

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA

THALES RODRIGO VIEIRA

**OS LIMITES DA NARRATIVA DE *UM AMOR DE SWANN*: QUESTÕES DE
LITERATURA E DE SUA ADAPTAÇÃO PARA O CINEMA**

Goiânia
2011

THALES RODRIGO VIEIRA

**OS LIMITES DA NARRATIVA DE *UM AMOR DE SWANN*: QUESTÕES DE
LITERATURA E DE SUA ADAPTAÇÃO PARA O CINEMA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do título de Mestre em Letras e Linguística – Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Orientadora: Profa. Dra. Zênia de Faria

Goiânia

2011

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação na (CIP)
GPT/BC/UFG**

V658l Vieira, Thales Rodrigo.
Os limites da narrativa de *Um amor de Swann* – questões de literatura e de sua adaptação para o cinema [manuscrito] / Thales Rodrigo Vieira. - 2011.
xv, 102 f. : il., figs, tabs.

Orientadora: Profª. Drª. Zênia de Faria.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras, 2011.
Bibliografia.

1. Cinema – Adaptação – Literatura. 2. Representação. 3. Subjetividade. 4. Um amor de Swann. 5. Estudos literários comparados. 6. Proust, Marcel. 7. Schlöndorff, Volker. I. Título.

CDU:791:821.133.1

THALES RODRIGO VIEIRA

**OS LIMITES DA NARRATIVA DE *UM AMOR DE SWANN*: QUESTÕES DE
LITERATURA E DE SUA ADAPTAÇÃO PARA O CINEMA**

Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Letras e Linguística – Estudos Literários, _____ em ____ de _____ de 2011 pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profª. Dra. Zênia de Faria (FL/UFG)
Presidente da Banca e Orientadora

Prof. Dr. Heleno Godói de Sousa (FL/UFG)

Prof. Dr. Goiamérico Felício Carneiro dos Santos (FACOMB/UFG)

A Larry Martins que me
apresentou ao mundo das
letras.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Marcel Proust, que dedicou sua vida para construir a obra que agora utilizo como matéria prima para meus estudos.

Agradeço a minha avó que me acolheu em sua casa por três anos durante a graduação. A minha esposa, Daiany, que sempre me apoiou nas horas difíceis dessa trajetória de estudos e a minha filha, Penélope, que me deu alegria e ânimo. A minha mãe que me incentivou a estudar. A minhas irmãs que também se encontram no meio acadêmico, embora em áreas diferentes.

Agradeço de modo particular a Profª. Dra. Zênia de Faria, pela orientação zelosa, e por haver demonstrado confiança na minha capacidade de realizar esse trabalho e, principalmente, pela boa vontade com que sempre me acolheu e respondeu prontamente às minhas dúvidas.

Não poderia deixar de agradecer de modo especial ao professor Doutor Heleno Godoy, que disponibilizou seu tempo e seus livros para me prestar valioso auxílio no estudo do cinema e literatura.

Aos Professores Doutores do Curso de Mestrado Jorge Alves Santana, Suzana Cánovas, Marilúcia Mendes Ramos, por contribuírem significativamente para a minha formação. Assim como agradeço ao professor Goiamérico Felício que com tão boa vontade se dispôs a ler a minha dissertação para fazer comentários valiosos, que reforçaram as discussões da versão final.

À professora Dayse Maria Pires que muito contribuiu à minha formação na língua francesa.

E não me esquecerei de meu primo Carlos Augusto, que, sempre que pode discutir Proust comigo, o fez de maneira simples e até humilde para alguém com a sua carga de conhecimento do assunto.

Por fim gostaria de agradecer ao meu grande amigo e conselheiro Edelson Santana, a quem eu poderia também dedicar esse estudo.

RESUMO

Para esta pesquisa, propusemos comparar o livro, *Un amour de Swann*, de Marcel Proust, com o filme homônimo do diretor Volker Schlöndorff, que adapta o texto proustiano para o cinema. Verificamos se as referidas obras apresentam apenas o mesmo título, ou se elas compartilham características estruturais e artísticas comuns, para além do nível narrativo da história. Fugimos, dessa maneira, da tônica dominante do estudo da adaptação do texto literário para o cinema, que, em grande parte, trata da adaptação apenas em termos de diferença e semelhança no nível da história. Comparamos, assim, as duas obras, para encontrar semelhanças e diferenças entre o texto literário e sua adaptação fílmica nos níveis mais profundos da estrutura narrativa. Para esse fim, lançamos mão da dicotomia história e discurso. Toda essa discussão fez ressaltar o que é esteticamente peculiar ao discurso narrativo literário de Proust, como as figuras de linguagem e a interferência da subjetividade do narrador nas descrições. Assim, essa discussão revelou o que é próprio do discurso fílmico: a descrição detalhada e objetiva feita pela câmera, por exemplo, e a ausência do narrador e suas consequências. A subjetividade do texto proustiano opõe-se à objetividade do discurso do cinema, cuja descrição, proveniente da câmera, é caracterizada por um elevado teor de pormenores do cenário e das personagens, que criam um efeito de reprodução de realidade. Texto e filme, narrador e câmera, subjetividade e objetividade, escritor e diretor, pensamento e imagens são os opostos que se encontram no momento da adaptação e que merecem grande atenção, dado que cada um desses aspectos traz uma implicação para a discussão sobre a possibilidade de a linguagem fílmica apreender a linguagem literária em seus mais diferentes aspectos.

