



ADALBERTO MÜLLER

Proust e as mídias:

o trem, o
telefone,
a fotografia e
o cinema

**ADALBERTO
MÜLLER**

é professor de Teoria
da Literatura e de
Literatura e Cinema
na Universidade
Federal Fluminense
(UFF).

Conferência apresentada no colóquio "Cinema, Tecnologia e Percepção" (MAM/UFF/Paris VIII, Rio de Janeiro, 24 de junho de 2009).

ENTRADA

A primeira objeção que os leitores (francófilos) de Proust podem fazer a um título como "Proust e as Mídias" é a de que parece absurdo falar de mídias a propósito de um autor cuja obra é uma grande defesa da cultura escrita e talvez um dos exemplos maiores da defesa da literatura contra o surgimento de um mundo midiático no alvorecer do século XX. É sobre esse Proust "espectador" do nascimento do cinema e das novas mídias (telefone, gramofone) que queremos falar. Vale lembrar, inicialmente, que Proust não se limita a definir a sua estética através da literatura apenas, e que seus

modelos estéticos provêm de diversas artes, como o teatro e a interpretação teatral de Berma em *Phèdre*; a pintura de Elstir; a sonata de Vinteuil; a música de Wagner. Mais do que isso, Proust toma como modelo para a sua teoria estética – e para sua teoria da percepção e da memória – não apenas obras artísticas, mas o próprio ato perceptivo. Assim é que a memória involuntária será despertada tanto pela frase da sonata de Vinteuil como pelo odor e pelo gosto da madalena mergulhada no chá de tília; pelos sinos da igreja de Combray; pelo piso desigual da catedral de São Marcos; pelo ruído da colher sobre o prato na biblioteca de Guermites. Ou seja, antes de ser literária, a questão de Proust é estética, logo fundamentada numa teoria da percepção.

UM POUCO DE TEORIA DA MÍDIA

Para entender o sentido de "mídia" aqui usado, defendo que este trabalho se enquadre dentro de um campo de estudos interdisciplinar chamado de "teoria da mídia". "Teoria da mídia", em português, já é um nome enviesado, que requer algumas explicações. Trata-se de uma tradução para o que

os alemães – e nem todos eles de acordo – chamam de *Medientheorie*. Num artigo publicado há algum tempo (Müller, 2007), tentei demonstrar que a utilização da palavra “mídia” em língua portuguesa se justifica melhor do que “meios de comunicação” ou a opção latinizante e afrancesada “os *media*”. Recordemos que Décio Pignatari traduziu o clássico *Understanding media* de McLuhan por *Os Meios de Comunicação de Massa*. Ora, como entender que o termo inglês “*media*” possa se referir apenas aos meios de comunicação de massa, quando McLuhan trata de coisas como a lâmpada elétrica, a máquina de escrever e o trem? Assim é que o tradutor de McLuhan, no Brasil, oscila entre “meio” e “meio de comunicação” (por exemplo, em “o meio é a mensagem”), de acordo com a utilização do singular “*medium*” e “*media*”. Ciro Marcondes Filho quase propõe que o termo “mídia” deveria ser excomungado, no prefácio de sua tradução de *Die Wirklichkeit der Medien*, de Niklas Luhmann (2005), cujo título brasileiro é *A Realidade dos Meios de Comunicação*. Ora, a distinção luhmanniana entre *Medium/Form* (“meio/forma”, na tradução corrente) também não diz respeito a “meios de comunicação”, uma vez que, pelo exemplo clássico de Luhmann, quando vemos uma pegada na areia o “*medium*” é a areia, ao passo que a forma é a pegada. Mais do que isso, Luhmann (1994) considera que tanto o dinheiro quanto os códigos da intimidade, como o amor, são *Medien*. A recusa de Ciro Marcondes pelo termo “mídia” deveria levar em conta que na língua alemã “*Medien*” também é um termo “abastardado”, uma vez que é um plural “alemanizado” do latim “*medium*” (o “correto”, pois, seria “*das Medium*”/ “*die Media*”). Assim, acredito na riqueza semântica do termo “mídia” em português, uma vez que a palavra pode significar várias coisas: 1) a mídia = os meios de comunicação de massa; 2) a mídia = o suporte, o meio; 3) as mídias = os diferentes veículos de comunicação; 4) as mídias = os diferentes suportes ou meios, inclusive os de transporte, transmissão e de processamento. Enfim, acredito que,

ao falar de mídia/mídias, a teoria da mídia nem sempre está falando de comunicação, ou de comunicação de massa. Pode estar falando de sistemas de registro, como os arquivos, ou de tecnologias óticas/acústicas, como o rádio ou o cinema, ou de instrumentos militares que acabam gerando mídias massivas, como os dispositivos de simulação 3D. Portanto, a teoria da mídia se constitui necessariamente como um campo transdisciplinar, envolvendo estudos de literatura, estética, tecnologia, informática, comunicação, neurologia, filosofia e transportes¹. Insisto: ao estudarmos um fato midiático, nem sempre nos interessa a questão da comunicação: ela é, algumas vezes, uma questão dispensável, ou secundária, como no caso de Proust, em que o que está em jogo é saber como as mídias da era industrial (trem, telefone, fotografia, cinema) afetam a percepção, e a própria criação estética. Por isso, Proust nos obriga a transitar constantemente entre uma estética das mídias e uma teoria da mídia.

