

# Madeleine: fetichismos, obsessões, *and beyond*

Biagio D'Angelo\*

## Palavras-chave

Fotografia; Madeleine; Proust; Objeto; Barthes.

"A imobilidade das coisas que nos cercam talvez lhes seja imposta por nossa certeza de que essas coisas são elas mesmas e não outras, pela imobilidade de nosso pensamento perante elas." (Marcel Proust, *No caminho de Swann*, trad. de Mario Quintana)

"Tenho fotografias que provam que nunca exististe." (Pedro Mexia, "Blow Up", de *Vida oculta*)

## Beyond

Se a bibliografia sobre o estudo de textualidades e visualidades é sempre mais ampla, a relação entre escrita e fotografia na obra de Proust é um capítulo à parte, vastíssimo. É como entrar na mítica biblioteca de Alexandria. Já Brassai, entre outros, procurou *ver*, na representação literária e fotográfica, como na *Recherche* proustiana se instaura o *outro* (espaço, personagem, objeto).

Porém, na *Recherche*, o Outro, procurado ao longo de sete volumes, não indica apenas uma totalidade buscada, uma tentativa de ordem dentro do caos, mas ele é, por assim

dizer, narrado e fotografado numa perspectiva de morte e de declínio. A fotografia, de fato, em quanto imagem, por sua força ontológica, longe de desenhar uma integridade apaziguadora, apresenta, no interno de sua realidade sempre paradoxalmente aproximativa, vazios e pulsões catastróficas.

A intuição destas páginas provém de uma experiência pessoal cinematográfica. O filme de Alfred Hitchcock, *Vertigo* (1958), é, a nosso juízo, uma das melhores transposições da *Recherche* para o cinema<sup>1</sup>. Além das releituras fiéis e semi-fiéis como *Un amour de Swann*, de Volker Schlöndorff (1983), e *Le temps retrouvé*, do cineasta de origem chilena Raúl Ruiz (1998), *Vertigo* não fala, certamente, de Proust, mas deixa que o objeto mais fetichista da narração proustiana, a *madeleine*, se transforme em personagem, e duplamente: Carlotta Valdez e Madeleine Elster<sup>2</sup>. Recriar Madeleine da outra (mesma) mulher, Judy Barton, se constitui como uma confusa aparição. É a operação mnemônica que aqui, entre o sonho e a realidade, faz-se espaço. No filme de Hitchcock, a memória da antiga Madeleine deixa aceso o trauma daquilo que poderia estar vivo e que no final se resolve em uma triste ilusão.

Que valor, então, possui uma quase insignificante *madeleinette*, objeto de culto, fetichista e popular, e ao mesmo tempo, culto e

\* Universidade de Brasília (UnB)

obsessivo, na economia do trabalho da memória narrativa e fotográfica?

\*\*\*

No texto *L'avventura di un fotografo*, Ítalo Calvino (2001) introduz um personagem que faz experiência do escândalo provocado pela fotografia. Antonino Paraggi é um fotógrafo amador que quer resolver o problema da fugacidade existencial por meio de um artístico *carpe diem* fotográfico: fotografar cada aspecto e momento da vida para, mais tarde, poder finalmente recordar a história, e dela, em um momento sucessivo, manter a recordação. Calvino mostra, quase profeticamente, que os vínculos miméticos entre a fotografia e a vida cotidiana são sempre mais obsessivos e fetichistas: a foto, no seu formato digital, foi se transformando, com sempre maior intensidade, numa autêntica “instantânea”, na qual se multiplicam *ad libitum* as “possibilidades” de fotografar, até mesmo quase fazendo desse gesto estético um procedimento instintivo.

Não é por acaso que o narrador norte-americano Douglas Coupland dedicara à fotografia o tema de um de seus romances, cujo título é significativamente emblemático: *Polaroids from the Dead* (1996). Nesse livro, Coupland revela uma nova margem epistemológica à fotografia, e por extensão ao texto literário, fílmico e pictórico, restringindo a história a um arquivo pessoal e íntimo, do qual a fotografia mantém uma lembrança frágil, obsessiva e banalizada. A interação entre fotografia e texto se conclui, aqui, num cinismo irônico, e numa consciência desesperada, lúgubre e sem escapatória, com uma falsa e aparente serenidade.

