



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e  
Crítica Literária da PUC-SP**

**nº 20 - julho de 2018**

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2018i20p21-34>

**As imagens do lembrar – um fragmento de Benjamin sobre a  
memória involuntária de Proust**

**The images of recollecting – a fragment by Benjamin on Proust’s  
involuntary memory**

*Luís Inácio Oliveira Costa\*<sup>1</sup>*

#### **RESUMO**

O presente artigo propõe-se a oferecer algumas indicações iniciais sobre a abrangente tematização de Walter Benjamin em torno da imagem, mais especificamente da correlação por ele estabelecida entre imagem e rememoração como uma das questões persistentes de sua teoria da imagem e de sua historiografia materialista. A leitura crítica da obra de Proust ofereceu a Benjamin rica munição para elaborar toda uma concepção imagética da memória a partir da noção proustiana de *mémoire involontaire* e, por isso mesmo, para tratar em termos inovadores e disruptivos a temporalidade histórica. A correlação fundamental entre rememoração, narração e imagem, que já se encontra formulada no ensaio *Para a imagem de Proust* (1929), ganha uma instigante síntese no fragmento de 1932 intitulado “De um pequeno discurso sobre Proust pronunciado por ocasião do meu quadragésimo aniversário”.

**PALAVRAS-CHAVE:** Memória involuntária; Imagem; Rememoração; Narração

#### **ABSTRACT**

The present article aims at offering some initial indications about Walter Benjamin’s wide thematization around the concept of image, more specifically the correlation established by him between image and recollection as one of the persistent themes of his theory of image and his materialist historiography. The critical reading of Proust’s work offered Benjamin rich ammunition to elaborate a whole imagistic conception of memory by using Proust’s notion of the *mémoire involontaire* and, as a consequence, to treat the historical temporality in innovative and disruptive terms. The fundamental correlation between recollection, narrative and image, which is already formulated in the essay *For the Image of Proust* (1929), takes on an instigating synthesis in the fragment of 1932 titled "From a Small Talk on Proust, Held on My Fortieth Birthday".

**KEYWORDS:** Involuntary memory; Image; Recollection; Narrative

---

<sup>1</sup> Universidade Federal do Maranhão – UFMA – Centro de Ciências Humanas – Departamento de Filosofia – São Luís – MA – Brasil – [luisinacioc@uol.com.br](mailto:luisinacioc@uol.com.br)

Uma relação constelar – por assim dizer, tensa e complexa – liga o pensamento de Walter Benjamin à obra literária de Marcel Proust. Benjamin, que propôs no início dos anos de 1920 uma espécie de filosofia da tradução em seu ensaio sobre “A Tarefa do tradutor”, foi também, ali na segunda metade da mesma década de 1920, o primeiro tradutor alemão do ciclo romanesco proustiano de *À la recherche du temps perdu*, “essa grande ‘obra de toda uma vida’”, também “a última, por muito tempo” (BENJAMIN, 2012a, p. 37). Em 1925, ele traduziu o volume de *Sodome et Gomorrhe*, mas essa tradução não chegou a ser publicada e o seu manuscrito se perdeu. A quatro mãos, com o escritor Franz Hessel, ele traduziu ainda *À l’ombre des jeunes filles en fleurs* e *Le côté de Guermantes*, volumes publicados, respectivamente, em 1926 e 1930. Depois desse trabalho de tradução de parte da *Recherche*, com o enfrentamento íntimo da obra e da língua proustiana, Benjamin publicou em 1929, na revista *Die literarische Welt*, o seu “Para a imagem de Proust”, um arrojado ensaio de crítica que se propunha a apresentar uma fisionomia do escritor Proust em tensão com a sua obra inclassificável e, por via oblíqua, combater as interpretações empobrecedoras da obra, sejam as leituras psicologizantes que prevaleciam na França, sejam as leituras estetizantes que tinham a sua frente o crítico alemão Robert Ernst Curtius, sejam ainda as leituras desqualificadoras que provinham da esquerda literária tanto francesa quanto alemã<sup>2</sup>.