Ao falar de trem, fotografia e telefone, antes do cinema, estou entrando deliberadamente numa discussão sobre velhas tecnologias. Creio que falar de velhas tecnologias pode ser um remédio para o excesso de discursos sobre as novas tecnologias ou as novas mídias, que, no mais das vezes, se contentam com a apologia incauta do progresso técnico. Falar de velhas mídias pode também ser um ato sutil de resistência ao programa midiático a que estamos condicionados – a todo instante temos que adquirir um novo *gadget* e jogar fora o recente, nessa espiral de consumo midiático –, um pouco como o ato de resistência que está implicado no fato de os jovens de hoje preferirem o vinil ao CD, e voltarem ao toca-discos. Ao mesmo tempo, pensar as mídias de outrora nos ajuda a entender como se formou – e se cristalizou, a ponto de não mais nos darmos conta disso – a percepção moderna e contemporânea das coisas, sobretudo quando já perdemos a consciência da “mudança perceptiva” – “*Wahrnehmungsveränderung*”, segundo Walter Benjamin (2002) – implicada nas tecnologias que formaram a vida moderna,

¹ A associação entre mídias e meios de transporte é tanto mais relevante e perceptível em países em que há um equilíbrio entre o deslocamento de informações, produtos e pessoas, constituindo uma rede que integra meios de comunicação (como a internet de banda larga) a trens de alta velocidade, linhas aéreas, estradas, etc.

como o trem, o telefone, a fotografia e os dispositivos óticos e sonoros (panorama, cinema, gramofone).

Voltando aos leitores de Proust, declaro desde já que não pretendo fazer uma leitura hermenêutica do texto de Proust. Muito menos tentar interpretar o sentido último de sua obra. Interessa-me muito mais uma leitura da “tecnicidade do texto” proustiano, a exemplo do que Friedrich Kittler (1985) faz com diversos textos que evidenciam a presença de fatores tecnológicos nas mudanças de concepção e na percepção do mundo na passagem de 1800 para 1900. Para usar uma brincadeira do mesmo Kittler, prefiro, ao invés de uma hermenêutica do texto proustiano, convidá-los para uma *hermenáutica* através dos textos que decodificam uma “teoria da mídia” no texto proustiano.

Sem mais delongas, comecemos a embarcar nesse trem.

O TREM

Antes de falar da importância do trem para a constituição de uma visão cinematográfica em Proust, convém lembrar que a relação entre cinema e meios de locomoção modernos não é nova. Ela já se encontra em Eisenstein, como bem nos lembra Joachim Paesch (1997), que estabelece também uma proto-história do cinema a partir dos meios de locomoção. Após considerar como já existe um “protocinema” em autores como Dickens, Pushkin e Flaubert, os quais desenvolvem em suas narrativas técnicas de “montagem” que antecedem a montagem fílmica, Eisenstein analisa dois casos em que a descrição de uma viagem de diligência aponta para uma modificação no olhar e na percepção das coisas: em *Nicholas Nickleby* de Dickens e numa passagem de Thomas de Quincey, *The English Mail-Coach*” (Paesch, 1997, p. 51). Como assinala Joachim Paesch, depois das diligências velozes, o trem e as estradas de ferro estabelecem uma ruptura significativa no modo de deslocar-se e de relacionar-se com a paisagem circundante:

“*Die Fortbewegung der Postkutsche bleibt der Landschaft verbunden, und wenn es bergauf ging, mussten die Reisenden mitunter austeigen und konnten am Wegesrand Blumen pflücken. Die Eisenbanfahrt dagegen folgt nur noch ihren Bedingungen als Ensemble von Schiene und Maschine, das sich nicht der Landschaft, sondern die Landschaft seinen Anforderungen in Form von Brücken, Einschnitten oder Tunnels unterordnet*” (Paesch, 1997, p. 72)².

No brilhante estudo *Geschichte der Eisenbahnreise*, traduzido para o inglês como *The Railway Journey*, Wolfgang Schivelbusch (1986) assinala que foram necessários cerca de vinte anos para que a estrada de ferro e o trem passassem a se tornar uma única coisa, destruindo a possibilidade de que diferentes trens ocupassem a mesma linha férrea. Aos poucos, trem e estrada foram se tornando um *maschine ensemble* que modificaria não apenas a concepção de viagem e de deslocamento, mas os próprios conceitos de tempo e espaço. Como assinala o subtítulo de Schivelbusch, “A Industrialização do Tempo e do Espaço no Século XIX”, o trem transformou profundamente tanto a economia europeia e americana (acelerando o processo de industrialização) quanto a percepção de tempo e espaço, e acabaria modificando também a história da comunicação. Schivelbusch assinala duas coisas importantes para se entender essa revolução: de um lado, é graças a sua utilização entre as diversas estações de trem que o uso do telégrafo desenvolve-se em larga escala. Por outro lado – e essa informação é fundamental para a leitura do texto de Proust – é graças à necessidade de sincronização dos trens que surge um horário universal, em torno da cidade/estação de Greenwich, na Inglaterra.