RÉSUMÉ

Pour cette recherche, nous avons proposé de comparer le livre, *Un amour de Swann*, Marcel Proust, avec l'éponyme du réalisateur Volker Schlöndorff, qui adapte le texte proustien pour le cinéma. Nous avons vérifié si ces travaux ont seulement le même titre, ou s'ils partagent des caractéristiques structurelles et artistiques au-delà du niveau narratif de l'histoire. Nous nous sommes enfuis, donc, le ton dominant de l'étude de l'adaptation du texte littéraire au cinéma, qui traite largement de l'adaptation seulement en termes de différence et ressemblance en termes d'histoire. Nous avons comparé les deux œuvres donc, pour trouver des similitudes et des différences entre le texte littéraire et son adaptation cinématographique dans les niveaux les plus profonds de la structure narrative. À cette fin, nous avons utilisé la dichotomie *histoire* et *discours*. Toute cette discussion a mis en évidence ce qui est esthétiquement particulier au discours du récit littéraire de Proust, comme les figures de style et l'interférence de la subjectivité du narrateur dans le récit. Ainsi, cette discussion a révélé le discours propre du film: une description détaillée et objective faite par la caméra, par exemple, et l'absence du narrateur et de ses conséquences. La subjectivité du texte proustien est opposée à l'objectivité du discours du cinéma, dont la description, provenant de la caméra, se caractérise par un haut niveau de détails des décors et des personnages qui créent un effet de réalité. Le texte et le film, le narrateur et la caméra, la subjectivité et l'objectivité, l'auteur et réalisateur, la pensée et les images sont tous des contraires qui se trouvent au moment de l'adaptation. Ces questions méritent une grande attention, puisque chacun de ces aspects apporte une incidence au débat sur la possibilité du langage cinématographique saisir le langage littéraire dans ses différents aspects.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2- <i>UM AMOR DE SWANN</i> E SEU LUGAR NA OBRA DE PROUST, <i>EM BUSCA DO TEMPO PERDIDO</i>	20
3 – ADAPTAÇÃO, RELEITURA E REESCRITA : Embates teóricos.	28
4 – PROBLEMAS DE ADAPTAÇÃO DA HISTÓRIA.....	38
5.1 A representação no texto: a linguagem referencial vazada de metáforas.	54
5.2 A metáfora e a intertextualidade	62
5.3 A música narrada e a música ouvida.	77
6. PROBLEMAS DA ADAPTAÇÃO DA NARRAÇÃO E DOS MODOS DA NARRATIVA.	83
7. CONCLUSÃO	97
8- REFERÊNCIAS.....	100

1. INTRODUÇÃO

O estudo que vamos apresentar é fruto da reflexão sobre a adaptação do livro de Marcel Proust, *Um Amor de Swann*,² para o cinema, realizada pelo diretor Volker Schlöndorff, que resultou no filme homônimo. A questão da adaptação de uma obra literária para o cinema é um terreno inesgotável para a discussão dos “limites” da narrativa, por um lado, e dos limites da técnica do cinema, por outro lado.

Acreditamos que certos aspectos da técnica da escrita de Proust podem ser postos em evidência se compararmos a adaptação fílmica do romance propriamente dito. Esse trabalho também pode elucidar alguns aspectos próprios ao cinema. Proust é um autor que domina bem os artifícios da narrativa e utiliza os recursos literários de modo consciente. Analisaremos de que forma o diretor tentou transpor o livro *Um Amor de Swann* e seus recursos literários para o cinema, assim como examinaremos os aspectos que autorizam o filme, objeto da presente análise, a ser considerado uma adaptação daquele livro.

Nosso estudo tentará explicar alguns dos principais problemas da história, da narrativa e da narração que surgem no momento em que o texto proustiano é adaptado para filme de Schlöndorff. Esses três aspectos da narrativa (em sentido amplo) serão abordados na presente dissertação. Daí decorre que os três capítulos principais – Problemas de Adaptação da História, Problemas de Adaptação da Narrativa e Problemas de Adaptação da Narração – são a consequência natural da nossa abordagem teórica. Esses três aspectos, base de nosso estudo, têm sua origem na tipologia de Gérard Genette (1979, p.25). O referido autor apresenta uma definição que divide em três níveis o que é comumente chamado de narrativa. O primeiro nível é a história, que é o conteúdo da narrativa. O segundo nível é a narrativa, o significante ou enunciado, isto é, a maneira como a história se materializa em texto. O terceiro nível é a narração, “o ato narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual toma lugar” (1979, p.25). Esse terceiro nível parece deter-se principalmente no problema do narrador.

² Entendemos que *Um Amor de Swann* é um romance, que pode ser visto como uma unidade em relação ao restante da obra de Proust. Rousset afirma que *Um Amor de Swann* é um romance dentro do romance maior da *Recherche*. Os próprios editores da obra de Proust se deram conta desse fenômeno, por isso, o livro *Um Amor de Swann* foi publicado separadamente do romance *No Caminho de Swann*, do qual ele é a segunda parte. Por esse motivo, também, preferimos colocar o título em itálico, indicando que nós também concordamos que *Um Amor de Swann* é um romance e não um fragmento.

Certamente, esse não é o primeiro estudo sobre cinema a utilizar a análise de Genette no campo da narratologia. Jaques Aumont já havia dedicado o terceiro capítulo de seu livro *A estética do filme* para o estudo da questão da narrativa, narração e diegese no cinema. Aumont tece o seguinte comentário sobre o assunto: “[n]o texto literário, distinguem-se três instâncias diferentes: a narrativa, a narração e a história. De grande utilidade para a análise do cinema narrativo” (2009, p.106). Dessa maneira Jaques Aumont indica a utilidade dessa teoria para a compreensão do estudo do cinema, porém, o referido teórico não aprofunda muito essa discussão, tampouco aplica essa abordagem da teoria a algum objeto de estudo específico.

Os capítulos da presente dissertação foram divididos seguindo a tipologia de Genette, porém há outros capítulos além dos que refletem essa tipologia. O segundo capítulo, por exemplo, apenas situa *Um Amor de Swann* no conjunto da obra de Proust, de maneira que o leitor possa compreender melhor certos aspectos da estrutura narrativa aí presentes, que contribuem para a compreensão da narrativa no contexto mais amplo da *Recherche*. Lucien Dällenbach (1977, p.36) e Claude-Edmonde Magny (1950, p.217) notam que a história de Swann reflete a história de Marcel, narrador e protagonista da *Recherche*. Jean Rousset chega a afirmar que *Un Amour de Swann* é uma miniatura que reflete o romance maior que é a *Recherche*. Trataremos deste último aspecto mais adiante.

O terceiro capítulo, “Adaptação, releitura-reescrita (embates teóricos)”, comenta a teoria da adaptação, com apoio de teóricos tais que Thomas Leitch (2007), *Film Adaptation and its Discontents*, Robert Stam (2008), *A Literatura através do Cinema (Realismo, magia e a arte da adaptação)*, Brian Mcfarlane, (1996), *Novel to filme (An Introduction to the Theory of Adaptation)*, Linda Hutcheon (2006) *A Theory of Adaptation*, Jeanne-Marie Clerc e Monique Carcaud-Macaire, (2004) *L’adaptation cinématographique et littéraire*, John M. Desmond e Peter Hawks (2006) *Adaptation (Studying Film and Literature)* e outros. Tratamos, nesse capítulo, dos principais problemas da adaptação e assim estabelecemos uma base para apoiar a discussão que se abrirá nos demais capítulos.