Foi assim que o ensaio “Para a imagem de Proust” constituiu um passo importante para uma recepção menos ingênua da obra de Proust (e não apenas na Alemanha), mas também um dos ensaios emblemáticos da virada na concepção e na prática de crítica literária do próprio Benjamin. A decisiva guinada política de Benjamin em direção ao materialismo teve, com efeito, importantes consequências para a sua prática crítica e para o seu ousado projeto de *recriação da crítica como gênero*<sup>3</sup>. Nesse ensaio de virada, Benjamin experimenta fazer um trabalho de crítica literária fortemente vinculado a uma historiografia materialista, o que, no início dos anos de 1930, ainda está sendo testado e elaborado, mas que se aprofundará nos trabalhos sobre Baudelaire e, sobretudo, no projeto inacabado das *Passagens*. Não custa lembrar que essa transição dos anos de 1920 para a década de 1930, período do seu trabalho sobre Proust, assinala

<sup>2</sup> Cf. a respeito as considerações de Robert Kahn no seu *Images, passages: Marcel Proust et Walter Benjamin* (1998, p. 32-46 e 71-98).

<sup>3</sup> Numa conhecida carta ao seu amigo Gershom Scholem, datada de janeiro de 1930, Benjamin afirma: “O objetivo que eu me havia proposto não foi ainda plenamente realizado, mas, enfim, eu estou bem perto de alcançá-lo. É ser considerado como o primeiro crítico da literatura alemã. A dificuldade é que, há mais de cinquenta anos, a crítica literária na Alemanha não é mais considerada como um gênero sério. Fazer para mim uma situação na crítica no fundo quer dizer: recriá-la como gênero.” (1979, p. 28).

também o momento em que Benjamin se firma como um dos mais atuantes críticos literários da breve e turbulenta República de Weimar. É também o período que antecede imediatamente os anos de exílio e demarca, por outro lado, o encerramento do ciclo de suas pesquisas ligadas à grande tradição filosófica e literária alemã e o seu crescente interesse pelas vanguardas do início do século XX, pela prosa narrativa de Kafka, pelo teatro de Brecht e pela literatura francesa contemporânea, em especial pelos experimentos surrealistas e pela obra de Proust.

O ensaio de 1929 sobre Proust destaca-se também como um momento importante de elaboração daquilo que se poderia considerar, de modo bem aberto, uma teoria benjaminiana da imagem. Ocupada com uma concepção ampla do imagético, essa teoria não se limitaria às imagens visuais, mas pretenderia abarcar as relações entre imagem, linguagem e escrita, assim como o território comum do imaginário e da memória<sup>4</sup>. Na verdade, no ensaio sobre o surrealismo, publicado no mesmo ano do “Para a imagem de Proust”, Benjamin já busca dar os contornos desse domínio que ele designa como *espaço da imagem (Bildraum)*. É assim que ele reconhece na experimentação imagética aberta pelos surrealistas um trabalho exploratório privilegiado com o *espaço da imagem*. Não por acaso, as “experiências surrealistas” são descritas por ele como uma “[...] iluminação profana, de inspiração materialista e antropológica [...]” (BENJAMIN, 2012a, p. 23) para a qual os experimentos com o sonho e a embriaguez produzida pelas drogas constituem tão-somente uma espécie de propedêutica. Em contraponto ao privilégio que os surrealistas conferiram às experiências oníricas e às experiências com o ópio e o haxixe, Benjamin enfatiza outras: a leitura, o pensamento, a atenção expectante e a *flânerie*, também formas exemplares

<sup>4</sup> A esse respeito, observa Detlev Schöttker: “Dado que a escrita se originou, no decorrer de sua história, de signos imagéticos, ela permaneceu sempre ligada à imagem através da visualidade e da metáfora. Tal concepção da imagem é, contudo, muito mais ampla que a das artes plásticas. Ela compreende não apenas as imagens reais, como pinturas, o grafismo e a fotografia, senão também as imagens mentais (*inneren Bilder*), como sonhos, recordações e mitos. Todavia, até hoje não existe nenhuma disciplina acadêmica que tenha abarcado essa abrangente concepção de imagem. No final do século XVIII, após a estética ter evoluído para uma teoria da arte, sob o influxo do idealismo alemão, as questões filosóficas da literatura e da música permaneceram no centro de suas atenções até meados do século XX. As imagens reais e, portanto, fisicamente apreensíveis, se tornaram objeto da história da arte, ao passo que as imagens mentais couberam à psicologia, mas, mesmo aqui, foram pouco consideradas. Por outro lado, apenas uns poucos pensadores se ocuparam com as conexões entre escrita, imagem e fantasia. A esse restrito grupo pertence Walter Benjamin. Seu interesse por um conceito de imagem abrangente se baseia em dois motivos: por um lado, ele almejava desenvolver, desde seu ensaio “Sobre o Programa da Filosofia Vindoura” (1918), uma teoria da experiência na qual as imagens mentais desempenhassem papel central. Por outro lado, desde os anos 20, as imagens reais teriam exercido grande influência na formação da experiência (*Erfahrungsbildung*) através de sua reprodução massiva na fotografia, no cinema e no jornalismo. Desse modo, apresentavam um desafio para a teoria cultural, ao qual Benjamin queria responder com sua teoria da experiência.” (2012, p. 21-22).