Antes mesmo da questão da reprodutibilidade técnica da obra de arte talvez devêssemos pensar nessa questão de um tempo e de um espaço industrializados, da desaturação da própria experiência, antes da desaturação da obra de arte. Pois assim como aquela esfera de autenticidade ligada ao ato de colher flores durante a viagem, de

2 “O movimento da diligência permanecia ligado à paisagem; quando subia uma montanha, os passageiros eram obrigados a descer, e podiam colher flores na beira da estrada. A viagem de trem desenvolve seu movimento como um conjunto de trilho e locomotiva, que categoriza as exigências da paisagem em forma de pontes, passagens e túneis” (esta e as demais traduções são minhas).

receber uma visita de um país distante, de receber uma carta de uma pessoa querida, o trem e o telégrafo (e posteriormente o telefone) destroem a “esfera de autenticidade”, de irrepetibilidade da viagem e da comunicação, tornando os deslocamentos no tempo e no espaço fatos banais da vida urbana moderna. Entre as consequências da estrada de ferro, Schivelbusch (1986, p. 33) assinala a “aniquilação do tempo e do espaço”, o desejo de ver as coisas de perto (que o panorama, a fotografia e o cinema aprofundariam), uma vez que “regiões remotas se tornavam acessíveis para as massas” (Schivelbusch, 1986, p. 42) através do turismo propiciado pelas estradas de ferro. Desse modo, as regiões mais distantes, as cidades isoladas por longos trajetos, perdem a sua identidade: “a estrada de ferro as privou de seu tempo local” (Schivelbusch, 1986, p. 43), submetendo-as ao tempo estandarizado.

Além de reorganizar o espaço urbano (inclusive em função das estações de trem), a estrada de ferro participa da construção de um novo tipo de olhar, que de alguma forma pressupõe um desejo cinematográfico antes mesmo da existência do cinema. Viajando dentro de um “projétil” em movimento, o passageiro do trem passa a ter uma visão descontínua e distorcida das coisas. O trem propicia ao passageiro uma “percepção mecanizada” das coisas, o que tem como consequência uma modificação no campo da visão e dos sentidos: as imagens vistas da janela se confundem, os odores se misturam, possibilitando uma sinestesia (que terá implicações sobre a kinestesia em Proust e no cinema) e uma panoramização do olhar. Mas não apenas a percepção da paisagem se altera: o trem propicia o surgimento da leitura de viagem em forma massiva, com a venda de livros em estações de trem, que passa a aumentar rapidamente ao longo do século XIX.

Na obra de Proust, as viagens de trem e de automóvel ocupam um lugar importante, uma vez que os deslocamentos entre Paris e Combray, Balbec Doncières, Tannsonville serão significativos para a história e a vida do narrador/de Marcel. Dentre essas via-

gens, ocupa um lugar especial a primeira viagem de trem a Balbec, que Marcel faz em companhia de sua avó. O leitor se recordará que a viagem a Balbec marca não apenas o fim do amor do narrador por Gilberte, mas o surgimento de uma evidência cada vez mais clara de que a memória das coisas perdidas e do tempo vivido se localiza não na nossa interioridade, mas nas coisas que circundam a nossa experiência, as quais se tornam objetos que detonam o processo da memória involuntária: “Essa é a razão por que”, diz o narrador, “a melhor parte da nossa memória encontra-se fora de nós, num sopro de chuva, no cheiro de um quarto fechado, etc.” (Proust, 1999, p. 512)³. Nessa medida, a *Erlebniss* da viagem de trem a Balbec é um momento importantíssimo na história da *Recherche*. Vamos a ela:

“Essa viagem, nós a faríamos hoje, sem dúvida, de automóvel, acreditando torná-la assim mais agradável. Veremos que, realizada desse modo, ela seria mesmo, em certo sentido, mais verdadeira, já que seguiríamos mais de perto, numa intimidade mais estreita, as diversas gradações segundo as quais se modifica a face da terra. Mas, enfim, o prazer específico da viagem não é o de poder descer na estrada e parar quando estamos cansados, é o de tornar a diferença entre a partida e a chegada não tão insensível, mas tão mais profunda quanto possível, de senti-la em sua totalidade, intacta, tal como estava em nós quando nossa imaginação nos levava do lugar onde vivíamos para o centro do lugar desejado, num pulo que nos parecia menos miraculoso por cobrir uma distância do que por unir duas unidades distintas da terra, que nos levava de um nome a outro nome e que esquematiza (melhor do que um passeio no qual, como se desembarca onde se quiser, pois não há uma chegada) a operação misteriosa que se realiza nesses lugares especiais, as estações de trem [gares], as quais não fazem parte, para dizer assim, da cidade, mas contêm a essência de sua personalidade tanto quanto o nome que elas levam na placa de sinalização” (pp. 512-3).

3 Doravante todas as citações, por mim traduzidas, seguem esse volume.

Mais do que qualquer “panorama” (p. 514) que tornasse possível ver em seu quarto uma imagem de Balbec, a viagem de trem possibilitaria ao jovem Marcel aproximar-se de uma nova experiência no espaço-tempo, aproximando o quarto de Paris à igreja de Balbec de uma maneira nova. Não tenho como descrever aqui os interessantes preparativos da viagem, e as mil e uma circunstâncias narradas por Marcel, mas quero observar ainda o caráter cinematográfico de uma “cena” dessa viagem:

“O nascer do sol é um acompanhamento das longas viagens de trem, tanto quanto os ovos duros, os jornais ilustrados, os jogos de cartas... na moldura da janela, acima de uma madeira negra, vi nuvens vazadas cujo suave veludo era de um rosa fixado, morto, que não mudará mais, como aquele que colore as plumas das asas que o assimilaram ou o pastel sobre o qual se depositou a fantasia



do pintor. Mas eu sentia que, ao contrário, essa cor não era nem inércia nem capricho, mas necessidade e vida. Logo se amontoaram atrás dela reservas de luz. Ela avivou, o céu tornou-se um encarnado que eu tentava, colando meus olhos no vidro da janela, ver melhor, pois eu o sentia em relação com a existência profunda da natureza, mas, como a linha da estrada de ferro mudou de direção, o trem virou, a cena matinal foi substituída no quadro da janela por uma cidadezinha noturna de tetos azulados pelo luar, com um lavatório sujo do nácar opalino da noite, sob um céu ainda semeado de todas as estrelas, e eu lamentava haver perdido meu pedaço de céu rosa, quando o percebi novamente, vermelho agora, na janela da frente, que ela abandonou graças a um novo desvio dos trilhos; assim eu passava meu tempo a correr de uma janela para outra para (re) aproximar, para reenquadrar [*rentoiler*] os fragmentos intermitentes e opostos de minha bela manhã escarlate e versátil e obter uma vista total e um quadro [*tableau*] contínuo” (pp. 520-1).