Contudo, a literatura utiliza o material icográfico e a fotografia para reafirmar que ela pode construir a própria textualidade somente a partir da saturação da morte, da confusão caótica, da suspeita do vazio existencial. É justamente dentro desta gestualidade mortífera da literatura, que a escrita volta à sua funcionalidade originária para deixar, tanto ao leitor quanto ao observador, uma proposta provocadora, subversiva, desestabilizadora. A fotografia quer ser uma “pro-vocação” para com as questões últimas do valor da História, bem como dos afetos que movem o Eu.

Um famoso tema publicitário dos anos 70, da Kodak, repetia – com certo prazer nostálgico – que “um instante é para sempre”. Hoje, frente a essa afirmação, ficaríamos céticos: tudo é flutuante, em devir, nada é estável e permanente. O acontecimento é reduzido a sentimento passageiro e oco. A memória proustiana, então, deveria funcionar como *pharmakon*, remédio e veneno, para que, no instante, emblema e sinal do imediato e do fugaz, do improvisado e do vazio, recupere-se um passado incrustado numa dimensão histórica que se deseja descortinar e redescobrir.

### **Congelando o instante**

Or, un soir de novembre, peu de temps après la mort de ma mère, je rangeai des photos. Je n'espérais pas la “retrouver”, je n'attendais rien de “ces photographies d'un être, devant lesquelles on se le rappelle moins bien qu'en se contentant de penser à lui” (Proust) (BARTHES, 2002, p. 99)

Como transparece pelo trecho de Barthes, o efêmero da imagem é também seu paradoxo. A imagem permanece “para sempre”, congela o instante, se coloca como desafio à realidade. Se a realidade é mutação, variação, incessante proposta de renovação, a fotografia, com sua perene oscilação entre a reprodução da realidade e seu significado enigmático, “assevera” a existência do mundo fenomenológico e, ao mesmo tempo, “afirma” a “seleção” de um aspecto perceptível do mundo. A arte, mais tarde, incentivará este aspecto, partindo do detalhe (não da realidade abstrata) e construindo a passagem do real ao imaginário: «...Il s’agit ici de passages: du réel à l’imaginaire, du rêve à l’éveil, du monde des vivantes au monde des morts» (Perrone-Moisés, 2004, *website*). Essa passagem, essa “animação” – do real ao imaginário – é a essência ontológica da fotografia, que se manifesta somente aos olhos do artista, do observador, e revela, deste modo, a sua continuidade e a extrema funcionalidade: informação, representação, surpresa, significação como indicado por Roland Barthes em *La chambre claire*.

A sensação de “inauthenticité, parfois d’imposture” (BARTHES, 2002, p. 30) que Barthes registra como experiência pessoal, observando um detalhe fotográfico, aponta para o limite entre o objeto representado e o sujeito representante, entre a vida fotografada como objeto de observação “limitada” e a subjetividade que se exprime na “eleição/seleção” de um fragmento de vida: “je vis alors une micro-ex-périence de mort: je deviens vraiment spectre” (*idem*, p. 30).

Deste modo, a foto pode declarar a sua outra essência, “révéler ce qui était si bien caché que l’auteur lui-même en était igno-

rant ou inconscient” (*idem*, p. 57) e mostrar “le *punctum*”, “la piqûre, le petit trou, la petite tache, la petite coupure, et aussi le coup de dés. Le *punctum* d’une photo, c’est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne)” (*idem*, p. 49). Com efeito, revelar o que resta oculto é quase um estado de graça que é concedido somente ao fotógrafo, entre todos os artistas, nessa perspectiva (ou, talvez, poderemos dizer, no seu “clique”) reside a possibilidade de uma leitura da realidade que possa superar o binarismo torpe da contraposição real *versus* imaginação.