de *iluminação profana* em sua capacidade de criar relações linguísticas/imagéticas novas e singulares e, por isso mesmo, de promover uma intervenção imprevista no *espaço da imagem*. Se no ensaio sobre o surrealismo, o *espaço da imagem* aparece como uma concepção experimental apenas esboçada, no trabalho sobre Proust trata-se agora de trazê-lo para o interior do próprio ensaio. Ou ainda: fazer com o *espaço da imagem* um experimento crítico, servindo-se para tanto da própria forma experimental do ensaio. A bem dizer, o trabalho da crítica realizado a partir de imagens de pensamento (*Denkbilder*) em *Rua de mão única* (1928) já acena para esse *espaço da imagem* e não menos para a construção de imagens narrativas em *Infância em Berlim por volta de 1900* (1950). Mesmo as imagens dialéticas (*dialektisches Bild*) dos trabalhos sobre Baudelaire e a modernidade podem ser reconhecidos como desdobramentos inovadores dessa preocupação primeira com o *espaço da imagem*. E muitos dos assim chamados ensaios literários de Benjamin, a começar pelo ensaio sobre Proust, se propõem como verdadeiros experimentos imagéticos. Nesse sentido, a intenção de Benjamin no ensaio sobre Proust e, mais adiante, no ensaio sobre Kafka, não é propriamente fazer uma análise estilística dos dois narradores ou mesmo um comentário de suas obras, mas, antes, explorar o seu “mundo de imagens”, como bem observa Schöttker (2012, p. 34).

No caso do ensaio sobre Proust, a questão da imagem já aparece no próprio título – “Para a imagem de Proust” (*Zum Bilde Prousts*). Título que contém uma ambiguidade nada acidental, pois joga com o duplo sentido produzido pelo uso do genitivo na língua alemã – a imagem *de* Proust e a imagem *em* Proust. Título que abre, por isso mesmo, uma dupla via de leitura, pois se trata, por um lado, de fornecer certa imagem ou fisionomia de Proust em relação à sua obra inclassificável e indicar, a partir daí, a tensão entre vida e obra, entre experiência e narração nas condições da modernidade – “A imagem de Proust é a mais alta expressão fisionômica que a crescente discrepância entre poesia e vida poderia assumir.” (BENJAMIN, 2012a, p. 37). Mas se trata, por outro lado, de expor e explorar o mundo de imagens que sustenta o tateante e incerto trabalho de rememoração narrativa da *Recherche*, ainda mais se levarmos em conta as relações que podem ser estabelecidas entre imagem e memória. Interessa a Benjamin, nessa sua leitura de Proust, chamar a atenção para a rememoração como um trabalho de construção narrativa que se faz a partir do *in*-consciente e do *in*-voluntário. Por meio dela, o passado se apresenta não como fato objetivo ou como transparência para um sujeito que lembra soberanamente, mas, antes, como imagem

nascida do atrito inesperado com um acontecimento sensível do presente, imagem disruptiva capaz de criar com o presente uma constelação significativa nova.

Essa constituição imagética do rememorar (e da memória involuntária de Proust) é, por certo, um dos focos privilegiados do interesse e da leitura de Benjamin. Ora, os episódios da memória involuntária descritos pelo narrador proustiano – o primeiro e mais conhecido deles é o da *madeleine* – remetem sempre a uma espécie de montagem imagética. A rememoração narrativa assume, a partir de então, a forma de uma *recherche*, de uma busca-investigação, que se realiza, no entanto, como construção sustentada na “realidade frágil e poderosa” da imagem (BENJAMIN, 2012a, p. 41). Para Benjamin, os surrealistas e Proust têm em comum o trabalho construtivo com o mundo da imagem, mundo de conjunções e justaposições inesperadas, “mundo deformado pela semelhança” (2102, p. 41), “universo do entrecruzamento” (2012a, p. 47). Mas é no experimento literário da *Recherche* proustiana que Benjamin reconhecerá, já nesse momento, a relação imanente entre o espaço da imagem e o trabalho da rememoração e da narração e, por isso mesmo, a relação imanente entre o espaço da imagem e a possibilidade de construção de novas formas de narrar e também de novas formas de tratar o tempo histórico. Trata-se de uma questão que está no centro das preocupações de Benjamin com a história e a historiografia, com o caráter de descontinuidade e abertura do tempo histórico, com outras possibilidades de articulação narrativa. A sua proposição de uma historiografia materialista, tal como exposta nas teses *Sobre o conceito de história* (1942) e, nesse contexto, a sua noção de imagem dialética são respostas a essas inquietações que também dizem respeito à relação, fundamental para Benjamin, entre rememoração, narração e imagem.