Observe-se não apenas o efeito de montagem implicado na mudança de janelas e de quadros, mas o próprio mecanismo cinematográfico sendo descrito, sobretudo no que diz respeito à visão descontínua dada pelo trem (pelo trem-kinematógrafo), oposta à visão “total” e contínua do quadro (*tableau*).

O TELEFONE

Assim como o trem promove uma redefinição do tempo e do espaço (e consequentemente da percepção e da memória), o telefone modifica radicalmente as formas de comunicação e de diálogo. Do ponto de vista técnico, o telefone é um desenvolvimento do telégrafo, mas podemos voltar mais longe, e afirmar que é um desenvolvimento da escrita e, sobretudo, dentro do universo da escrita, da correspondência. Da escrita, o telefone mantém a ideia de comunicação a distância, de separação do corpo e da voz. Ao contrário da escrita, que separa o corpo

da palavra, o telefone separa o corpo da voz, mas ao mesmo tempo separa a voz da imagem do corpo no ato da enunciação. Essa separação, como lembra Vilém Flusser (2003), num texto chamado “das Telefon”, também implica uma “linearização do código”, tanto quanto a escrita (tal linearização só agora, com dispositivos de teleimagem, vem sendo rompida).

Como para nós o telefone se tornou uma coisa corriqueira (tanto quanto, em países pós-industriais, tomar um trem de alta velocidade), já não percebemos mais o estranho que é esse objeto, ou o quão poético ele podia ser para as pessoas. Lembro-me de estar caminhando com Denize Pezzani pelo Boulevard Haussmann, no início dos anos 90, quando o celular ainda era novidade, e da observação que ela fez ao ver um jovem falando ao celular na calçada: “Se fosse no meu tempo, dir-se-ia que se tratava de um louco falando sozinho na rua”. Walter Benjamin, em um texto também chamado “das Telefon”, assim enuncia o caráter misterioso e ao mesmo tempo opressivo do telefone durante sua infância:

“[...] e a voz se apresentava como recém-nascida, que adormecia [no aparelho]. Durante dias e horas o telefone era meu irmão gêmeo... quando eu não controlava mais minhas faculdades mentais, depois de muito tatear pelo corredor escuro, pegava, para acabar com a agitação, os dois fones, que tinham o peso de dois alteres, colocava a cabeça entre os dois, e ficava à mercê da voz, que ali falava. Não era suave, aquela força estranha [*unheimliche Gewalt*], com a qual ela me tomava de assalto. Sofria impotente, como ela me arrancava o conhecimento do tempo, do dever e da resolução, aniquilava qualquer reflexão e, como o médium [*Medium*] que é controlado a partir de cima, eu me rendia ao primeiro ataque, que chegava até mim através do telefone” (Benjamin, 2002, p. 404).

Vilém Flusser (2003, p. 301) considera que o telefone deveria ser definido pelo fato de que nos divide entre emissores e receptores. Quando ligamos para alguém,

procedemos a uma série de codificações, mantendo sempre uma distância em relação ao telefone, numa situação de relativo controle da mídia. Mas a situação é muito diferente do ponto de vista do receptor, para quem o telefone pode ser o paraíso ou o inferno. Flusser descreve várias situações que definem a condição passiva do receptor, desde aquela em que ele, ao esperar uma chamada, deposita no aparelho sua existência inteira⁴, até aquela em que o receptor abre uma nova dimensão existencial através do aparelho (quando um acontecimento da vida pública invade seu espaço privado, por exemplo).

Em Proust, encontramos vários momentos em que o telefone desempenha um importante canal de comunicação e de percepção para Marcel. Antes de entrar



4 É o que ocorre na peça *La Voix Humaine*, de Jean Cocteau, adaptada para o cinema por Roberto Rossellini.

em detalhes, é preciso assinalar, como faz Manfred Schneider (2005, p. 198), em “La Vitesse des Sons: Proust und das Telefon”, que o telefone é uma dessas “máquinas de síntese” [*Synthesemachinen*], que não apenas operam com a instantaneidade e a velocidade, mas apontam para a própria “síntese de sínteses” que se opera ao longo da *Recherche*, e que modificam concepções de espaço e tempo, percepção e memória. Ao mesmo tempo, a reflexão proustiana sobre o telefone nos demonstra a importância da noção de mediação (e de medialidade) na *Recherche*, uma vez que se toca também naquilo que Benjamin chamou de “doutrina das semelhanças”. Até que ponto, pergunta-se Manfred Schneider (2005, p. 198), lendo Proust, “uma voz é semelhante à pessoa”?