O quarto capítulo, “Problemas da adaptação da história”, estuda o texto no nível da história, segundo a teoria genettiana, como explicado anteriormente. Percebe-se que a adaptação do texto para o cinema no nível da história explica as mudanças mais superficiais da tradução, como o rearranjo das cenas e das falas das personagens.

No quinto capítulo, “Problemas de adaptação da narrativa”, analisaremos aquilo que Genette chamou de narrativa, isto é, o aspecto do texto que mais se relaciona com a criação artística. A narrativa é, pois, essa maneira de elaborar determinada história de modo a criar sua individualidade e, por fim, transformá-la em arte. Analisamos então as construções e os elementos artísticos propriamente ditos do texto proustiano e, em que medida e de que modo, o diretor, com sua adaptação, conseguiu “transpor” tais construções e elementos para o filme. Portanto analisaremos as metáforas, as construções textuais, os recursos literários tais que a intertextualidade, a *mise en abyme* e como o filme de Schlöndorff deixou de utilizar vários desses recursos artísticos.

O sexto capítulo, “Problemas de adaptação da narração e dos modos da narrativa”, estuda a relação do elemento “produtor” do texto – ora o narrador, ora o próprio autor, segundo o que podemos inferir da teoria de Genette – com a adaptação. Em geral o que vemos aí é o problema do narrador. Em suma, analisaremos de que modo a perda do narrador do livro em sua transposição para o cinema influencia a adaptação. O que se perde juntamente com o desaparecimento do narrador é uma das questões abordadas nesse capítulo.

Veremos, em nosso estudo, como o sistema significante³ cinematográfico recria ou modifica certos aspectos dos três referidos níveis da narrativa, bem como em que medida a câmera assume ou não o papel do narrador. Examinaremos, nos capítulos a seguir, de que forma o diretor traduziu, ou não, cada um desses níveis da narrativa. Ressaltaremos, dessa maneira, quais são os problemas decorrentes de cada um desses aspectos da narrativa no momento da tradução intersemiótica.

A transposição do texto para o cinema é um tipo de tradução que se insere no que é chamado tradução intersemiótica. Jeanne-Marie Clerc (2004, p.296) convida os estudiosos de literatura comparada a darem a devida atenção à produção fílmica que traduz um texto: “[c]om efeito, as adaptações cinematográficas constituem atualmente um dos aspectos essenciais, demasiadas vezes negligenciados, da fortuna de um texto e parece que elas devem ser estudadas com o mesmo estatuto que têm as traduções.” (2004, p.296)

³ Macfarlane utiliza o termo *sistema significante* para denominar aquilo que Jakobson chamou de *canal*, isto é, os vários meios capazes de conduzir uma mensagem contida em um código (neste estudo, comparamos dois sistemas significantes específicos, o texto e o cinema). Linda Hutcheon utiliza o termo *canal semiótico* para referir-se ao mesmo fenômeno.

Linda Hutcheon mostra com muita propriedade o problema que a mudança de sistema signifiante traz consigo. Ela relembra que não somente o problema da linguagem está em discussão, mas também o problema da mudança sensorial que vem junto com a mudança daquilo que ela chama de canal semiótico:

é quando as adaptações se movimentam pelos modos de realização e, dessa maneira, de uma mídia para outra, principalmente no tipo de mudança mais comum, isto é, da página escrita para peças encenadas no rádio e em palcos, dança, ópera, musical, filme, ou televisão; assim também ocorre quando peças são adaptadas tanto do material impresso quanto da encenação para uma mídia interativa, com seus múltiplos canais semióticos e sensoriais. (HUTCHEON, 2006, p.35)⁴

Visto esses problemas da mudança do canal semiótico, pretendemos verificar se a transposição do conteúdo de um sistema signifiante para outro permite resguardar as características do original – o livro – no filme. Em seguida vamos analisar em que consistem as semelhanças e diferenças que a representação fílmica apresenta em relação ao texto proustiano. Com esse objetivo, devemos sempre atentar para o que é próprio à literatura e o que é comum à literatura e ao cinema.

Embora a literatura não seja necessariamente subjetiva⁵ e o cinema possa ter um lado subjetivo, vamos contrapor neste estudo a subjetividade na literatura (no livro de Proust, mais precisamente) à objetividade do cinema. A subjetividade na descrição feita por Proust, assim como está entendida em nosso trabalho, provém da focalização do narrador. Então, ao trazermos o conceito de subjetividade à discussão, trataremos de um aspecto formal da narrativa. Outros contornos que a subjetividade possa apresentar no mundo empírico não entram nesta discussão. Frequentemente, salientamos em nosso estudo a antítese objetivo/subjetivo, que decorre das escolhas artísticas de Proust ao retratar o mundo de modo subjetivo e das escolhas de Schlöndorff, que retrata a história do amor de Swann pela objetividade do cinema⁶.

⁴ “it is when adaptations make the move across modes of engagements and thus across media, especially in the most common shift, that is, from the printed page to performance in stage and radio plays, dance, opera, musical, film, or television, that they find themselves most enmeshed in the intricacies of the medium-specificity debates; so too when works are adapted from either print or performance to interactive media, with their multiple sensory and semiotic channels” (HUTCHEON, 1984, p.35). Todas as traduções de citações em idiomas estrangeiros são de nossa autoria.

⁵ Jean Pouillon (1974, p.25) afirma que a literatura é objetiva.

⁶ O filme de que estamos tratando é objetivo, a nosso ver, uma vez que não apresenta nenhuma ruptura com o modelo hollywoodiano realista dominante no cinema. O artifício do flashback, aí utilizado exhaustivamente, não é nenhuma inovação que possa contrapor-se à nossa afirmação.

Para esclarecer de onde provém essa antítese, convém remontar às origens dessa linha de raciocínio. De um lado, a literatura no século XX foge à objetividade. Linda Hutcheon nos fornece uma explicação, ao apresentar a evolução literária que desembocou em uma literatura da subjetividade, da qual ela afirma que Proust é parte integrante:

Por muitas razões filosóficas e sociais, Joyce, Proust, Virginia Woolf, Pirandello, Svevo, Gide e muitos outros começaram a questionar a visão do realismo ficcional, cada vez mais estreita [...]. Talvez seja verdade que eles começaram a duvidar da conclamação da realidade externa como o real, e escolheram, ao contrário, para substituí-lo, um mundo interno de subjetividade e imaginação. [...] A apresentação detalhada da realidade externa, que fora importante, tornou-se um pouco atrofiada. (1984, p.25)⁷

Gérard Genette (1979, p.202) menciona o caráter subjetivo da descrição em Proust: “Já observamos o caráter fortemente subjetivo das descrições proustianas, sempre ligadas a uma atividade perceptiva do herói.” Seria mesmo redundante citar todos os teóricos que apontam alguma característica da subjetividade na composição da *Recherche*. Fica desde já estabelecido o consenso em uma questão que há de ser uma das bases para a construção da análise deste trabalho: a narrativa na *Recherche* é subjetiva, dado que, na referida obra, ela sempre corresponderá à contemplação do herói, como bem explicou Genette.

