



## LE TEMPS RETROUVÉ NO CINEMA

Ana Raquel Lourenço Fernandes\*

**Resumo** – Estudo comparativo entre o último tomo da obra *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust (1871-1922), e a adaptação cinematográfica de Raoul Ruiz intitulada *Le temps retrouvé* (1999). O tema que orientará esta reflexão será o da criação artística na literatura e no cinema. A arte poderá ser apreendida como jogo, onde tempo e memória se revelam ingredientes essenciais na tentativa de aproximação entre o real e o ficcional.

**Palavras-chave:** Marcel Proust. Adaptação cinematográfica. Raoul Ruiz. Tempo. Memória.

*L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument d'optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même* (PROUST, 1990).

Como adaptar *À la recherche du temps perdu* ao cinema? Desde 1962, ano em que Nicole Stéphane adquire os direitos filmicos a Suzy Mante-Proust, que as tentativas se sucedem. Luchino Visconti, Joseph Losey, Volker Schlöndorff, Raoul Ruiz e Chantal Akerman são exemplos de cineastas que exploraram as possibilidades de transformação do romance em texto fílmico<sup>1</sup>.

O presente estudo desenvolve-se, no entanto, em torno do projecto de Raoul Ruiz. Este realizador e, simultaneamente teórico do cinema, a partir do último tomo de *La recherche*, realiza uma adaptação cinematográfica que se intitula precisamente *Le temps retrouvé* (1999). Ruiz, em "À propos du *Temps retrouvé*" (fragmento de uma entrevista concedida em março de 1999) refere:

*Depuis une quinzaine d'années j'avais commencé, un peu comme une sorte d'exercice, à imaginer filmer Le Temps retrouvé, précisément parce qu'il s'agit de la fin de toute cette saga*

---

\* Professora auxiliar da Universidade Europeia, Laureate International Universities (Portugal). E-mail: ana.fernandes@europeia.pt  
1 - Ver Kravanja (2003), que estabelece uma cronologia comentada das cinco adaptações cinematográficas referidas, reflectindo sobre os projectos não concretizados de Visconti e Losey, sobre o filme *Un amour de Swann* (1984), de Schlöndorff, e sobre as duas adaptações mais recentes, uma realizada por Ruiz e outra realizada por Akerman, intitulada *La captive* (2000), a partir do romance *La prisonnière*.

*cyclique qu'est la Recherche et que j'avais commencé par lire Le Temps retrouvé. J'imaginai comment l'on pourrait tourner cette oeuvre pour plusieurs raisons, la première étant bien sûr le problème de l'aboutissement, de l'achèvement (cf. LAGEIRA, 1999)<sup>2,3</sup>.*

O grande desafio do romance consiste na reflexão sobre a criação de uma obra de arte. A descoberta da vocação literária do narrador/protagonista de *La recherche* é o percurso de uma vida e, simultaneamente, uma construção poética e estética. Da viagem "*au bout de la mémoire*"<sup>4</sup> (KRISTEVA, 1994, p. 207) realiza-se o reencontro com o que nos preexiste, com o que se encontra fora do tempo, "*hors du temps*"<sup>5</sup>. Marcel/narrador reflecte: "*je m'apercevais que ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à inventer puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur*" (PROUST, 1990, p. 197)<sup>6,7</sup>.

Assim, a prosa de Proust supera constantemente o imediato e através de um cuidado jogo de analogia, onde tempo e memória são fundamentais, permite aproximar realidades distintas: experiência real e simultaneamente imaginária, percepção directa e evocação. A metáfora entendida enquanto metamorfose funciona no universo de escrita proustiano como um mecanismo de reminiscência, permitindo a associação de memórias, percepções e sensações. Segundo Genette (1971, p. 178), em "*Métonymie chez Proust ou la naissance du récit*":

*[...] le passé "ressuscité" par une rencontre de sensations n'est pas aussi "ponctuel" que cette rencontre elle-même, et il peut suffire d'une seule – et infime – réminiscence pour déclencher, grâce à l'irradiation métonymique dont elle s'accompagne, un mouvement d'anamnèse d'une amplitude incommensurable<sup>8</sup>.*

---

2 - "Ao longo de quinze anos comecei, um pouco como um exercício, a imaginar filmar *Le Temps retrouvé*, precisamente porque se trata do fim de toda essa saga cíclica que é a *Recherche*, e porque tinha iniciado a minha leitura com *Le Temps retrouvé*. Imaginava como se poderia filmar esta obra por diversas razões, a primeira era precisamente o problema do resultado, da conclusão" (tradução nossa).