Mas, se no ensaio de 1929 sobre Proust, o *mundo deformado pela semelhança* da imagem proustiana – que alude não apenas à memória involuntária, mas também ao mundo do sonho e à experiência do despertar – é logo associado por Benjamin às imagens oníricas dos surrealistas, a deformação mimética pela semelhança de Proust também pode ser remetida aos processos de condensação e de deslocamento que, segundo Freud, presidem o funcionamento das imagens oníricas. É precisamente com relação a esse *mundo deformado pela semelhança* criado pela rememoração proustiana que nos deparamos com uma referência a Freud num aditivo não incluído por Benjamin no ensaio de 1929. Nessa referência provável às *lembranças encobridoras* da teoria freudiana, Benjamin convoca Freud a auxiliar na leitura do *mundo deformado pela semelhança* das imagens proustianas, pois, do ponto de vista da tarefa que a elas se

coloca, não importa propriamente o acontecimento vivido, mas o trabalho da percepção inconsciente e da imaginação criadora no rememorar; mais que isso: a reconfiguração do passado e da relação entre presente e passado que aí tem lugar. Cito aqui o aditivo que terminou não constando do ensaio:

Pode-se acrescentar aqui que, na percepção da semelhança, o evento vivido e a rememoração se reúnem (*in der Wahrnehmung der Ähnlichkeit Erlebnis und Erinnerung zusammentreten*). Como o papel da semelhança (*die Rolle der Ähnlichkeit*) na obra de Proust se mostra decisiva visto de todos os ângulos. Ela passa despercebida na constatação formulada por Freud e, ademais, muito reveladora para o conhecimento de Proust: uma vez que ou se pode viver um evento ou então bem lembrar-se dele, o objeto de uma verdadeira rememoração (*der Gegenstand wahrer Erinnerung*) – da *mémoire involontaire* – seria sempre um evento não vivido (*ein Nicht-Erlebtes*). (BENJAMIN, 1991, p. 1066).

Essa observação de inspiração freudiana sobre o trabalho da rememoração de Proust põe em xeque – como também adverte Gagnebin (2014, p. 237) – a interpretação mais usual da memória involuntária nos termos de uma ressurreição do passado por uma imagem que o devolveria ao presente em todo o seu antigo frescor. Ao contrário, Benjamin assinala aqui o que há de inovação, criação e abertura disruptiva nas imagens desencadeadas pela rememoração involuntária. A bem dizer, essas imagens não reproduzem ou recuperaram um acontecimento vivido; elas intervêm, antes, como imagens rememoradas de uma experiência não consciente do passado, ou seja, daquilo que até então não tinha sido experimentado sob a forma de algo vivido, mas apenas como esquecimento e, no entanto, justamente por isso, produz uma transformação subversiva no modo de apreender o passado e não menos no modo pelo qual o presente visa ao passado. Essa compreensão do poder inovador e subversivo das imagens da memória involuntária, tal como anunciado brevemente no adendo não incluído no ensaio de 1929, Benjamin a expressará numa bela e muita significativa anotação de 1932, intitulada “De um pequeno discurso sobre Proust pronunciado por ocasião do meu quadragésimo aniversário”, um fragmento que se reveste de certo acento dramático quando lembramos que foi próximo ao seu aniversário de 40 anos que ele planejou seriamente uma tentativa de suicídio num quarto de hotel em Nice. Gostaria de me deter então nesse extrato do discurso e começo por citá-lo:

Para conhecer a memória involuntária: suas imagens não aparecem somente sem serem chamadas, mas se trata antes de imagens que nós nunca tínhamos visto antes de nos lembrarmos delas. Isso é o mais manifesto nessas imagens nas quais – tal como em certos sonhos – nos figuramos a nós mesmos. Eis-nos diante de nós mesmos, como estivemos certamente no passado o mais longínquo, mas nunca sob o nosso próprio olhar. E são justamente as imagens mais importantes – aquelas que desenvolvemos na câmera escura do instante vivido – que se oferecem ao nosso olhar. Pode-se dizer que os nossos momentos mais intensos são acompanhados de um prêmio, como essas carteiras de cigarros, uma pequena imagem, uma foto de nosso eu. E essa ‘vida inteira’ que, como se ouve sempre, desfila diante dos moribundos ou daqueles que se encontram em perigo de morte, se compõe justamente dessas pequenas imagens. Elas apresentam um desfile rápido como nesses cadernos, os precursores do cinematógrafo, em que olhávamos admirados quando crianças, um boxeador, um nadador ou um jogador de tênis no exercício de sua arte. (BENJAMIN, 1991, p. 1064-1065).

