO DA ALMA DE OURO: METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA, 1973-1983

Júnia de Castro Magalhães Alves
UFMG

ABSTRACT

This essay analyses Leilah Assunção's post-modern play, *a Kuka de Kamaiorá*, which was written in 1973 but only staged ten years later. A careful reading of the dramatic text reveals some ideological confrontation among different sociopolitical strata in Brazil.