

A IMAGEM PERDIDA EM PROUST

Pedro Alegre (UFRJ/CNPQ)

RESUMO

Em *À sombra das raparigas em flor*, o narrador proustiano se depara com uma imagem que configura a temporalidade do visível a partir da qual é possível reencontrar – na condição de se manter perdida – a imagem obsessiva de um olhar. O que aparece se mantém impossível – sendo esta sua condição de visibilidade – e permanece como imagem perdida. Nesta passagem, o romance de Proust se nos apresenta às avessas – não como a ressurreição do passado, mas como a difícil modalidade do olhar na qual se vê apenas sua perda. Por ser talvez um modelo de exceção, esse episódio configura, por isso mesmo, a dimensão do olhar proustiano para a imagem que constitui sua obra. Este trabalho faz parte da pesquisa de Doutorado sobre a obra de Marcel Proust a partir da qual o conhecimento sobre as imagens propõe a possibilidade de finalmente lidar com aquilo que *foi* perdido no mesmo instante em que *se vê* perder.

Palavras-chave: Marcel Proust; imagem; memória.

ABSTRACT

In *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, the proustian narrator is confronted with an image that configures the temporality of the visible from which it is possible to rediscover - in the condition of being lost - the obsessive image of a look. What appears remains impossible - this being its condition of visibility - and remains as a lost image. In this passage, Proust's novel turns us upside down - not as the resurrection of the past, but as the difficult mode of the eye in which only its loss is seen. Because it is perhaps a model of exception, this episode configures, for this very reason, the dimension of the proustian look for the image that constitutes his work. This work is part of the Doctorate research on the work of Marcel Proust from which knowledge about the images proposes the possibility of finally dealing with what was lost at the same moment in which it is lost.

Keywords: Marcel Proust; image; memory.

Queremos ver o que é visível, mas não queremos ver o que nos olha.

Jacques Derrida

Em *À sombra das raparigas em flor*, o narrador proustiano depara-se com a imagem de três árvores, na estrada de Balbec, quando voltava de um passeio com sua avó e a senhora de Villeparisis. Imagem que o invadiu sorrateiramente – como um bicho – e lhe crispou o espaço – mas também o tempo – como uma felicidade ferida. É comum (e mesmo correto) pensar a obra de Proust, quando ela vem até nós, como a escrita da recordação a partir da qual a *madeleine* é o seu mais reconhecido emblema. Quanto à centralidade de tal episódio exemplar, não há dúvidas. Entretanto, um outro – tão desconcertante, senão sombrio – se nos oferece negativamente como um traço singular segundo o qual a narrativa proustiana faz ver sua imagem às avessas. Tão importante quanto Combray rediviva na xícara de chá são as três árvores da estrada de Balbec “nas quais meu espírito tinha a sensação de que ocultavam alguma coisa que não podia apreender” (PROUST, 2006, p. 352).

A singularidade desse episódio consiste em que, ao olhar para a imagem, mesmo reconhecendo sensações análogas já experimentadas antes, ela barrava sua visão, não lhe concedendo, na memória, o lugar para onde o havia deslocado. Comparada a outras ocasiões, a sensação restou incompleta. Sem saber a origem daquilo que o assaltara, o narrador permanece no paradoxo de uma inquieta familiaridade diante de algo impenetrável mas incompreensivelmente penetrante. Na vasta paisagem da memória, uma imagem rompeu seu tecido, mantendo o sujeito na mais angustiante suspensão. Pois, não bastava perguntar: “onde já as teria visto?” (PROUST, 2006, p. 353). O lugar de onde vinha mantinha-se impossível, não ressurgia – permanecia como uma imagem perdida.

O que se pode entrever, no olhar do narrador diante da imagem, é talvez o modelo de operação presente de outras maneiras na obra. Isto é, as árvores de Balbec incitam a forma do olhar para a qual as imagens ganham sua espessura na *Recherche*. Um modelo de exceção, talvez – mas, para toda a possibilidade do olhar, o mais estimulante acontecimento, pois se trata de lançar olhos para *a coisa perdida* enquanto tal. Por isso, símbolo do passado

remoto, imagem da perda que envolve todo olhar sobre uma imagem desconcertante. Em Balbec, Marcel pôde sentir a ferida exposta da imagem sem ressurreição. Trata-se então de perguntar: *de onde* lançar sobre essa indesejada aparição o olhar? Ou ainda mais radicalmente: *como* olhar algo que, embora visível, está ausente? De que olhar podemos ver a imagem da perda enquanto presença penetrante e ausência impenetrável?