O que sobressai no fragmento é por certo a qualidade de inovação disruptiva atribuída às imagens da memória involuntária – “imagens que nunca tínhamos visto antes de nos lembrarmos delas”; mas não menos relevante é a relação dessas imagens com o processo de figuração deformada do sonho, ou seja, a “afinidade dessa estrutura com as imagens oníricas” (GAGNEBIN, 2014, p. 237) e, portanto, com as imagens produzidas pelo inconsciente, particularmente com o modo como o sonhador se mostra a si mesmo no sonho, com a sua deformação ao mesmo tempo desconcertante e reveladora. Mas Benjamin também lança mão no fragmento de duas outras sugestivas correlações que merecem ser sublinhadas: em primeiro lugar, a analogia das imagens da rememoração involuntária tanto com as imagens fotográficas, “aquelas que desenvolvemos na câmera escura do instante vivido”, quanto com as imagens proto-cinematográficas dos cadernos de figuras em movimento, “os precursores do cinematógrafo”; e em segundo lugar, uma referência às imagens de uma ‘vida inteira’ tal como elas se oferecem aos “moribundos” e àqueles “que se encontram em perigo de morte”.

Essa alusão às imagens que sobrevivem aos moribundos no leito de morte enuncia de forma abreviada a vinculação essencial entre temporalidade, mortalidade e narração que Benjamin colocará em relevo no seu ensaio sobre “O narrador”. É porque o momento limiar e decisivo da morte oferece ao moribundo, numa espécie de composição em sequência de imagens, aquilo que de mais importante ele viveu em sua existência, que a sua história vivida pode ganhar então uma forma narrável e ele se converte potencialmente num narrador. É da matéria da vida vivida que nascem as

histórias e é por força da mortalidade que as histórias vividas adquirem “forma transmissível” (BENJAMIN, 2012a, p. 224), assinala Benjamin, tangenciando aqui aquelas tensões dramáticas entre história vivida e história narrada, mas também entre narrativa e morte que se inscrevem no coração da *Recherche* e são encenadas de modo decisivo nas últimas páginas de *O tempo redescoberto*. As imagens da memória involuntária têm, pois, a mesma qualidade das imagens essenciais que se oferecem ao agonizante – também elas guardam um movimento narrativo e apelam por sua transformação em rememoração e história narrada, também elas se apresentam sob a forma de imagens narrativas em justaposição como numa montagem filmica condensada<sup>5</sup>. A observação com que Benjamin encerra o parágrafo X de “O narrador” nos devolve, assim, ao fragmento de 1932 e deixa entrever a correspondência entre as imagens da memória involuntária e as imagens do momento decisivo da morte e não menos entre elas e o trabalho da rememoração narrativa:

Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais se ele encontra sem dar-se conta disso – o inesquecível aflora de repente também em suas expressões e olhares, conferindo a tudo o que lhe dizia respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui, ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade. (2012a, p. 224).

Mas o breve texto de 1932 também põe em confluência as imagens da rememoração involuntária com as imagens da fotografia e do cinematógrafo. Na verdade, não se trata de uma comparação estranha à *Recherche*, pois é o próprio narrador proustiano que se encarrega de apelar em momentos diversos a metáforas visuais e mesmo de estabelecer comparações as mais ambíguas entre a narrativa e instrumentos ópticos ou imagens fotográficas. Ao longo do romance proliferam-se as referências a dispositivos e instrumentos ópticos os mais diversos e também a técnicas ligadas à imagem: caleidoscópio, cinescópio, a lanterna mágica que cobria a lâmpada do quarto do garoto-narrador, os vitrais da igreja com a sua montagem de elementos visuais, os cartazes do teatro com as fotos das atrizes, os panoramas, os dioramas, o daguerreótipo, as fotografias e referências à própria técnica fotográfica, o estereoscópio, o cinematógrafo e o recurso mesmo à técnica do cinema. Contudo, a mais conhecida das metáforas ópticas é, por certo, aquela em que o personagem-narrador, nas páginas finais