Do outro lado, estão o cinema e a grande quantidade de seus teóricos que acreditam que seja a própria realidade a matéria prima do filme. Entre esses teóricos encontra-se Christian Metz, que afirma que “[e]le [o cinema] atua por ‘blocos de realidade’ completos, cuja significação global é atualizada pelo discurso” (p 136, 1977). No capítulo três, “Adaptação Releitura-Reescrita”, confrontamos, também, teorias de autores que salientam a impressão de realidade, proveniente da representação no cinema, dentre os quais, Jean Cléder e Jean Claude Bernadet.

O filme de Schlöndorff perde aquilo que Riffaterre chama de a-gramaticalidade, intertextualidade e intratextualidade, como explicaremos a seguir. Esse teórico recusa que o texto possa se referir ao real na análise textual (*mimesis* e referente). O filme *Um*

⁷ “For many social or philosophical reasons, Joyce, Proust, Virginia Woolf, Pirandello, Svevo, Gide, and many others began to question the increasingly narrow view of fictional realism [...]. Perhaps it is true that they began to doubt the claim of external reality to being real, and chose instead to substitute an inner world of subjectivity and imagination. [...]The once important detailed presentation of external reality became somewhat atrophied.” (HUTCHEON, 1984, p.25)

Amor de Swann é construído com a realidade como referente, isto é, o filme aponta constantemente para a realidade e para o mundo exterior à própria arte, o que é comum na técnica fílmica. O diretor se baseia nos conceitos de cinema como imitação da realidade de que falam muitos teóricos. Se ele poderia fazer diferente, não nos cabe dizer. É necessário, para entender-se a construção da representação no filme e a função da representação no livro, um esclarecimento sobre a representação do mundo, do ponto de vista da análise semiótica, em oposição à análise mimética.

Riffaterre (1979, p.29). aponta que o problema de interpretação está no fato de que

nós julgamos as palavras em função das coisas, e o texto em comparação com a realidade. Quer dizer que a interpretação é orientada de acordo com o eixo vertical que define as relações entre o signo e o representado, o eixo que junta o significante ao significado e ao referente.

Porém o “poema significa de maneira anormal” Riffaterre apresenta dois modos de interpretação do texto poético que ele refuta. O primeiro modo louva a verossimilhança do texto, a propriedade das palavras. O segundo apóia-se na ambigüidade, na estranheza do poema, o que surge na “passagem para o arbitrário do signo”. Riffaterre recusa esse recurso como abordagem para se explicar a literariedade: “Enfim em um caso como no outro, o recurso ao real isola as significações umas das outras, cada uma sendo concebida como uma relação entre um componente textual e algo de exterior ao texto, ao invés de considerá-los em suas combinações intratextuais” (RIFFATERRE, 1979, p.30).⁸

O que ocorre aí, para Riffaterre, é o erro de querer abordar a literatura sempre usando a imitação do real como ponto de apoio, ora bem sucedida (como no caso do realismo), ora distorcida (por exemplo, a arte expressionista), mas os teóricos nunca chegam a uma explicação de como pode tanto a fuga, quanto a procura da imitação da realidade produzir textos bem sucedidos literariamente. Para o autor, o texto aponta, pois, para o próprio texto e não para o mundo empírico, exterior. Essa relação do texto consigo mesmo é o que Riffaterre chamou de intratextualidade. Assim, uma determinada representação de Odette relaciona-se com as demais apresentações de Odette e com o estado de espírito de Swann. A análise semiótica baseada na intratextualidade seria, dessa forma, a que melhor explicaria a função das diversas

⁸ « Enfin, dans l'un et l'autre cas, le recours au réel isole les significations les unes des autres, chacune étant conçue comme un rapport entre une composante textuelle et quelque chose d'extérieur au texte, au lieu de les considérer dans leurs combinaisons intratextuelles. »

representações dessa personagem na referida obra. A análise mimética das representações de Odette estudaria a composição da referida personagem apenas em termos de imitação, proporção e adequação. Tal análise deixaria de levar em conta a dinâmica da relação das várias partes do texto entre si, isto é, a relação que o texto estabelece consigo mesmo em contraposição à relação que esse texto estabelece em sua recriação da realidade. A análise semiótica do texto da maneira que foi proposta por Rifaterre poderia explicar melhor a relação que mencionamos do texto consigo mesmo.

A análise semiótica aponta uma certa autonomia do texto em relação à realidade. Ao tratar desse aspecto do texto em seu estudo sobre intertextualidade, Allen (2004, p.118). afirma que “Riffaterre prefere substituir figuras alternativas e conceitos explanatórios, que trabalham para reforçar a noção de mudança de uma ambigüidade inicial ou a-gramaticalidade em um nível mimético, por uma inteligibilidade em um sistema signifiante”. Em outras palavras, a literariedade de um texto não se dá em um nível mimético, que extrapola o texto e direciona a análise para a imitação do real, mas ocorre somente na relação do texto consigo mesmo. É assim também que podem ser compreendidas as seguintes palavras de Kristeva (1974, p.40): “a problemática específica da escritura destaca-se, totalmente, do mito e da representação, para pensar-se em sua literalidade e espaço. A prática deve ser definida ao nível do texto”.

Desejamos ressaltar a problemática da representação na escritura, como foi pensada por Kristeva (1974, p. 41), que percebeu um aspecto fundamental do modernismo, essa teórica chegou à conclusão de que boa parte da literatura surgida após o fim do século XIX é uma “prática definida ao nível do texto” onde ocorre a “economia dramática, cujo ‘lugar geométrico’ não é representável”.

Tendo em vista as referidas características da escrita proustiana e do filme de Schlöndorff, pretendemos verificar as dificuldades e impossibilidades que o canal semiótico do cinema cria para a transposição dos recursos literários estruturais do texto. Júlio Plaza, ao tratar da tradução intersemiótica da literatura, apresenta os termos “texto de partida” e “imagem de chegada”.