Um dos episódios centrais dessa discussão é a conversa que Marcel faz por telefone com sua avó, pouco antes da sua morte. Marcel está em Doncières com Saint-Loup e liga para a avó, que está em Paris, enferma. O telefone lhe parece então um aparelho mágico:

“[...] a admirável feitiçaria [*féerie*] na qual bastam alguns instantes para que surja perto de nós, invisível mas presente, o ser com quem queríamos falar, e que, sentado em sua mesa, na cidade que habita (minha vó estava em Paris), sob um céu diferente do nosso, num tempo que não é exatamente o mesmo, no meio de circunstâncias e de preocupações que ignoramos e que esse ser irá nos contar, esse ser se vê de repente transportado a centenas de léguas dali (ele e todo o ambiente em que está mergulhado), perto da nossa orelha, no momento em que nosso capricho ordenar” (p. 847)

Marcel descobre então, graças à magia do telefone, uma imagem nova da avó, pois o que se vê, na cena (escutando), o que se descortina, é essa imagem de fragilidade de sua avó através de sua voz:

“[...] escutei essa voz que eu acreditava conhecer tão bem [...] mas a sua voz mesma, eu a escutava agora pela primeira vez.

E como essa voz me aparecia modificada em sua proporção, uma vez que ela era um todo completo, e chegava a mim sozinha e sem o acompanhamento dos traços e da figura da minha avó, descobri o quanto essa voz era doce; talvez, aliás, ela nunca havia sido tão doce, pois minha avó, me sentindo distante e infeliz, acreditando poder abandonar-se à efusão de uma ternura que, por ‘princípios’ de educadora, ela continha e normalmente escondia; mas descobri também como ela era triste, primeiro por causa da doçura mesma, quase decantada, mais do que poucas vozes humanas jamais o foram, de todo elemento de resistência aos outros, de todo egoísmo; frágil por causa da delicadeza, ela parecia estar a todo instante a ponto de se quebrar, a expirar em uma onda pura de lágrimas, e depois, tendo-a sozinha perto de mim, vista sem a máscara do rosto, eu observava nela, pela primeira vez, as mágoas que a racharam ao longo dos anos” (pp. 848-9)

Como uma “máquina de sínteses”, essa passagem sintetiza também as relações de presença e distância que caracterizam a teoria proustiana da memória involuntária e da percepção do tempo. Graças à mediação do telefone, Marcel pode conhecer, na rachadura da voz, a rachadura da pessoa, chegando assim a um desses momentos em que, na *Recherche*, se desvelam as “essências das coisas”. Mas essa presença a distância também nos remete às mídias tecnológicas como a fotografia e o cinema, que podem ser pensadas por analogia com o telefone, na medida em que trazem ao espectador uma presença distante, um *lá* que não está aqui, um lugar que não está aqui nem lá (uma imagem que não está se movendo e está, como a do cinema). Vale lembrar que o problema da telefonia (literalmente “voz a distância”) também nos faz repensar a dimensão sonora das mídias modernas, lembrar que o cinema não resulta apenas do desenvolvimento de dispositivos óticos, mas também de dispositivos sonoros. Pois o século XX não é apenas o século do cinema, mas também, como diz o título de Luiz Tatit (2004), o “século da canção”. O já citado

Friedrich Kittler divide em três momentos distintos o *media turn* de 1900: gramofone (dimensão sonora); filme (dimensão ótica) e máquina de escrever (dimensão escrita). Antes dele, e bem antes do surgimento do cinema, Proust já pensava a importância da dimensão sonora, e relacionava a dimensão sonora com a dimensão ótica e com a dimensão escrita.

Se houvesse tempo aqui, leria ainda dois momentos em que a questão da voz, do telefone e da síntese ótico-sonora ocorrem. Um, uma observação sobre a voz da atriz Berma (p. 782), e outro, a famosa cena em que Marcel recebe a primeira ligação telefônica de Albertine, quando se sente cada vez mais torturado pela distância dessa, distância que, como sabemos, terá consequências trágicas para o amor de Marcel. Mas o telefone toca em seu quarto, e

“[...] chegado ao ponto culminante de uma ascensão atormentada nas espirais de minha angústia solitária, do fundo da Paris populosa e noturna subitamente aproximada de mim, ao lado da minha biblioteca, escutei de repente, mecânico e sublime, como em Tristão e Isolda, o lenço agitado ou a flauta do pastor, o ruído de pião do telefone” (p. 1.308).

Curiosamente, essa conversa mostra o contrário da conversa com a avó, pois, se aquela tornou possível uma aproximação do distante, aqui a conversa acaba gerando um distanciamento do próximo, pois é depois dessa conversa que Marcel passa a ter consciência da distância intransponível que o separa de Albertine.

FOTOGRAFIA E CINEMA

Albertine, a prisioneira que não se pode aprisionar, é a própria alegoria da imagem proustiana e da memória involuntária. Em torno de Albertine, não apenas se joga a questão íntima da possessão e do amor, do ciúme e do acontecimento traumático, mas representa-se o gigantesco “diorama” filosófico da presença e da distância, da

fixação da imagem (pela fotografia) e do movimento perpétuo das coisas (a *kinesis*), das impressões registradas na memória como clichês e instantâneos da percepção e da memória involuntária como “acontecimento” e da escrita cinematográfica como montagem.