Trata-se de um paradoxo na modalidade do visível. Aquilo que olhamos não pode ser visto, não se reduz ao olhar. A dimensão visível é como que fechada quando a imagem atualiza em si um deslocamento do sujeito em direção ao invisível – ao que não está lá. A imagem lança seu próprio olhar invertido a partir do qual nossos olhos são cegos. Mas isso não significa que não se pode ver uma imagem e, sim, que nosso olhar – para ver – deve garantir o paradoxo. Para isso, é preciso inverter a noção de visão que traz diante de si o objeto presente. É sobre isso que comenta Derrida: “diz-se com frequência que a visão nos reporta ao objeto que está colocado ali diante de nós, mas há também uma experiência sem objeto, uma experiência que de modo algum é transbordada por alguém ou alguma coisa, *quem* ou *quê*, que não se torna objeto – nem aliás sujeito” (DERRIDA, 2012, p. 81). Restaria saber, como propõe Derrida, se a visão de fato lida com a concretude objetual que está diante de nós ou, ao estar diante de nós, ela “lida, precisamente, com a invisibilidade, ou com uma visibilidade que não se opõe na objetividade ou na subjetividade” (DERRIDA, 2012, p. 81).

Ora, se uma das funções vitais do olho é “precisamente a de *ver vir*, isto é, de nos proteger, de nos proteger contra o que vem” (DERRIDA, 2012, p. 67), quando estamos diante de uma imagem cuja eficácia nos coloca em posição de vulnerabilidade – porque nos fere em nossa desproteção – o olhar não se encontra na posição de dominar aquilo que é visto, de conhecer, categorizar segundo o visível, mas, ao contrário, está sujeito a ser dominado, deslocado, ferido pela visão – sem encontrar um objeto referente. O objeto perdido é assim a imagem da cisão do sujeito. O narrador proustiano, diante das três árvores, vê propriamente o vazio constitutivo de seu objeto – vê *o nada* que é. O que nos ensina uma lição sobre o visível, formulada por Derrida: “o que torna visível as coisas visíveis não é visível” (DERRIDA, 2012, p. 82). O que se tornou visível em Balbec “não é o

que se vê, mas, imediatamente, a visibilidade” (DERRIDA, 2012, p. 82). Em outras palavras, a imagem da própria potência da visão. A mesma talvez de que fala Joyce, ao se deparar com o paradoxo do visível, ao dizer: “Fecha os olhos e vê” (JOYCE, 1967, p. 42).

A imagem que avança em nossa direção, nos faz calar – cessa a discursividade – mas também a possibilidade, contida no visível, de tocar o objeto. De olhos fechados, de mão atadas e boca emudecida – passamos, finalmente, a ver. E vemos somente quando nosso objeto se descola e salta sobre nós criando uma perturbação na imagem e uma ferida no sujeito. Algo que “parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar” (BARTHES, 1984, p. 46) – a isso Barthes, ao tratar da fotografia, chama de *punctum*. Elemento que, para ele, seria a poderosa perturbação de uma imagem. Ao contrário do *studium*, que estaria ligado à codificação cultural, ao exame aplicado de interesses diversos (históricos, antropológicos, políticos, sociais) diante de uma imagem, o *punctum* é a ferida, o ponto cego, um detalhe capaz de causar um distúrbio no todo. Um detalhe que punge o espectador, implica-o no olhar e desmonta a imagem por dentro.

Isso que circunscreve uma verdadeira fenomenologia do olhar também aparece em Didi-Huberman, retomando o *punctum* de Barthes, na noção de *trecho* [*pan*]. E não seria sem importância o fato de tal fenomenologia nos surgir como uma “modalidade extrema do olhar, modalidade sonhada, nunca inteiramente ali, algo como um ‘fim do olhar’” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 33). Pois, o *trecho* é aquilo que, nas imagens pictóricas, causa interrupções na ordem discursiva, compromete, dentro da imagem, a imagem mimética geral. Torna, portanto, visível a própria visualidade, como pensou também Derrida. Isso quer dizer que o *trecho* enquanto fragmento puramente visual é o instante em que a pintura se mostra como pintura – rasgando o tecido da representação. “É algo que aparece, se apresenta – mas sem descrever nem representar, sem fazer aparecer o conteúdo do que ele anuncia” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 33).

Para o narrador da *Recherche*, as três árvores de Balbec vieram até ele como um *punctum* ou *trecho* contido numa imagem apenas aparentemente identificável. Sua sensação de perda foi a única com a qual ele pôde se ligar autenticamente à imagem, pois “assim acontece com objetos colocados a distância tal que, embora alonguemos o braço, não

conseguimos mais que acariciar a sua superfície com a ponta dos dedos, sem poder apanhá-los” (PROUST, 2006, p. 352). E apesar de se lançar – ou justamente por isso – ao “trabalho do pensamento debruçado por si mesmo” (PROUST, 2006, p. 353), sentiu separar-se da imagem que, barrando-lhe a visão, permitia que a imagem vivesse em sua pura condição de imagem – sendo esta a imagem das imagens proustianas. Imagem de sua vida. O impacto das árvores foi tanto que “pareciam pedir-me que as levasse comigo”, embora, ao mesmo tempo, percebesse “a impotente pena de um ser amado que perdeu o uso da palavra e vê que não poderá dizer-nos o que quer” (PROUST, 2006, p. 354). O que delimita, pois, esse olhar é a marca de silêncio que ela envolve. Afinal, “o que posso nomear não pode, na realidade, me ferir” (BARTHES, 1984, p. 80), escreve Barthes. Estamos, ao contrário, sob o regime de uma imagem cuja causa material é a ferida que nos atinge o olhar. Assim como *ver* não é apreender o visível (e reconhecer o visível é já dar-lhe o nome que o torna, por isso, reconhecível), a imagem de Balbec “exige apenas *olhar*, olhar algo que está escondido por ser evidente, aí defronte, deslumbrante, mas dificilmente nomeável” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 343). O avanço – olhar – da imagem sobre nós é o traço da desmontagem da palavra – nos faz ver em seu silêncio a eficácia da imagem como linguagem de sonho, tempo e memória, a partir da qual – em sua perda constante – toda escrita deve finalmente refazer seu percurso. Situação originária – talvez – da escrita proustiana.