No caso da transposição de uma obra literária para o cinema, o produto resultante dessa operação constitui uma releitura do texto literário em questão. Desse modo, a tradução é a releitura do livro de Proust pelos roteiristas e pelo diretor. Assim, em várias ocasiões, percebe-se que certas modificações do texto de partida, verificadas no cinema, devem-se à escolha do tradutor-diretor.

Dessa forma, sua interpretação do texto proustiano e suas visões ideológicas influenciarão suas escolhas, ao recriar, no filme, a história escrita por Proust. Os responsáveis pela adaptação interferirão no enredo e na técnica do romance proustiano, ao transformá-lo em roteiro, e distanciar-se-ão uma segunda vez do texto de Proust, ao filmarem a história baseada no roteiro. Zênia de Faria em seu artigo “As fronteiras imprecisas da transposição criativa” analisa da seguinte maneira a autoria do tradutor: “A transposição criativa é, de fato, a última etapa de um processo hermenêutico, de um processo em que a interpretação é uma etapa extremamente importante, aliada à etapa de compreensão” (2000, p.49).

Outro problema que o estudo intersemiótico aponta na adaptação do texto para o cinema decorre das diferenças inerentes aos canais semiótico do livro e do filme. O original, que foi desconstruído pela leitura deveria ser recriado em um novo código.

No entanto, a nosso ver, há no livro aspectos especificamente literários que o filme de Schlöndorff não recria, por exemplo, certos aspectos do texto proustiano, como a intertextualidade na estilização de cenas, a representação dinâmica das personagens, a desaceleração do tempo da história pela introdução de um elemento de descrição, a idéia de repetição pelo tempo verbal ou complemento adverbial (narrativa iterativa), a metáfora e outros. É exatamente neste ponto que vamos nos deter para contrapor a narrativa de *Um Amor de Swann*, como a vemos no texto proustiano, com a tentativa de transpor essa narrativa para o cinema.

Tradução implica recriação. Uma grande parte do trabalho de tradução encontra-se nas escolhas do tradutor. Por isso, achamos pertinente, para o presente estudo, a proposta de Júlio Plaza, para o qual, ao se discutir as possibilidades de tradução de um texto literário, deve-se separar o conteúdo denotativo (fábula, enredo, história, linguagem não figurada, literalidade etc) do conteúdo conotativo (discurso, linguagem figurada, forma, etc). Esse mesmo autor (2002, p.30) comenta o fato de que muitas traduções transformam a linguagem conotativa⁹, do canal semiótico de partida, em linguagem denotativa, no canal semiótico de chegada. O autor afirma que as traduções de conteúdos apenas denotativos, muitas vezes, nada mais são que a transposição daquilo que não é essencial. Segundo o teórico, a forma deve ter prioridade nas escolhas

⁹ A dicotomia conteúdo denotativo e conteúdo conotativo é a terminologia adotada por Júlio Plaza em um sentido semelhante à dicotomia de Todorov, fábula e discurso. Conteúdo denotativo, para Plaza, é equivalente à noção de história, isto é, aquilo que pode ser resumido de maneira convencional. O conteúdo conotativo decorre do discurso, que é elaborado pelo trabalho do autor.

feitas no processo de tradução. A conotação estaria na própria forma, e uma tradução “adequada” deveria, portanto, procurar o mesmo efeito da linguagem de partida, ou sistema signifiante de partida, na forma da linguagem de chegada da tradução, como se com um cálculo diferente se buscasse o mesmo coeficiente. A precedência na tradução é, para Plaza, dada à forma.

Não seria, entretanto, fácil para o cinema, adaptar o livro de Proust, visto que o cinema pode utilizar várias linguagens, inclusive a linguagem verbal, que é a linguagem da literatura? Referimo-nos anteriormente a uma afirmação de Christian Metz, que nos esclarece sobre o real papel da linguagem verbal no cinema. Ela apenas atualiza – é essa a palavra utilizada por Metz – as outras linguagens. Ela, a linguagem verbal, não pode, contudo, ser a linguagem dominante no cinema, pois, há ainda a sonoplastia, a fotografia, a encenação, dentre várias outras.

De modo geral, como já apontamos anteriormente, percebemos nitidamente dois aspectos do problema da adaptação que se sobressaem aos demais. Um deles diz respeito à mudança de sistema signifiante, e o outro provém da interferência que decorre das escolhas e leituras do diretor e dos roteiristas.

O que foi tratado nesta introdução sobre a subjetividade na *Recherche* e a objetividade na técnica cinematográfica, assim como as diferenças das linguagens específicas dessas artes, é importante para orientar a comparação do livro com o filme. Como já foi afirmado em outra parte, este é um estudo sobre literatura e não um estudo sobre cinema. A comparação com o cinema salienta os elementos estritamente literários, que são aqueles do nível puramente textual, elementos da linguagem, que estruturam o texto proustiano e que se perderam na transposição para o referido filme, baseado no livro deste autor.

2- UM AMOR DE SWANN E SEU LUGAR NA OBRA DE PROUST, EM BUSCA DO TEMPO PERDIDO.

Este capítulo surge da necessidade de situar o leitor da presente dissertação em relação ao livro que nos propomos a estudar – *Um Amor de Swann* – livro que deu origem à adaptação que também será objeto de nosso estudo. Acreditamos que este capítulo seja necessário para a compreensão do livro *Um Amor de Swann*, pelo fato de que não se pode entender boa parte de seus aspectos literários se não for compreendido o papel que este romance desempenha no conjunto da *Recherche*. Somente ao entendermos a relação de *Um Amor de Swann* com o restante da *Recherche*, compreenderemos as reverberações estilísticas daí decorridas. *Um Amor de Swann* possui certa autonomia em relação ao restante da *Recherche*, visto que pode ser lido como um livro que possui uma unidade à parte. No entanto, as referências auto-textuais e o paralelo estabelecido por Proust entre a história do amor de Swann e a do amor de Marcel perdem-se ao lermos o referido romance isoladamente.

Neste capítulo, vamos estudar as implicações do lugar que *Um Amor de Swann* ocupa na *Recherche* e o que esse lugar privilegiado acrescenta esteticamente à estrutura do texto de Proust que deu origem ao referido filme. Pretendemos mostrar os efeitos estéticos resultantes da relação de *Um Amor de Swann* com o resto da *Recherche*, para compararmos em que nível tais efeitos são captados ou não pelo filme. Tal análise nos permitirá questionar até onde vai a autonomia de *Um Amor de Swann* em relação à *Recherche*. Pretendemos analisar se o cinema levou em conta o paralelo Swann-Marcel, que existe no livro, para compor a personagem de Swann. Caso o diretor não tenha estabelecido o mesmo paralelo que há no livro entre Marcel e Swann, pretendemos verificar se isso afetou negativamente a composição dessa personagem na adaptação.