Não teríamos como registrar aqui todos os momentos em que a relação de Marcel com Albertine é filtrada por uma série de dispositivos óticos como a fotografia, o estereoscópio, a lanterna mágica e o cinematógrafo. Irene Albers (2001), no excelente ensaio “Proust photographisches Gedächtniss”, demonstrou que não apenas o problema da mídia [*das Medium*] está no centro mesmo da *Recherche*, mas que a fotografia e o cinema, a imagem instantânea e a imagem em movimento constituem a maneira de pensar mais íntima do trabalho proustiano com a percepção e a memória. Albers estuda não apenas as ocorrências de cenas em que aparecem mídias óticas como a fotografia e a lanterna mágica, mas a recorrência de certos verbos e palavras do domínio das mídias óticas, como “fixar”, “posar”, “revelar”, “gravar”, “capturar”, “imobilizar”, “superposição”, “negativo”, “provas”, “clichê”, “câmara escura”, “instantâneo”, e que constituem, segundo Irene Albers, “uma difusa forma metafórica quase onipresente, ao passo que tanto representam uma referência central para a tessitura [*Gewebe*] das complexas metáforas da memória quanto constituem uma poética da recordação [*Erinnerung*]” (Albers, 2001, p. 22). Assim, a fotografia não é apenas confrontada com a pintura para ser tomada como representação do realismo grosseiro (como ocorre em Baudelaire), mas está associada à “câmara obscura interior”, capaz de revelar o processo imaginativo na interioridade do sujeito (Albers, 2001, p. 27). Proust desenvolve, de acordo com Irene Albers, uma “fotomnemônica”, através da qual recupera as imagens do tempo perdido. “O olhar fotográfico mostra o tempo como tempo perdido e realiza, como mídia [*Medium*] de recordação, um isolamento, que entra em contraste com o não isolamento

e construção analógica [*Analogiebildung*] que é a escrita” (Albers, 2001, p. 45).

Não se pode esquecer contudo que em Proust também se encontra uma crítica da imagem fotográfica e cinematográfica, o que faz dele um nome importante para se pensar os limites das mídias óticas. Num trabalho apresentado por ocasião do centenário de Baudelaire (Müller, 2007b), tentei mostrar em Baudelaire um primeiro momento da crítica da imagem técnica, segundo a qual a deficiência da imagem fotográfica – em relação à pintura e à poesia – não seria capaz de desvelar os mistérios da imaginação humana, sendo portanto inúteis para o conhecimento das coisas e do homem. Um segundo momento ocorre justamente em Proust, em que as imagens (fotográficas e cinematográficas) são tomadas como incapazes de captar a essência das coisas, uma vez que possuem uma dupla deficiência: em primeiro lugar, as fotografias (e a pintura e toda imagem material) são estáticas, não captam a multiplicidade e a simultaneidade das sensações do instante presente. Em segundo lugar, elas apenas podem reter o presente, não permitem – como a memória involuntária ou como a literatura – trazer um fragmento do passado – um fragmento de tempo puro, ou tempo perdido – para a sensação presente, fazendo com que as coisas (uma taça de chá com madalena, os pisos da igreja de São Marcos) se tornem signos do próprio tempo, uma vez que elas podem evocar sensações do passado trazidas no presente (e a sua conseqüente “epifania profana”). Para Proust, de nada adianta folhear um livro de imagens (ou assistir a um filme), pois as imagens que eu vejo estão irremediavelmente presas na redoma do presente, ou seja, estão destinadas ao esquecimento, à evanescência. Ao mesmo tempo, contraditoriamente, são as imagens do presente que podem evocar as do passado.

Mas, paradoxalmente, a fotografia e o cinematógrafo são usados por Proust como metáforas para se pensar o tempo perdido e a memória involuntária, e também o desejo de reter e se apoderar das coisas, como ocorre com Marcel em relação a Albertine.

Numa passagem de *Albertine disparue* a percepção é comparada à lanterna mágica. Marcel tenta imaginar a cena, que ele não presenciou, mas de que ouviu o relato, do encontro amoroso de Albertine com uma lavadeira de roupas [*blanchisseuse*]:

“O que me socorreu contra essa imagem da lavadeira foi, claro, com uma duração curta, foi a própria imagem, porque só conhecemos realmente o que é novo, o que introduz bruscamente na nossa sensibilidade uma mudança de tom que nos choca, aquilo por que o hábito ainda não substituiu seus pálidos fac-símiles. Mas foi sobretudo o fracionamento de Albertine em numerosas partes, em numerosas Albertine, que era seu único modo de existência em mim [...] [esse fracionamento] se não houvesse nele algo de real, se ele dependia da forma sucessiva das horas em que ela me apareceu, forma que ficava sendo aquela da minha memória, como a curvatura das projeções de minha lanterna mágica dependia da curvatura dos vidros coloridos, ele não representaria à sua maneira aquela verdade bem objetiva, que nenhum de nós é um apenas, mas contém numerosas pessoas que não têm todas o mesmo valor moral, e que se a Albertine viciosa havia existido, isso não impedia que houvesse outras [Albertine]” (p. 2.002)

A passagem sutil de uma teoria da percepção – por meio de uma teoria da mídia – para uma teoria da personalidade aponta para outra característica mediante da *Recherche*: quando tudo passa a ser observado por metáforas óticas (que incluem também as lentes e espelhos de distorção, os anamorfismos e as monstrosidades, a fantasmagoria e a virtualidade), a “gigantesca fotografia” que é a *Recherche* (segundo Brassai) passa a ser também um grande dispositivo, um gigantesco panorama, ou um filme interminável, no qual representação da sociedade, memória, percepção e construção da personalidade são elementos de uma montagem que se realiza no próprio ato da leitura, e a que Proust, ao longo de sua vida, tentou dar forma. O resultado, segundo Walter Benjamin

(2002, p. 10), é essa “tela de Penélope do esquecimento”, que Proust fazia de noite e desfazia de dia, e da qual só podemos ver “algumas franjas do bordado da existência vivida”.