<sup>5</sup> Também Georges Poulet discute esse motivo das imagens rememoradoras do moribundo no momento da morte, contrapondo a visão panorâmica indivisível de Bergson à rememoração proustiana como “coexistência de elementos justapostos” (1992, p. 111-143).

de *O tempo redescoberto*, descreve o livro que pretende escrever como uma “dessas lentes de aumento, como as que oferecia a um freguês o vendedor de instrumentos óticos de Combray”; e ele conclui: “meu livro seria um instrumento graças ao qual lhes forneceria meios de lerem a si próprios” (PROUST, 2002, p. 785). Mas, algumas páginas antes, o narrador da *Recherche* já havia estabelecido essa analogia entre leitura e óptica: “Na realidade, todo leitor, quando lê, é o leitor de si mesmo. A obra do escritor não passa de uma espécie de instrumento ótico que ele oferece ao leitor a fim de permitir que este distinga aquilo que, sem o livro, talvez não pudesse ver em si mesmo” (2002, p. 694-695). E quando, a certa altura de suas reflexões sobre os dilemas entre a literatura e a vida, o narrador proustiano defende ser a literatura “a única vida plenamente vivida”, é a uma metáfora fotográfica, retirada das técnicas da fotografia do início do século XX, que ele recorre para descrever aquele passado que permaneceu não iluminado – “E assim o seu passado fica encoberto por inúmeros clichês que permaneceram inúteis” (2002, p. 683). No entanto, nessas mesmas reflexões do narrador em *O tempo redescoberto* encontramos também a recusa enfática de toda aproximação entre a narrativa romanesca e a visão cinematográfica:

Desejariam alguns que o romance fosse uma espécie de desfile cinematográfico das coisas. Tal concepção é absurda. Nada se distancia mais daquilo que na realidade percebemos do que semelhante visão cinematográfica. (2002, p. 674).

O narrador proustiano rejeita aqui, na verdade, um raso realismo literário que quer reduzir a literatura a uma maçante descrição fotográfica do mundo e que já fora alvo do seu desencanto crítico quando da leitura de algumas páginas inéditas dos *Diários* dos irmãos Goncourt, na verdade um pastiche de Proust parodiando a descrição realista dos irmãos escritores. Por outro lado, é ambígua a posição de Proust com relação às novas mídias de reprodução técnica da imagem que surgiram nas últimas décadas do século XIX e que, segundo a interpretação benjaminiana, produziram uma radical transformação tanto na experiência estética (no sentido amplo da experiência perceptiva a qual se refere o conceito grego de *Aesthêsis*) quanto no conceito tradicional de arte<sup>6</sup> – como Proust está no momento de emergência dessas mídias, ele tem ao mesmo tempo o entusiasmo e a resistência tradicionalista<sup>7</sup>. Como Baudelaire, ele

<sup>6</sup> Cf. a respeito o ensaio de Benjamin sobre “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 2012, p. 115).

<sup>7</sup> Cf. a respeito o artigo “Proust e as mídias: o trem, o telefone, a fotografia e o cinema”, de Adalberto

também expõe a sua desconfiança crítica com relação à imagem fotográfica e a sua incapacidade de captar a essência das coisas, a facilidade que esta tem de recair numa espécie de realismo grosseiro. E, no entanto, são a fotografia e o cinematógrafo que por mais de uma vez servem a Proust como meios privilegiados para tratar e abordar o tempo perdido e a memória involuntária, o desejo de reter em imagens significativas algo do tempo que passa e a produção e reprodução de imagens pela memória. Ora, como se pôde ver, essa crítica à fotografia e ao cinema aparece em alguns momentos importantes de *O tempo redescoberto* e contrapõe a fotografia e o cinema à literatura: Proust critica uma visão ingenuamente realista da arte e da literatura (segundo a qual a arte e a literatura apenas *fotografariam* a realidade) e, nesse sentido, põe as novas mídias ópticas do cinema e da fotografia no campo dessa visão empobrecida da arte e da literatura que se querem realistas, como se estas fossem uma mera reprodução do real. Na verdade, a crítica que subjaz aqui a essa *visão cinematográfica* é antes de tudo a uma concepção de cinema como um mero registro ou uma supostamente pura reprodução do real. Lembremos, nesse sentido, que a experiência de cinema a que Proust teve acesso foi a das primeiras exibições dos cinematógrafos nas feiras da Paris oitocentista:

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. (MÜLLER, 2010, p. 150).