Um amor de Swann cumpre uma função específica dentro do conjunto da *Recherche*: é um contraponto a vários aspectos da totalidade da *Recherche*. A história de Swann joga luzes sobre as aventuras literárias e amorosas do herói, Marcel. Com a experiência da história do amor de Swann por Odette e a malfadada tentativa de Swann de se tornar um escritor, o leitor ganha um importante lastro para compreender a *Recherche*. Se Genette afirma que a *Recherche* é construída em torno de um enunciado mínimo, como “Marcel, torna-se escritor” (1979p.29), a história de Swann é exemplar, pois é a história de alguém que, como Marcel, se devotava à escrita, mas, diferentemente deste, não conseguiu terminar a sua obra. Assim, o enunciado mínimo

em torno do qual é composta a história de Swann seria “Swann não se torna escritor”. Swann é oposto e complementar a Marcel.

A história de Swann é, de certa forma, exterior ao restante da história da *Recherche*. O narrador Marcel conta a história de Swann quando ela já havia chegado ao seu fim. Swann é um homem solteiro, rico e bem relacionado com a aristocracia francesa. Vive à procura de aventuras amorosas passageiras, o que não o impede de ser culto e conduzir um estudo sobre o pintor holandês Ver Meer. Conhece, em determinado momento da história, Odette, a qual, de início, não desperta nele nenhum interesse em particular. Vários fatos separados, ao acaso, o levam a racionalizar seu amor por essa mulher. O fato decisivo ocorre quando Swann, que havia se atrasado para uma das reuniões que ocorriam à noite, na casa dos Verdurin, ao chegar não encontra Odette. Esse acontecimento faz desencadear seu ciúme, que, no referido livro, é sinônimo de amor. Dessa maneira, alimentado por seu ciúme, o amor de Swann chega a um paroxismo: uma espécie de doença que consome toda a sua vida não compartilhada com Odette. Swann sacrifica seus estudos e seus amigos por esse amor, para, ao fim de sua história amorosa, descobrir que Odette não fazia o seu tipo.

Genette classifica a história de Swann como *analepse externa*. Este utiliza o termo *analepse* para apontar um retorno a um tempo anterior ao do presente da história. Ele subdivide, então, a *analepse* em externa e interna. *Analepse* interna ocorre quando o retorno no tempo da história é o retorno da história principal. Já a *analepse* externa ocorre quando o retorno ao tempo passado da história não significa o retorno ao passado da história que é contada, mas apenas o retorno ao passado de outra história qualquer. Dessa forma, Genette classifica *Um Amor de Swann* como *analepse*, pelo fato de que a história de Swann está situada em um tempo anterior ao tempo do início da *Recherche*. O referido autor classifica a história de Swann como *externa* à história da *Recherche*, por ser “exterior à autobiografia do herói e, logo, por ser heterodiegética” (GENETTE, 1979, p.50). Genette ainda acrescenta que esses tipos de história “não correm em nenhum momento o risco de interferir com a narrativa primeira, que têm simplesmente a função de completar, esclarecendo o leitor sobre este ou aquele ‘antecedente’” (1979, p.50).

A afirmação de Genette corrobora a afirmação de Rousset, quando aquele diz que esse tipo de narrativa possui a função de esclarecer a história. No trecho a seguir, Rousset aponta que *Um Amor de Swann* reflete em uma proporção menor o conjunto da *Recherche*.

Um Amor de Swann é um romance dentro do romance, ou um quadro dentro do quadro, como certos artistas adoravam inserir em suas obras para lhes dar um efeito de perspectiva e profundidade; ele lembra não essas histórias que muitos romancistas dos séculos XVII ou XVIII encaixam em suas narrativas, mas, antes, essas histórias interiores que lemos em *A Vida de Marianne*, de Balzac, ou as que lemos de Gide. Proust coloca em uma das entradas de seu romance um espelhinho convexo que o reflete em tamanho menor. (ROUSSET, 1962, p.146)¹⁰

Magny (1950, p.172), em sua *Histoire du roman français depuis 1918*, analisa o lugar que a personagem de Swann ocupa dentro da *Recherche* em termos de prefiguração, como a figura de Josué prefigura a de Jesus. A autora, continuando sua analogia bíblica, compara a relação de Swann-Marcel com a de João Batista, que profetisa Jesus. Swann, porém, é um “iniciado imperfeito, aquele cuja preguiça, vida mundana, esnobismo e cansaço também impediram-no de ir até o fim da busca pela verdade”.

Magny (1950) afirma ainda que, ao longo da *Recherche*, o leitor vai encontrar as etapas previstas em toda peregrinação espiritual, como os encontros de salvação. Bergote, Vinteuil e Elstir seriam, dessa maneira, os iniciadores de Marcel. Outra etapa que o autor aponta é a das tentações, das ciladas para fazer a alma cair em desgraça. Entre as tentações encontram-se a “mundanidade (*Guermites*), a inversão (*Sodoma*) e o amor-ciúme, que impede de alcançar a realidade do outro (*A Prisoneira*)” (MAGNY, 1950, p.172). É nessa linha de raciocínio religioso que se insere Swann, como prefiguração de Marcel. Swann é exemplar, dado que sucumbe à etapa das tentações acima aludidas.