3 - O livro de Lageira (1999) apresenta uma compilação de textos que constituem excertos de entrevistas concedidas por Ruiz a revistas como *Cahiers du Cinema*, *Positif* e *Parachute* ao longo dos anos 1980 e 1990, em França.

4 - "à memória profunda" (tradução nossa).

5 - Temática já desenvolvida por Proust em *Jean Santeuil*, romance inacabado que precede *La recherche*.

6 - "apercebia-me então de que o livro essencial, o único livro verdadeiro, não é preciso um escritor inventá-lo, no sentido corrente da palavra, visto que ele existe já em cada um de nós: ele apenas tem de o traduzir. O dever e a tarefa de um escritor são os de um tradutor" (PROUST, 2005, p. 11).

7 - As próximas referências a este romance serão assinaladas no texto com as iniciais LTR seguidas da página citada.

8 - "[...] o passado 'ressuscitado' por um encontro de sensações não é tão 'pontual' quanto o encontro em si, e uma só – e infima – reminiscência pode ser suficiente para desencadear, graças à irradiação metonímica que a acompanha, um movimento de anamnese de uma amplitude incomensurável" (tradução nossa).

O movimento de anamnese referido por Genette (1971) encontra-se directamente relacionado com o processo de memória involuntária privilegiado ao longo do romance nas viagens incessantes do presente ao passado e vice-versa. Beckett (1990, p. 44), no estudo que dedica a Proust, refere que a memória involuntária se trata de uma força incontrolável e imprevisível:

*La mémoire involontaire [tout au contraire de la mémoire volontaire qui est la mémoire uniforme de l'intellect], elle, est explosive: "l'immédiate, délicieuse et totale déflagration du souvenir" [Albertine disparue]. Elle ressuscite non seulement l'objet passé mais encore le Lazare que cet objet avait charmé ou torturé [...]. Elle seule choisit l'heure et le lieu où s'accomplira son miracle<sup>9</sup>.*

A memória involuntária funciona ainda, segundo Beckett (1990), como um *leitmotiv* de *À la recherche du temps perdu*, surgindo em *Le temps retrouvé* em cinco momentos fundamentais para o desfecho da obra. São eles: a pedra irregular da calçada na entrada do hotel de Guermantes, o som produzido por uma colher ao tocar um prato, a sensação de um guardanapo em contacto com a boca, o ruído estridente de uma corrente de água e a referência ao romance *François le Champi*, de George Sand (BECKETT, 1990, p. 49).

Ruiz, na adaptação que realiza ao romance, isola quatro dos cinco momentos mencionados, designadamente: o episódio da pedra irregular da calçada (que coloca o narrador, por breves instantes, em Veneza), o tilintar de uma colher contra a chávena de chá, e não contra o prato (que relembra a Marcel uma viagem de comboio), a sensação do guardanapo com que o protagonista limpa os lábios (que o transporta para a praia em Balbec) e, por último, a referência ao romance de George Sand (objecto invocativo da infância do narrador, da mãe e da avó de Marcel).

No filme, tal como no romance, estes episódios precipitam-se e, ainda que aparentemente desconexos, conduzem a uma unidade. Observemos a sequência a que me refiro na imagem projectada sobre a tela<sup>10</sup>.

De um momento presente, localizado em Paris do pós-guerra, Marcel (Marcello Mazzarella), que passeia por um jardim, viaja para um momento passado. Esse movimento do presente ao passado é marcado por uma alteração da percepção da imagem. A luminosidade cede lugar a um tom sépia que situa o protagonista num tempo não localizado. Por sua vez,

9 - "A memória involuntária [ao contrário da memória voluntária que é a memória uniforme do intelecto] é explosiva: "o imediato delicioso e total deflagração da recordação" [Albertine disparue]. Ela resuscita não apenas o objecto passado mas também o Lázaro que esse objecto encantou ou torturou [...]. É apenas ela que escolhe a hora e o local onde ocorrerá o seu milagre" (tradução nossa).