Em *Le Temps Retrouvé*, o trabalho de Penélope chega a seu ápice, ao passo que se desenvolve uma teoria estética que correlaciona memória e percepção, e na qual Proust recorre a diversas artes e mídias, constituindo uma teoria da *intermedialidade* (Müller, 2009) *avant la lettre*. É justamente em *Le Temps Retrouvé* que o cinematógrafo vai aparecer com mais frequência, e sofrerá as mais duras críticas de Proust. Convém analisá-las, porque talvez sejam mesmo, no seu conjunto, a primeira e mais importante teoria cinematográfica de que dispomos, embora *a contrapelo*.

O narrador da *Recherche* não apenas vivenciou, na infância, a experiência da lanterna mágica como substitutivo da presença materna (em *Combray*, primeiro volume da *Recherche*), mas frequentou os ambientes populares das primeiras projeções cinematográficas na França. Ainda que não tivesse escrito nada especificamente sobre tais espetáculos, espalham-se pelas 2.400 páginas da *Recherche* uma série de descrições e reflexões sobre o cinematógrafo, que talvez um dia venham à luz na França, com um título como *Proust e o Cinema*. Por ora contentemo-nos de dizer que o cinema, tal como o encontramos descrito na *Recherche*, está mais próximo dos filmes dos irmãos Lumière e das produções da Pathé, destinadas a exibições em feiras e ambientes populares. Evidentemente, para um aristocrata amante das finas artes, como Proust, o “primeiro cinema” não seria visto senão com desprezo. Mas convém dizer que, tratando-se de Proust, nada é visto com desprezo. Pelo contrário, Proust observa tudo com suas lentes de aumento, com seus telescópios e microscópios, e registra tudo em sua câmara-escrita.

No contexto de *Le Temps Retrouvé*, a reflexão sobre o cinema e a fotografia surge naturalmente filtrada por uma reflexão estética sobre a arte e a literatura, como únicas e autênticas formas de registrar a

“essência das coisas” e o tempo perdido. Nesse contexto, Proust critica tanto o realismo quanto o naturalismo, por acreditar que a arte não deveria limitar-se ao mero registro das coisas, mas deveria buscar constituir, através das impressões do real na percepção, uma reconstituição plausível e poética do real, que só se revelaria por detrás dessa impressão. Ao entrar na biblioteca dos Guermantes, já sentindo os efeitos da idade, Marcel ouve um ruído de uma colher num prato, e essa imagem acústica lhe remete a uma série de outras imagens da memória involuntária, como o gosto da madeleine com chá de tília, o piso desigual da Igreja de São Marcos em Veneza, a frase da sonata de Vinteuil, etc. Surge então uma reflexão sobre a arte realista, que é definida nesses termos: “Algumas pessoas acreditavam que o romance deveria ser uma espécie de desfile cinematográfico das coisas. Essa concepção era absurda. Nada se afasta mais daquilo que percebemos do que um tal tipo de vista cinematográfica” (p. 2.275)⁵.

Um pouco mais adiante, o narrador constata que as coisas, quando observadas, guardam em si algo do observador, ou seja, o ato perceptivo pressupõe uma via de mão dupla, o que invalidaria a ingenuidade do realismo cinematográfico mencionado acima tanto quanto a literatura que nele se baseia. E o narrador prossegue:

“É que as coisas [...], logo que as percebemos, tornam-se para nós algo de imaterial, da mesma natureza que as nossas preocupações ou as nossas sensações naquele momento, e se misturam indissolúvelmente com elas [...]. De modo que a literatura que se contenta em ‘descrever as coisas’, de transmitir apenas um amontoado de linhas e superfícies dessas coisas, ao mesmo tempo que se chama de realista, é a que está mais afastada da realidade, é aquela que nos empobrece e entristece mais, pois ela corta bruscamente toda comunicação de nosso eu presente com o passado, das quais as coisas guardavam a essência, e também com o futuro, no qual elas nos incitam a apreciá-las novamente” (p. 2.276)

5 Durante o período do “primeiro cinema” (aproximadamente 1895-1907), alguns dos pequenos filmes de um minuto ou dois eram chamados de “vues” ou “vistas”.

Algumas páginas depois, o ataque volta com mais virulência:

“Uma hora não é apenas uma hora, é um vaso cheio de perfumes, de sons, de projetos e de climas. O que chamamos de realidade é uma certa relação entre essas sensações e essas recordações que nos cercam simultaneamente – relação que suprime uma simples visão cinematográfica [...] relação que o escritor deve buscar para encadear de forma definitiva na sua frase dois termos diferentes” (p. 2.280).

Observe-se que a crítica se dirige à “vista cinematográfica”, muito mais do que ao cinema enquanto arte da montagem e da simultaneidade. Mais do que isso, a crítica aqui não se dirige ao cinema, mas a um tipo de visão do cinema como mero registro, como pura captação. Daí que a oposição cinema x literatura aqui poderia constituir-se, a meu ver, como uma teoria do cinema como escrita, mas ela deveria passar, antes de uma releitura de Bergson via Deleuze (cf. Guimarães, 1997), pela crítica proustiana da ingenuidade do realismo “cinematográfico”. Sobretudo num momento em que o apelo da imagem ultrarrealista (*reality shows*, imagens de vigilância, neonaturalismo cinematográfico) se faz mais forte no nosso cotidiano imagético. Senão, voltemos a uma última citação de Proust:

“Se a realidade fosse essa espécie de lixo da experiência mais ou menos igual para cada um, porque quando dizemos: um tempo ruim, uma guerra, uma garagem de carros, um restaurante iluminado, um jardim florido, todos sabem o que queremos dizer; se a realidade fosse isso, sem dúvida uma espécie de filme cinematográfico seria o suficiente...” (p. 2.280).