A autora demonstra que a personagem de Swann é completamente determinada “pelo ‘emprego metafísico’ que ele é chamado a ter: é preciso que ele seja colecionador, mundano e amante infeliz de Odette para mostrar como uma alma se perde apesar das várias chances de salvação que lhe foram oferecidas. (1950, p.173)”¹¹

¹⁰ « *Un amour de Swann* est un roman dans le roman, ou un tableau dans le tableau, comme certains artistes ont aimé en insérer dans leurs oeuvres pour leur donner un effet de perspective et profondeur ; il rappelle non pas ces histoires gigognes que maints romanciers du XVII^e ou du XVIII^e siècle emboîtent dans leur récits, mais plutôt ces histoires intérieures qui se lisent dans *La Vie de Marianne* chez Balzac ou chez Gide. Proust place à l'une des entrées de son roman un petit miroir convexe qui le reflète en raccourci. » (ROUSSET, 1962, p.146)

¹¹ « par l' 'emploi métaphysique' qu'il est appelé à tenir: il faut qu'il soit collectionneur, mondain, amant malheureux d'Odette pour montrer comment une ame se perd malgré les multiples chances de salut qui lui ont été offertes. » (MAGNY, 1950, p.173)

Em passagem anterior deste capítulo, citamos Rousset, que afirmou que o romance *Um Amor de Swann* é como um desses elementos utilizados por certos pintores, que retratam um quadro dentro de um quadro. Essa técnica, como se sabe, foi apontada na literatura, inicialmente, por André Gide. Gide transpôs para a literatura o termo da arte heráldica *en abyme*. Na seguinte passagem, André Gide, explica a noção de *mise en abyme*:

Agrada-me bastante que em uma obra de arte encontre-se assim transposto, no nível das personagens, o próprio tema desta obra. Nada esclarece melhor e estabelece mais seguramente as proporções do conjunto [...] é a comparação com esse procedimento do escudo heráldico, que consiste em por um segundo escudo *en abyme* no primeiro. (1948, p.41).¹²

O termo foi de tal modo bem acolhido pela crítica literária, que hoje é utilizado para se referir de forma genérica a diferentes tipos de espelhamento em literatura. Lucien Dällenbach (1977, p.71) apresenta a *mise en abyme* em dois níveis da narrativa, uma, que se diferencia de instância narrativa em relação à história principal do livro, e, portanto, não faz parte da diegese, ou história – como quiserem chamar –, e que constitui a metanarrativa; e outra, que está subordinada à diegese, à qual Dällenbach chamou de “enunciado metadieético”.

Se seguirmos a linha de raciocínio de Dällenbach, vemos que *Um Amor de Swann*, tomado em seu conjunto, isto é, em sua unidade heterogênea¹³, em relação à *Recherche*, é uma metanarrativa – *mise en abyme* em nível extra-diegético, pois como afirmou Genette *Um Amor de Swann* pode ser visto como uma história *externa* a *Recherche*. *Um Amor de Swann* contempla todos os pontos descritos por Dällenbach no que concerne à metanarrativa, pois, como diz este teórico:

a metanarrativa reflexiva tal como nós a entendemos se caracteriza por sua quádrupla propriedade de refletir a narrativa, de cortá-la, de interromper a diegese e, como mostrou bem J. Rousset, de introduzir no discurso um fator de diversificação. [...] ela (a inserção da metanarrativa reflexiva) permite injetar uma narração pessoal em uma

¹² J’aime assez qu’en une oeuvre d’art on retrouve ainsi transposé, à l’échelle des personnages, le sujet même de cette oeuvre. Rien ne l’éclaire mieux et n’établit plus sûrement toutes les proportions de l’ensemble. [...] c’est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second « en abyme ». (GIDE, 1948, p.41)

¹³ Chamamos *Um Amor de Swann* de unidade heterogênea, pois esse livro pode ser lido de maneira separada do restante da *Recherche*, como uma unidade que pode ser isolada do restante da obra. Portanto, sob certos aspectos, essa parte é heterogênea ao restante da referida obra de Proust.

ficção escrita na terceira pessoa – ou inversamente despersonalizar em uma duração variável uma narrativa conduzida por um “eu”. (1977, p.71)¹⁴

A metanarrativa implica, pois, numa ruptura da instância narrativa de intra para extra-diegética ou de dentro para fora da história. Assim é que o foco narrativo de um “eu”, Marcel, transforma-se, de repente, no foco de um “ele”, Swann. Para que se defina a voz narrativa de *Um Amor de Swann*, deve-se recordar a voz narrativa da *Recherche*. Na narração da *Recherche*, há convergência de voz narrativa e de focalização: o narrador conta sua própria história (voz narrativa), e ele a conta a partir de seu ponto de vista (focalização). Vê-se aí um tipo de narrativa em primeira pessoa, memorialista, ou algo do gênero autobiográfico.

Em *Um Amor de Swann* a voz narrativa e a focalização não são as mesmas: o narrador conta a história de outra pessoa, Swann. Essa é a maior mudança de foco narrativo que ocorre na *Recherche*, o que transforma *Um Amor de Swann* em uma metanarração à parte da narração do corpo principal da obra. O narrador Marcel não dá a voz narrativa¹⁵ a Swann, porém cede o ponto de vista¹⁶ da história a ele.

Veremos a seguir como se deu a transposição da voz do narrador Marcel, no livro, para a voz em *off* de Swann, no filme. A passagem transcrita abaixo é uma pequena parte de uma análise que o narrador faz sobre a situação do amor de Swann:

E esta enfermidade que era o amor de Swann havia de tal maneira se multiplicado, ele estava tão estreitamente misturado a todos os hábitos de Swann, a todas suas ações, ao seu pensamento, à sua saúde, ao seu sono, a sua vida, e até mesmo ao que ele desejava após a morte, que os dois eram um só, de modo que não poderia arrancá-lo a ele sem destruí-lo quase por completo: como se diz em cirurgia, seu amor não era operável (AS¹⁷, 1982, p.167).

¹⁴ « [...] le méta-récit réflexif tel que nous l’entendons se caractérise par sa quadruple propriété de réfléchir le récit, de le couper, d’interrompre la diégèse et, comme l’a bien montré J. Rousset, d’introduire dans le discours un facteur diversification. [...] elle permet d’injecter un récit personnel dans une fiction écrite à la troisième personne – ou inversement d’impersonnaliser pour une durée variable un récit mené par un ‘je’ ».

¹⁵ Por esse motivo, dentre outros, Genette disse que o narrador sofre de “egocentrismo narrativo”. Marcel conta a história de um terceiro, Swann, mas insiste em marcar a sua presença como o narrador da história.

¹⁶ Genette insiste que há um problema de confusão terminológica, dado que, inúmeras vezes, a voz narrativa é confundida com o modo narrativo. A voz narrativa, contudo, diz respeito àquele que enuncia o discurso. Já o modo narrativo é o ponto de vista que orienta o discurso, os quais, como Genette explica em sua obra, nem sempre coincidem.

¹⁷ Abreviaremos *Um amor de Swann* para AS.