Com efeito, a crítica de Proust à imagem fotográfica e ao cinema se reveste no fundo de uma crítica a uma arte pretensamente realista nos termos de um registro fotográfico do real (como pretendiam, no fim do século XIX, os escritores naturalistas que Proust também critica). Mas talvez possamos arriscar que essa crítica de Proust não se dirigiria à arte da montagem do cinema, caso o escritor tivesse tido acesso aos experimentos fílmicos das primeiras décadas do século XX. Pelo contrário, a compreensão proustiana da rememoração involuntária é, no fundo, a de uma montagem imagético-narrativa que põe em justaposição uma imagem perdida do passado e um instantâneo revelador do presente. A própria rememoração narrativa que está em jogo

---

Müller (2010, p.140-152). Cf. também as observações de Robert Kahn a esse respeito (1998, p. 91-98).

na *Recherche* tem a ver, antes, com essa espécie de montagem imagético-narrativa com grandes afinidades tanto com a construção fotográfica como linguagem nova a ser experimentada desde as primeiras vanguardas quanto com a montagem fílmica como princípio constitutivo da nova arte do cinema naquelas primeiras décadas do século XX, as mesmas do início da recepção da obra proustiana. O texto curto de 1932, nesse sentido, não apenas reafirma a compreensão de Benjamin do “caráter imagético da memória involuntária” (SCHÖTTKER, 2012, p. 34) como também lê a própria *Recherche* a partir mesmo da correlação entre rememoração narrativa e montagem imagética. Por certo, o procedimento de montagem imagético-narrativa que se pode reconhecer na *Recherche* interessava especialmente a Benjamin como uma forma narrativa capaz de entrecruzar literatura e historiografia, um interesse que talvez tenha encontrado desdobramentos imprevistos nas imagens narrativas da historiografia literário-filosófica da *Infância berlinense* (1950) e nas imagens dialéticas da historiografia materialista do fim dos anos de 1930.

Ora, é num episódio decisivo de “Combray” – o da visão em movimento das torres das igrejas de Martinville e Vieuxvicq numa viagem de carro puxado a cavalos – que o narrador proustiano nos fornece uma elaboração das mais precisas em toda a *Recherche* para a montagem imagético-narrativa que nela tem lugar. Nesse episódio entra em jogo aquele desconcertante deslocamento do olhar que muitos leitores de Proust caracterizaram como um perspectivismo proustiano<sup>8</sup> – do ponto de vista do garoto sentado ao lado do cocheiro no carro em movimento, a paisagem se desloca continuamente e os campanários das igrejas se justapõem em múltiplas relações de distância de acordo com as manobras do carro; por esse perspectivismo, com seu funcionamento por montagem e com seus efeitos de estranhamento, o sujeito e o objeto são retirados de seus pontos fixos e também as distâncias espaciais e temporais são transtornadas e transformadas. Mas, na vasta tessitura narrativa da *Recherche*, se trata de um episódio decisivo antes de tudo porque é nele que o personagem-narrador se defronta gravemente pela primeira vez com o desafio de sua vocação de escritor, o

<sup>8</sup> Ernst Robert Curtius foi um dos primeiros intérpretes a se referir a um perspectivismo proustiano (1965, p. 339-346). É a esse perspectivismo destinado a compor uma bela síntese, sem resíduos e negatividade, tal como Curtius o concebe em relação a Proust, que Beckett endereça a sua crítica mordaz, com a qual Benjamin provavelmente concordaria: “O relativismo e o impressionismo proustianos são acessórios dessa atitude anti-intelectual. Curtius fala do ‘perspectivismo’ e ‘relativismo positivo’ de Proust, em oposição ao relativismo negativo do final do século XIX, o ceticismo de Renan e France. A meu ver, a expressão ‘relativismo positivo’ constitui um oxímoro, estou quase certo de que não se aplica a Proust e sei ter saído do laboratório de Heidelberg. Já vimos como, no caso de Albertine [...], os múltiplos aspectos [...] não se fundiram para formar qualquer síntese positiva.” (2003, p. 90-91).