No discurso fotográfico, em seu diálogo com a literatura, se oferece ao observador um desdobramento da realidade, não no sentido de uma fragmentação destrutiva, mas de uma “vacilação” da realidade, enquanto se “traumatiza” a fronteira do *déjà vu*, daquilo que aparece como já conhecido, de tudo aquilo que é catalogado como antiquado, passado, sem mais marcas de valor para o presente. Assim, a fotografia (embora pudéssemos referir-nos a qualquer outra imagem, no sentido de um sinal ilimitado de significação) sugere, repetidamente, outro significado. Para Barthes, superando o contingente, como por outro lado sucedia com outros discursos estéticos relacionados à imagem, a fotografia se revela “subversiva”, um produto efetivamente “transgressivo”, porque desobedece às leis de uma realidade contemplada como imobilidade. Trata-se, nesse caso, de uma subversão surpreendente, porque, observando reiteradamente o fotógrafo descobre um novo “valor agregado” a isto que parece aparentemente inócuo e previsível. Barthes define este tipo de fotógrafo-artista, como um “acrobata”: “(il) doit défier les lois du

probable et même du possible" (BARTHES, op. cit., p. 59-60).

De fato, a probabilidade e a possibilidade, atributos que só uma visão restrita e exclusivamente empírica da realidade elimina como exemplos inelutáveis do conhecimento, despertam a realidade porque dessa última ampliam, mediante a fantasia, a sua reprodução. Entretanto, a amplidão que restitui a vida a uma pequena tela, a um pequeno retângulo no qual o passado parece estar congelado, transforma o *noema* originário da fotografia em um ato comunicativo presente. Em outras palavras, aquilo que Barthes chama "noema" fotográfico (ou seja, aquele inegável "ça-a-été") se abre, na experiência literária, a uma nova dimensão da configuração da história (e do tempo, naturalmente), pois este "ça-a-été" se transforma na dramática constatação de "ça-y-est-encore".

Porém, diversamente da leitura "melancólica" de Barthes, estamos convencidos que a fotografia, ou a imagem, ou qualquer outra representação que mova o sujeito até a constatação do presente, não se baseia somente em sua memória passiva de alguns acontecimentos passados, mas numa "comemoração", isto é, na celebração da consciência de um "ça-a-été", que, porém, vive de qualquer modo, provocando um efeito, conseqüentemente, inesperado e, por assim dizer, "escandaloso".

La photo possède une force constative, et [...] le constatif de la photo porte, non sur l'objet, mais sur le temps. D'un point de vue phénoménologique, dans la Photographie, le pouvoir d'authentification prime le

pouvoir de représentation (BARTHES, op. cit., p. 138-139).

A fotografia, de certo modo, permite a dilatação temporal, prometendo ao próprio tempo uma modalidade "excessiva", "monstruosa", inatural. O fotógrafo-intérprete capta o aspecto narrativo da fotografia que supera o historiográfico, isto é aquele tipo de vida que parece morte (porque *não é mais*) e que está atrás da moldura retangular da foto revelada.

Por isso, a fotografia pode e deve ser *lida*: "L'image et le texte forment une unité dynamique indissoluble, dont la résolution est toujours reportée, productrice constante de textualités nouvelles" (ETTE, 1996, p. 38).

O narrador proustiano, ao aceitar a singularidade da realidade como experiência nostálgica de uma ausência à qual tudo conflui, observa os detalhes, os objetos, as coisas, quase em uma contemplação dolorosa, por se adentrar nos "sintagmas" linguísticos e nas "paredes" textuais da existência, que, embora se possa apresentar grotesca ou ilógica, apresenta um espaço ao interior do qual a morte ou a lembrança mortífera são regeneradas. É o "efeito" da arte, que deixa intuir que, dentro dos mecanismos que movem o real, existe um *punctum*, uma ferida, uma ruptura, um fragmento ulterior, que secretamente remete a uma meta-natureza que representa o ponto mais alto da razão estética.

A fotografia, o uso semiótico das imagens, o texto-base (*textum*) enriquecido de seu poder polissêmico, são todos fatores das catarses porque não permitem mais uma simples observação da realidade, mas oferecem uma perspectiva mais inteligente, que modifica o automatismo trivial com o qual olhamos os

objetos, as pessoas, as paisagens, o pequeno ritual cotidiano. Também a trivialidade da morte, que a escrita proustiana traz consigo, é desconstruída, porque a presença da morte é símbolo daquela cotidianidade que ela mesma é capaz de observar.