Desse modo, podemos também *olhar* para o romance de Proust como o monumento de uma obsessão na qual ele constrói minuciosamente suas próprias imagens. Ao ser tocado pela imagem fugidia daquilo que é apenas perda, lança novamente o olhar para a proliferação microscópica de detalhes que traçam, em perífrase, a imagem da perda de seu objeto – aquilo que não se pode nomear. Entretanto, a dimensão de sua narrativa não permite pensar o apreço aos detalhes como minúcia descritiva – é o choque, a ferida causada que impele a criar ele mesmo – como imagem encarnada de sua dor – um caleidoscópio imagético no qual o objeto perdido mobiliza uma disjunção do tempo na memória. Benjamin compreendeu perfeitamente o desmoronamento narrativo em Proust, quando, ao curvar-se para amarrar seus sapatos, despertou em seu corpo a morte de sua avó.

Para o narrador, quando a imagem da perda lhe vem, “o tempo se desagrega, as paredes divisórias em seu interior desabam e, através dos cascalhos dos instantes, ele caminha trotando como num sonho” (BENJAMIN, 1987, p. 248). Não poderia ser isso uma imagem autêntica do texto proustiano? Assim como o corpo que sofre os abalos da imagem – o tempo diante de si e, portanto, a perda – a narrativa “se tornou um caleidoscópio que, a cada passo, lhe apresenta figuras cambiantes da verdade” (BENJAMIN, 1987, p. 248). Os detalhes em Proust são exatamente essas “figuras cambiantes da verdade” que não visam a um objeto referente, mas o devoram – como um trecho de pano carcomido sente sobre si, mais que tudo, aquilo que lhe falta.

Resta, portanto, do objeto perdido seu vestígio como “única sobrevivência [que] é, ao mesmo tempo, soberana e rastro de apagamento” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 194). Aquilo que, diferentemente de edificar a forma de uma representação, marca em cada frase o fantasma de sua dissolução. A imagem das árvores de Balbec olha agora para nós como uma potência do olhar, como o que não se reduz – um *ainda não* – diante do visível. Nela, a espessura do olhar proustiano (sua linguagem) torna-se uma obra da perda na qual “ver é perder” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 34). E, a cada página, sentimos, nas imagens que se proliferam, a forma daquilo que se perde como se perdem, a cada página, as frases nos parágrafos, as palavras nas frases, as frases em seu intervalo lacunar de parêntesis...

Quando, diante da imagem das três árvores na estrada de Balbec, o olhar proustiano pôde tornar visível – não “uma significação obscura, tão difícil de descobrir como um passado remoto” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 354) – mas a própria imagem remota desse passado imemorial. O que nos leva a pensar a respeito do tempo no qual sempre, diante de uma imagem, somos implicados. Assim, a imagem proustiana como trama temporal confia ao nosso olhar a dimensão da memória da qual o objeto perdido se oferece e nos desagrega. Pois,

diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar [...]. Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja –, o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16)

Em Proust, a construção da memória se confunde com a construção de uma obsessão cujos vestígios são – a um só tempo – a larga dimensão do passado em detalhes que rasgam sua própria imagem. Para olhá-la, é necessário fechar os olhos – como o narrador diante das árvores misteriosas de Balbec. Afinal, como escreve Barthes, "fechar os olhos é fazer a imagem falar no silêncio" (BARTHES, 1984, p. 84). Que olhar nos deixou a imagem das árvores, quando o carro o levava para longe de seu mistério jamais revelado? Quais "fantasmas do passado" essa "aparição mítica" deixou sobre nosso olhar? E de que nos fala Proust da imagem que lhe deixou com o gosto da morte na boca (gosto oposto ao da *madeleine*)?

De todo objeto – do tempo passado – que nos recusa; de todo olhar que, diante de uma imagem, recebe de volta o vazio; da memória sem conteúdo apreensível; de tudo, em suma, que surge diante de nós cedendo ao olhar o suporte de nossa própria perda; aquilo que poderia ter sido e não foi, pois "o carro me arrastava em direção oposta à única coisa que eu considerava verdadeira, a única coisa que me teria tornado mesmo feliz, o carro que assim se parecia com a minha vida" (PROUST, 2006, p. 354).

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.

DIDI-HUBERMAN. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **Diante do tempo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

JOYCE, James. **Ulisses**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

PROUST, Marcel. **À sombra das raparigas em flor**. São Paulo: Globo, 2006.