apelo de traduzir em palavra experiências quase inefáveis que se manifestavam de modo intrigante e primeiro sob a forma de imagens. Ora, é ele um episódio decisivo também porque pode ser tomado como uma ponte quase invisível que liga a primeira intervenção da memória involuntária na narrativa da *madeleine* e a sequência final de eventos de rememoração involuntária no último livro da *Recherche*. Nesse sentido, ele já prenuncia as reflexões sobre o que se escondia por trás das intervenções da memória involuntária e da inexplicável alegria por ela provocada, mas também, por desdobramento, sobre a vocação de escritor e o sentido da literatura, reflexões que, no entanto, permanecem inconclusas em “Combray” e serão adiadas para a última parte de *O tempo redescoberto*. E, no entanto, ainda que permaneça em suspenso qualquer desfecho para as indagações do narrador sobre o enigma da experiência vivida e a forma de sua tradução, o episódio dos campanários de Martinville já de algum modo anuncia que não há nada de essencial por trás do mistério dos campanários em movimento a não ser a própria montagem que ali se produziu<sup>9</sup>. Assim, é tão-somente a própria experiência do deslocamento no carro e da percepção cinematográfica da paisagem (e não uma verdade essencial oculta) que tem o poder de provocar no herói-narrador aquela sensação inabitual de uma alegria singular que o leva a desejar traduzir a experiência vivida num texto de prosa, quando ele justamente se perguntava se teria vocação para ser escritor. O que resulta desse episódio, no qual a experiência indecifrável apela por sua tradução, é certamente a pequena prosa escrita pelo garoto narrador, mas é também a compacta encenação da montagem imagético-narrativa que reflete, por sua vez, o modo de construção da rememoração na *Recherche*.

Deixo aqui, para terminar, um breve trecho do episódio:

Tinham-me feito subir ao lado do cocheiro, e íamos feito o vento porque o Dr. Percepied precisava, antes de voltar a Combray, parar em Martinville-le-Sec na casa de um doente, à porta de quem ficou acertado que o esperaríamos. Numa volta da estrada, experimentei de súbito esse prazer especial que não parecia idêntico a nenhum outro, ao perceber as duas torres de Martinville, batidas pelo sol poente e que o movimento do nosso carro e os ziguezagues do caminho davam a impressão de mudá-las de lugar, e depois a torre de Vieuxvicq, a qual, separada por uma colina e um vale, e situada num plano mais elevado e longínquo, parecia entretanto bem próxima delas.  
[...]

<sup>9</sup> Assim Krista Greffrath se refere ao mistério imanente dos campanários em movimento: “Os campanários de Martinville não desvelam nada e o que é chamado de seu mistério não se encontra para além deles, mas são eles mesmos o mistério.” (1986, p. 118).

Tão afastadas se achavam as torres, tão pouco me parecia que nos aproximávamos delas, que fiquei espantado quando, alguns momentos depois, paramos diante da igreja de Martinville.” (PROUST, 2002, p. 151).

## REFERÊNCIAS

BECKETT, S. *Proust*. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BENJAMIN, W. *Correspondance II (1929-1940)*. Trad. Guy Petitemange. Paris: Aubier-Montaigne, 1979.

\_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften II-3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

\_\_\_\_\_. A imagem de Proust. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012a, p. 37-50.

\_\_\_\_\_. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012a, p. 21-36.

\_\_\_\_\_. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas I. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012a, p. 213-240.

\_\_\_\_\_. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Trad. Francisco de Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012b.

CURTIUS, E. R. *Französischen Geist im Zwanzigsten Jahrhundert*. Bern/München: Franke Verlag, 1965.

GAGNEBIN, J. M. O trabalho de rememoração de Penélope. In: \_\_\_\_\_. *Limiar, aura e rememoração*. Ensaio sobre Walter Benjamin. São Paulo: Ed. 34, 2014, p. 217-263.

GREFFRATH, K. Proust et Benjamin. In: WISMANN, Heinz (org.). *Walter Benjamin et Paris*. Paris: Cerf, 1986.

KAHN, R. *Images, passages: Marcel Proust et Walter Benjamin*. Paris : Kimé, 1998.

MÜLLER, A.. *Proust e as mídias: o trem, o telefone, a fotografia e o cinema*. In: Revista USP, n. 85, mar./mai. 2010.

POULET, G. O tema da visão panorâmica dos moribundos e a justaposição. In: *O espaço proustiano*. Trad. Ana Luiza B. Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

PROUST, M. *À la recherche du temps perdu*. Bibliothèque de la Pleiade. Paris: Gallimard, 1987. (3 volumes).

\_\_\_\_\_. *Em busca do tempo perdido*. No caminho de Swann/À sombra das moças em flor. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

\_\_\_\_\_. *Em busca do tempo perdido*. A prisioneira/A fugitiva/O tempo recuperado. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

SCHÖTTKER, D. Os mundos imagéticos de Benjamin. Objetos, teorias, efeitos. In: *Caderno de Letras da UFF*, Niterói, n. 44, p. 21-22, 2012.

*Data de submissão: 10/03/2018*

*Data de aprovação: 22/03/2018*