10 - Sequência essa que na secção "Chapitres" do DVD seleccionado para o estudo apresentado aparece com o subtítulo "Les souvenirs s'entrechoquent: succession de lieux, d'époques" (capítulo 27).

o som amortecido dos passos de Marcel é substituído pelo ruído do contacto com a calçada de pedra. Ruiz manipula as referências do espectador (possível leitor de Proust): Marcel tropeça sobre uma pedra irregular, não na entrada do hotel de Guermantes, mas em Veneza. A sua imagem congela numa posição que perpetua os ínfimos segundos de desequilíbrio que se seguem. São os segundos necessários para se efectuar uma localização espacial sobretudo através do pormenor das janelas e da ponte sobre o canal, onde se encontra a mãe do protagonista (Laurence Fevrier) acompanhada pelo próprio Marcel criança (Georges du Fresne). Ambas as personagens, refiro-me a Marcel estático e Marcel criança, interagem. Ao olhar curioso do último sobre a figura na rua, que assume a postura de uma estátua, segue-se uma mudança de cenário, que corresponde ao interior de uma igreja, reconstituída como se de uma pintura se tratasse, e onde Marcel adulto, mantendo a sua posição, parece observar mãe e filho, que, por sua vez, se detêm não sobre os mosaicos do baptistério de São Marcos, mas sobre a estátua do mesmo, como se de um jogo de *mise en abyme* se tratasse. Estabelece-se também uma atmosfera de sonho que, aliás, perpassa todo o filme. Ruiz esclarece sobre a importância do sonho na adaptação cinematográfica:

*[L]a meilleure façon d'adapter un film, c'est de le rêver. Quand on rêve, il y a ce qu'on appelle le travail du rêve – l'équivalent du travail de mise en scène –, et se produit donc des déplacements d'intensité, des condensations – la mise en scène du rêve –, et dans mon adaptation, c'est sans doute ce que j'ai produit sans m'en rendre véritablement compte. Et il s'agit bien évidemment ici du modèle du rêve, et non du fait que l'on rêve le film (cf. LAGEIRA, 1999, p. 84)<sup>11</sup>.*

A viagem prossegue num movimento inverso, ou seja, do passado para o presente, assinalado pela música de feira (evocativa de um carrossel), anterior à sequência em Veneza. O carro à entrada do hotel de Guermantes estabelece um elo com o momento precedente, relembrando ao espectador atento a sequência do romance, onde a digressão em Veneza surge quando o narrador na tentativa de se desviar de um veículo tropeça numa pedra irregular da calçada.

Segue-se o famoso episódio no salão-biblioteca do hotel de Guermantes<sup>12</sup>. Convidado a aguardar alguns instantes pelo final de uma peça musical, Marcel é conduzido à biblioteca onde lhe é servido um chá. O tilintar de uma colher na chávena de chá lembra a Marcel o ruído de um martelo contra a roda de um comboio sem movimento, algures perto de um pequeno bosque, num tempo distante. Por brevíssimos instantes, o protagonista do filme

---

11 - "A melhor maneira de adaptar um filme consiste em sonhá-lo. Quando sonhamos ocorre o que denominamos de trabalho do sonho – produzem-se, assim, variações de intensidade, condensações – a representação do sonho – e, na minha adaptação, foi sem dúvida isso que realizei sem me ter apercebido verdadeiramente. Trata-se, evidentemente, do modelo do sonho, e não do facto de sonharmos o filme" (tradução nossa).

12 - Capítulo 28 do DVD seleccionado para o estudo apresentado: "Réception chez Madame de Guermantes."

situa-se nesse momento passado e é preenchido pela mesma sensação de felicidade descrita pelo protagonista do romance. Dá-se então a primeira revelação: "*je reconnus que ce qui me paraissait si agréable était la même rangée d'arbres que j'avais trouvée ennuyeuse à observer et à décrire*" (LTR, p. 174-175)<sup>13</sup>.

Trata-se de um primeiro pensamento implícito no filme e que, na sucessão de imagens, conduz às reflexões que constituem a solução do romance. A segunda alternância de imagens é provocada pela memória desencadeada pela sensação do guardanapo com que o protagonista limpa os lábios. Num momento, Marcel está em Balbec, noutra encontra-se de volta à biblioteca de onde, na realidade, nunca saiu. Existe, no entanto, um elemento que sobressai na imagem e que une estes dois locais (Balbec e a biblioteca) – elemento esse que parece assumir um carácter de *leitmotiv* no filme de Ruiz. Refiro-me ao pormenor das estátuas no hotel de Guermantes, sobretudo no salão-biblioteca, e à estátua que Marcel jovem (Pierre Mignard) observa da janela do seu quarto em Balbec. As estátuas, no filme *Le temps retrouvé*, são uma referência à arte.