Nesta direção, o cotidiano se transforma em algo de novo, se despidendo de seu caráter ordinário e se des-familiariza, para usar a expressão de Viktor Shklovski (*otstranienie*). Assim o que é familiar se torna pelo efeito da fotografia (e deveremos acrescentar: pelo efeito, também, da literatura) obscuro, oculto, dissimulado. O leitor e o observador participam deste evento des-familiarizador. Porém, ao mesmo tempo, mediante a sua participação, o leitor e o observador mantêm a própria função específica de *medium*. Trata-se de uma *mediação* que confirma a *alienação* (SONTAG, 1977) do sujeito. *Alienação*, neste caso, é sinônimo de alteridade, de ser *estranho*, do ser outro de si, uma alienação que o sujeito poderá resolver somente na consciência da aporia dada do significado incompleto da realidade.

Barthes propõe, por esta razão, uma concepção da instantânea como uma verdadeira e própria "loucura/demência", uma loucura que apanha vigor graças à sua instância conotativa: o objeto representado é já existido, agora mesmo não é mais, é "morte", ausência, rasgão, sacrifício. Porém, esse mesmo objeto está lá, onde *neste momento* o vejo. Era, estava, mas o percebo "neste momento":

C'est ici qu'est la folie; car jusqu'à ce tour, aucune représentation ne pouvait m'assurer du passé de la chose, sinon par des relais; mais avec la Photographie, ma certitude est immé-

diate: personne au monde ne peut me détromper. La Photographie devient alors pour moi un *medium* bizarre, une nouvelle forme d'hallucination: fausse niveau de la perception, vraie au niveau du temps [...]: image folle, *frottée* du réel (BARTHES, op. cit., p. 177).

A grande revolução que Barthes percebeu em relação à fotografia é que essa desestabiliza a ética, isto é, desestabiliza a "alegria" (e com essa também a alegria erótica, a *jouissance*) que passa através da imagem. Entretanto, Barthes avisa que "généralisée, elle [la photo] déréalise complètement le monde humain des conflits et des désirs, sous couvert de l'illustrer" (BARTHES, op. cit., p. 182).

Finalmente, a questão fundamental da análise de uma fotografia poderá ser resumida em três instancias principais: 1) a fotografia e o objeto fotografado podem ressuscitar o passado?<sup>3</sup>; 2) a fotografia de um objeto pode conter em si a "essência" ontológica da realidade?, isto é, pode desdobrar a natureza intrínseca de um detalhe aparentemente banal, que serve como lente de compreensão epistemológica do real?; 3) a fotografia representa, agora, o *medium* revelador da essência última do visível?

Parece-me que, dando um passo adiante a respeito das sugestivas intuições de Roland Barthes, a fotografia se converteu numa proposta de simulacro sagrado, uma imagem do sagrado, ícone da memória, no sentido de um passado que continua vivo e um presente determinado, circunstanciado. A memória imagética, por isso, vivifica a esperança de Proust. O narrador da *Recherche*, para insistir na presença enfadonha da atualidade existencial, deve *reintroduzir-se* na realidade passada, como se

essa operação fosse um “sacrifício”, um altar quase teatral, um altar-teatro feito de sombra, de morte, mas também, e talvez por isto, um altar-teatro de retratos e recordações.

La Photo est comme un théâtre primitive, comme un *Tableau Vivant* la figuration de la face immobile et fardée sous laquelle nous voyons les morts (BARTHES, op. cit., p. 56).

A fotografia representa um *tableau vivant* onde, escandalosamente, é possível fazer a experiência de observação da morte: é um pouco “entrar na morte com os olhos abertos”, como conclui estoicamente o velho imperador Adriano no romance de Marguerite Yourcenar.

\*\*\*

## E a Madeleine?

A *madeleine* de Proust é o objeto-texto-imagem que desencadeou nosso pensamento, nossas páginas. Proust nos ensinou que um pequeno biscoito de pão de ló pode assumir uma simbolização vigorosa: a *madeleine* é o símbolo da memória involuntária. A história da famosa *madeleine*, uma das páginas da gastronomia mais celebradas na cultura ocidental, pelo simples gesto de imersão no chá, torna-se símbolo da ressurreição do passado.