Digamos, enfim, que, para Proust, a realidade representada e criada é antes a imagem capaz de conter o tempo puro. Visto desse modo, o livro proustiano passa a ser, como o próprio narrador define poucas páginas adiante, um “instrumento ótico” (p. 2.296) para que o leitor possa enxergar as imagens

da memória no devir do tempo reencontrado. Antes mesmo do estabelecimento do cinema como arte, Proust já fazia uma crítica da imagem cinematográfica, segundo a qual era necessário não apenas filmar “*le défilé des choses*”, mas a imagem interior das coisas (a impressão). Gostaria de considerar, pois, que, antes mesmo do surgimento de uma reflexão sobre o cinema, ou contemporânea a ela, Proust desenvolve uma teoria da imagem que preludia as grandes teorias cinematográficas. Ela pode ser resumida com o seguinte argumento: a *memória física* corresponde ao registro, ao “filme cinematográfico”, capaz de captar (ao contrário da fotografia) o “turbilhão” do mundo, para usar a expressão de Walter Benjamin (2002, p. 18 – “*die Welt in ihre Strudel*”). Assim como a memória, o filme registra as coisas sem ordem nenhuma, tal como ocorre hoje com as câmeras de vigilância. A *memória involuntária* é o acontecimento único e irrepetível que permite que as coisas se transformem em imagens significativas, capazes de apreender o “puro tempo” ou o tempo perdido. Em termos cinematográficos, ela corresponde ao *plano*, segundo a definição de Andrei Tarkovski: o plano é definido pela “pressão interior do tempo”, constituindo-se, segundo Tarkovski, na força capaz de “esculpir o tempo”, ou seja, a imagem. Enfim, a *escrita* corresponde à montagem, àquela conquista para a qual tende o Livro, capaz de ser muito mais do que um mero “livro de imagens”, mas um todo orgânico e significativo, capaz de transformar a vida através da recuperação do tempo perdido, e sua transformação em “*temps retrouvé*”. O livro proustiano pode ser visto assim como a narração da tentativa de constituir uma montagem, uma organização de grandes sequências de imagens, discursos, acontecimentos.

SAÍDA

Enfim, podemos considerar que a *Recherche* se constitui como um “livro de imagens” tanto quanto um “livro de ideias”, preludiando a teoria do cinema

tanto quanto a teoria das mídias. E é com a seguinte correlação entre imagens e ideias que encerro a minha leitura proustiana, esperando que ela tenha podido inserir-se num debate contemporâneo sobre cinema, tecnologia e percepção:

“A beleza das imagens está localizada na parte de trás das coisas, a das ideias, na parte da frente. De modo que a primeira cessa de nos maravilhar quando as apagamos, do mesmo modo que só compreendemos as segundas quando as ultrapassamos” (p. 2.313).

BIBLIOGRAFIA

- ALBERS, Irene. “Prousts photographisches Gedächtnis,” in *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, vol. 111, 2001, pp. 19-56.
- BENJAMIN, Walter. “Zum Bilde Prousts. Über einige Motive bei Baudelaire. Das telefon,” in *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt/Main, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 2002.
- FLUSSER, Vilém. “Das Telefon,” in *Kommunikologie*. Frankfurt/Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 2003.
- GUIMARÃES, César. *Imagens da Memória*. Belo Horizonte, Ed. da UFMG, 1997.
- KITTLER, Friedrich. *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München, W. Fink, 1985.
- _____. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford, Stanford University Press, 1999.
- LUHMANN, Niklas. *Liebe als Passion: zur Kodierung der Intimität*. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1994.
- _____. *A Realidade dos Meios de Comunicação*. Trad. Ciro Marcondes Filho. São Paulo, Paulus, 2005.
- MÜLLER, Adalberto. “Além da Literatura, Aquém do Cinema? Considerações sobre a Intermedialidade,” in Rubens Machado et alii. *Estudos de Cinema Socine*. São Paulo, Annablume, 2007, pp. 77-85.
- _____. “A Lucarna do Infinito: Baudelaire e a Fotografia,” in *Alea: Estudos Neolatinos*, vol. 0. Rio de Janeiro, 2007b (on-line).
- _____. “Verbete ‘Intermedialidade,’” in Ciro Marcondes Filho (org.). *Dicionário de Comunicação*. São Paulo, Paulus, 2009.
- PAESCH, Joachim. *Literatur und Film*. Stuttgart, Metzler, 1997.
- PROUST, Marcel. *A la Recherche du Temps Perdu*. Texte établi sur la direction de Jean-Yves Tadié. Paris, Gallimard, 1999.
- SCHNEIDER, Manfred. “La Vitesse des Sons: Proust und das Telefon,” in Uta Felten & Volker Rolof (orgs.). *Proust und die Medien*. München, Wilhelm Fink Verlag, 2005, pp. 193-212.
- SCHIVELBUSCH, Wolfgang. *The Railway Journey: The Industrialization of Time and Space in the 19th Century*. Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1986.
- TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. Cotia, Ateliê, 2004.

livros