Em voz *off* com eco (Patrice Chereau), surgem então meditações em torno da criação artística (excertos esses cuidadosamente seleccionados do texto de Proust). A utilização do eco neste momento do filme é significativa, evidenciado uma vez mais as reiteraões presentes ao longo de texto fílmico e romance e recordando ao espectador que estas reflexões são indissociáveis do processo de escrita que Marcel enfermo e muito próximo do fim da sua vida realiza:

*On eût dit que les signes qui devaient, ce jour-là, me tirer de mon découragement et me rendre la fois dans les lettres, avaient à coeur de se multiplier. Je me disais si le souvenir, grâce à l'oubli, n'a pu jeter aucun chaînon entre lui et la minute présente, il nous fait tout à coup respirer un air nouveau, précisément parce que c'est un air qu'on a respiré autrefois, cet air plus pur que les poètes ont vainement essayé de faire régner dans le paradis car les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus<sup>14</sup>.*

Marcel compreende não apenas que os objectos, os signos sensíveis ("*les signes qui [...] avaient à coeur de se multiplier*") e as memórias involuntárias associadas aos mesmos (como é exemplo o episódio da "*petite madeleine*") são elementos necessários para o processo de

13 - "e reconheci que o que me parecia tão agradável era o mesmo renque de árvores que achara enfadonho de observar e de descrever" (PROUST, 2005, p. 188).

14 - "Dir-se-ia então que insistiam em multiplicar-se naquele dia os sinais que iriam arrancar-me ao meu desânimo e devolver-me a fé nas letras [...]. [Dizia para comigo] se a recordação, graças ao esquecimento, não contraiu qualquer laço [...] com o minuto presente [...], ela faz-nos de repente respirar um ar novo, precisamente porque é um ar que respirámos outrora, esse ar mais puro que os poetas em vão tentaram fazer reinar no Paraíso [...] porque os verdadeiros paraísos são os paraísos que perdemos" (PROUST, 2005, p. 188, 190).

escrita; como também entende que é necessário assumir uma perspectiva extra-temporal no tratamento dos mesmos:

Cela expliquait que mes inquiétudes au sujet de ma mort eussent cessé au moment où j'avais reconnu inconsciemment le goût de la petite madeleine puisqu'à ce moment-là l'être que j'avais été était un être extra temporel. C'est être-là n'était jamais qu'en dehors de l'action, de la jouissance immédiate, chaque fois que le miracle d'une analogie m'avait fait échapper au présent<sup>15</sup>.

Cada um dos momentos recuperados ("*chaque fois que le miracle d'une analogie m'avait fait échapper au présent*") revela-se assim uma experiência do tempo no seu estado puro, implicando uma conversão dos signos sensíveis nos seus equivalentes espirituais. Apenas nessa condição se poderá pensar sobre a criação artística, criação essa que para Marcel é simultaneamente estética e literária:

*Il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel. Or, ce moyen qui me paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que faire une oeuvre d'art?*<sup>16</sup>

Por último, a terceira alternância de imagens prende-se com a referência ao romance *François le Champi*, de Georges Sand, e surge como culminar deste momento intenso de recordações. Marcel relembra um episódio da sua infância: a noite em que a mãe lhe lê o livro oferecido pela avó. Esta referência é reiterada muito próxima da conclusão de *Le temps retrouvé* – refiro-me, simultaneamente, ao filme<sup>17</sup> e ao romance. *François le Champi* desempenha um papel importante pois permite que o narrador elabore mais uma reflexão em torno da criação literária: "*[c'était] un titre qui m'avait donné l'idée que la littérature nous offrait vraiment ce monde de mystère que je ne trouvais plus en elle*" (LTR, p. 190)<sup>18</sup>.

---

15 - "Isso explicava que as minhas inquietações acerca da minha morte tivessem cessado no momento em que reconhecera inconscientemente o gosto da pequena madalena, visto que nesse momento o ser que eu fora era um ser extratemporal [...]. Tal ser [...] nunca se manifestara, a não ser fora da acção, fora da fruição imediata, sempre que o milagre de uma analogia me fizera fugir ao presente" (PROUST, 2005, p. 191).