Na música “Memory of the Future”, a banda inglesa Pet Shop Boys lembra a *madeleine* como objeto de fetiche: “Over and over again/ I keep tasting that sweet Madeleine/ looking back at my life now/ and then asking: if not later then when?”. Continuar a saborear um “biscoito” é passar em resenha a vida com

suas realizações e aquilo que não foi cumprido. Seria como folhear, com olhar melancólico, um álbum de fotografias.

Em síntese, poderíamos dizer que a fotografia é como a *madeleine*: ela também é símbolo de uma memória involuntária. Barthes, mais que outros, relê Proust e o sintetiza. Os objetos fotografados (e as pessoas) são uma natureza-morta afetivamente pujante. Não são apenas exercícios de virtuosismo ou de fragilidade conceitual. A representação dos objetos – assim como de um pedaço de pão de ló – ativa nossas emoções, nosso passado, nossa memória que, talvez, queríamos ter esquecido. Fotografar objetos (mas, sem dúvida, o próprio ato de fotografar) assume a característica de trauma.

No ensaio *Proust et la photographie* (1982, republicado em 2009), Jean-François Chevrier propõe uma solução original e profícua em consequências crítico-teóricas: a *Recherche proustiana* seria uma narração realizada por um fotógrafo e não apenas por um escritor. Se for assim, seria interessante considerar Marcel como um narrador que, incansavelmente, tira fotografias de ambientes, personagens, objetos. Tudo suscita a operação mnemônica do narrador, por meio de imagens congeladas em frases extremamente longas e complexas, como a querer diluir e parar o tempo. Nesse esforço titânico, Marcel é o grande ausente do resultado fotográfico, aquele que perde a possibilidade da própria história na imagem. Ele é “apenas” o fotógrafo. Está “fora” da fotografia.

É o narrador, então, externo que vem ao encontro da ausência; é a sua ética e a sua *po-ética* a incumbirem na fotografia, e revelarem os segredos e os caprichos da história.

Será possível que o outro, o aquele-que-tira-a-foto seja excluído da História? Será sempre necessária a presença-ausência dos voluntários que não desejaram entrar na história? Que história, portanto, representa a fotografia? Marcel é, portanto, o grande voluntário da *Recherche*? E por que tudo começa com uma *madeleine*?

“Escrevendo” (ou, se quisermos, “fotografando”) a *madeleine*, o Narrador da *Recherche* não entra apenas na Memória, mas na Morte, em várias mortes, ausências, recordações dolorosas, e se encarrega de fazer da *madeleine* um *punctum* que representa uma mensagem para o Infinito, e não só da História.

## Notas

- <sup>1</sup> Um ensaio interessante é “Fiction and Film: Proust’s Vertigo and Hitchcock’s *Vertigo*”, de Richard Goodkin, in: GOODKIN, Richard. *Around Proust*. Princeton: Princeton University Press, 1991, p. 89-100.
- <sup>2</sup> Observe-se também a quase homonímia com a personagem de Elstir, da *Recherche* proustiana.
- <sup>3</sup> Não esqueçamos que as razões pessoais que têm encorajado Barthes a escrever *La chambre claire* é a morte de sua mãe, e que, ao longo do ensaio, recorrem várias e insistentes referências à terminologia litúrgico-religiosa.

## Referências

- BARTHES, Roland. *La chambre claire. Note sur la Photographie*. Paris : Gallimard-Seuil, Cahiers du Cinéma, 2002.
- CALVINO, Italo. *L'avventura di un fotografo*. In: *Gli amori difficili. Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto. Milano: Mondadori, 2001.
- CHEVRIER, Jean-François. *Proust et la photographie*. Paris : L'Arachneen, 2009.
- ETTE, Ottmar. “Barthes-photo: réflexions sur le lieu de l'écriture”, en *Lendemains*. Tübingen 1996, vol. 21, nº84, pp. 28-38.
- PERRONE-MOISÈS, Leyla. “Passages : Isidore Ducasse, Walter Benjamin et Julio Cortázar”. In: *Littérature*, nº 136, 2004. Montrer n'est pas dire. pp. 99-110. [www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_2004\\_num\\_136\\_4\\_1870](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2004_num_136_4_1870). Consulta efetuada em 28 de agosto de 2017.
- SONTAG, Susan. *On Photography*, London: Penguin Books, 1977.