16 - "precisava de procurar interpretar as sensações como sinais de outras tantas leis e ideias, tentando pensar, isto é, tentando fazer sair da penumbra o que sentira, convertê-lo num equivalente espiritual. Ora este meio, que me parecia o único, que outra coisa seria senão fazer uma obra de arte?" (PROUST, 2005, p. 199).

17 - Capítulo 33 do DVD seleccionado para o estudo apresentado: "Rêve de Marcel: Salle aux Chapeaux, Face à Face à lui, enfant, et lui, adulte."

18 - "era um título que me dera a ideia de que a literatura nos oferecia verdadeiramente aquele mundo de mistério que eu já não encontrava nela" (PROUST, 2005, p. 204).

Em conclusão, gostaria de recuperar um elemento que referi no início deste artigo e tecer alguns comentários acerca do mesmo. Trata-se do quinto momento associado ao processo da memória involuntária, importante para o desfecho do romance, tal como é referido por Beckett (1990, p. 49) na obra que dedica a Proust: o ruído estridente de uma corrente de água, que no romance surge no seguimento do episódio da pedra irregular da calçada, do tilintar de uma colher ao tocar um prato, da sensação de um guardanapo em contacto com a boca e da referência a *François le Champi*.

Ainda que não tenha desenvolvido este elemento em simultâneo com os processos de memória involuntária que mencionei ao longo deste estudo, Ruiz utiliza este episódio de um modo inovador. A referência ao riacho surge assim no início do filme, no seu genérico, justaposta com a imagem da igreja de Combray – e não de Balbec que é antes empregue como imagem conclusiva do filme. A igreja e, nomeadamente, o som produzido pelos sinos invocam a infância de Marcel. Por seu turno, o riacho, com o fluir das suas águas, sugere simultaneamente a vida e a morte, a efemeridade do tempo, que apenas através da criação artística poderá ser superada. O movimento serpenteado da imagem sugere ainda o carácter cíclico presente na obra desde o seu início. Talvez por estas razões, o princípio do filme corresponda ao momento conclusivo do romance: Marcel, enfermo e próximo da morte, escreve as últimas páginas da obra da sua vida.

### Filmografia

R (realização); P (produção)  
 I (interpretação); A (argumento)  
 F (fotografia); D (direcção artística); M (música)

### *Le temps retrouvé* (1999/DVD 2000)

R: Raoul Ruiz

P: Philippe Saal

I: Cathérine Deneuve (Odette), Emmanuelle Béart (Gilberte), Vincent Perez (Morel), John Malkovich (Le Baron de Charlus), Pascal Greggory (Saint-Loup), Marcello Mazarella (Marcel), Marie-France Pisier (Madame Vedurin), Chiara Mastroianni (Albertine), etc.

A: Marcel Proust (romance), Raoul Ruiz, Gilles Taurand

F: Pierre Pitrou

D: Bruno Beaugé

M: Jorge Arriagada (o tema de *Le temps retrouvé* é interpretado por Natalie Dessay)

## ***Le temps retrouvé* captured on film**

**Abstract** – Comparative study regarding the last volume of *À la recherche du temps perdu*, by Marcel Proust (1871-1922), and the cinematographic adaptation by Raoul Ruiz entitled *Le temps retrouvé* (1999). My main aim will be to discuss the way artistic creation is constructed both in literature and cinema. Art may be understood as a game where time and memory play an essential role bringing together reality and fiction.

**Keywords:** Marcel Proust. Cinematographic adaptation. Raoul Ruiz. Time. Memory.

## **REFERÊNCIAS**

BECKETT, S. *Proust*. Traduit de l'anglais et présenté par Edith Fournier. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.

GENETTE, G. Métonymie chez Proust ou la naissance du récit. In: GENETTE, G. *Les critiques de notre temps et Proust*. Édition de Berrani Jacques. Paris: Éditions Garnier Frères, 1971.

KRAVANJA, P. *Proust à l'écran*. Bruxelles: La Lettre Volée, 2003.

KRISTEVA, J. *Le temps sensible: Proust et l'expérience littéraire*. Paris: Gallimard, 1994.

LAGEIRA, J. (Ed.). *Raoul Ruiz: entretiens*. Paris: Editions Hoëbeke, 1999.

PROUST, M. *Le temps retrouvé*. Édition de Pierre-Edmond Robert. Préface de Pierre-Louis Rey et Brian G. Rogers. Paris: Gallimard, 1990.

Recebido em maio de 2015.  
Aprovado em setembro de 2015.