Essa análise subjetiva do narrador aparece no filme como a voz em *off* de Swann, enunciada na primeira pessoa. Isto permitiu aos roteiristas transformar a análise do narrador do livro em voz de Swann, no filme, sem que isso constituísse uma contradição à maneira de pensar e agir do referido personagem. A seguinte consideração do narrador foi transposta para o filme como voz em *off* de Swann:

Considerando o seu mal com tanta sagacidade como se o tivesse inoculado em si mesmo para fazer-lhe o estudo, refletia que, quando estivesse curado lhe seria indiferente o que Odette pudesse fazer. Mas do fundo de seu estado mórbido, por assim dizer, temia, como a morte, semelhante cura, que seria com efeito a morte de tudo o que ele realmente era (A.S. 1982, p.176).

Se Swann não tivesse um intelecto altamente desenvolvido, não seria adequado colocar uma análise tão sofisticada na fala de uma personagem. Essa passagem, que no romance era uma análise feita pelo narrador, no filme é apresentada à guisa de um pensamento de Swann. Devemos, no entanto, concordar que essa foi uma das transposições mais acertadas dos roteiristas.

O movimento no interior da narrativa que vai do pensamento autônomo de Swann, que se recusa a acatar todas as excentricidades da líder daquela seita, senhora Verdurin, até o momento em que ele desce ao reino dos mortos e não consegue mais enxergar o ridículo, perdendo, assim, o bom senso, é de extrema importância na construção de sentido da história dessa personagem. A voz do narrador é a consciência que apresenta a conduta dos Verdurin e a de Swann. O narrador é quem fala dos ridículos do casal, é o narrador quem constata que Swann não consegue atribuir um julgamento às extravagâncias do casal, devido ao seu amor. Neste caso, se o ponto de vista da narrativa fosse dado a partir da focalização interna de Swann, a palavra “ridículo” não apareceria no texto para descrever o casal. E, se Swann encontra-se em estado de torpor e perdeu completamente o pensamento crítico, o narrador encontra-se consciente tanto da situação de Swann quanto da dos Verdurin.

Embora a narração se dê na terceira pessoa, em *Um Amor de Swann*, a focalização é “interna variável” – ora a narrativa é dominada pelo ponto de vista de Swann, ora pelo ponto de vista de Odette, ou mesmo o do narrador, Marcel. Na maioria do tempo, entretanto, predomina o ponto de vista de Swann. O narrador, Marcel, cede a Swann um lugar privilegiado na economia narrativa, no que se refere à focalização. O narrador cede o monopólio do ponto de vista que orienta a narrativa a Swann. Embora Marcel se apresente no começo da narrativa como aquele que recolheu a história que

agora vai ser contada, em grande parte dessa narrativa o narrador parece ver a história através da própria visão¹⁸ de Swann. Essa visão, entretanto, não é, aí, absoluta; frequentemente o narrador se desvencilha da visão de Swann e faz uma análise exterior da situação desta personagem nos eventos da narrativa, como no seguinte exemplo, que usaremos como ilustração:

Aquelas novas maneiras, indiferentes, distraídas, irritáveis, que eram agora as de Odette para com Swann, certamente que o magoavam; mas ele não conhecia o seu sofrimento; como Odette fora esfriando progressivamente, dia a dia, em relação a ele só comparando o que ela era atualmente com o que fora no princípio é que Swann poderia sondar a profundidade da mudança efetuada. Ora, essa mudança era a sua profunda e secreta ferida, que dia e noite lhe punha, e, logo que sentia que seus pensamentos se aproximavam muito dela, dirigia-os bruscamente para outro rumo, por medo de sofrer demasiado. (A.S.¹⁹ 1982, p.188)

A história de Swann, como já foi mencionado, é extra-diegética à história que vem sendo contada até então; a de Marcel, porém reflete a história de Marcel em um micro-universo, como apontou Rousset. O narrador dá uma pista dessa faceta da história de Swann, ao estabelecer um paralelo entre ambos: “Muitos anos depois, [...] comecei a interessar-me pelo seu caráter, devido a semelhanças que sob outros aspectos oferecia com o meu” (p.116). Isso explica por que a amante fugidia de Swann, Odette, reflete “a fugitiva” de Marcel, Albertine; por que o gosto de Swann pelas artes plásticas corresponde ao de Marcel pela literatura; explica, ainda, a tentativa frustrada de Swann de escrever um livro, fato este que vai servir para se contrapor ao sucesso de Marcel ao escrever sua obra, ao fim de *O Tempo Redescoberto*. Por todas as razões expostas até agora, podemos afirmar que *Um Amor de Swann* é uma metanarrativa, como muito bem mostra Genette, na passagem a seguir. Para este teórico, *Um Amor de Swann* é uma parte *metadieética* da *Recherche*, pois este romance é construído a partir de narrativas relatadas, em momentos diferentes, a Marcel, o qual as encaixa na sua própria narrativa. Genette explica o elemento metadieético de *Um Amour de Swann* na seguinte passagem:

¹⁸ Para Jean Pouillon a visão “com” é definida da seguinte maneira: “[e]star ‘com’ alguém, portanto, não é ter deste alguém uma consciência refletida, não é conhecê-lo, é ter ‘com’ ele a mesma consciência irrefletida de si mesmo (POUILLON, 1977, p.58).”

¹⁹ Abreviamos o título do livro *Um amor de Swann* para A.S. em todas as citações que fizemos desse romance no presente estudo.

O caso mais típico, e naturalmente o mais importante, é o de um amor de Swann. No seu princípio, esse episódio é duplamente metadieético, pois, primeiramente, os seus pormenores foram relatados a Marcel por um narrador e em momentos indeterminados, e seguidamente, porque Marcel se evoca esses pormenores no decorrer de certas noites de insônia: recordações de narrativas anteriores, logo, a partir do que, mais uma vez o narrador extradiegético recolhe a soma total e conta em seu próprio nome toda essa história acontecida antes do seu nascimento, não sem aí introduzir sutis marcas da sua existência ulterior, que estão lá como uma assinatura e para impedirem o leitor de o esquecer por muito tempo: belo exemplo de egocentrismo narrativo. (GENETTE, 1979, p.240-241)

Apresentamos neste capítulo alguns aspectos essenciais do romance *Um Amor de Swann*, tais que a posição que esse livro ocupa na diegese da *Recherche*, segundo a teoria de Genette. Vimos, ainda, a sua composição *en abyme* em relação ao conjunto da *Recherche*. Fizemos também uma breve menção ao ponto de vista do narrador, que será tratado de maneira aprofundada no capítulo seis, “Problemas de Adaptação da Narração e dos Modos da Narrativa”.

3 – ADAPTAÇÃO, RELEITURA E REESCRITA : Embates teóricos.

No estudo da adaptação do texto para o cinema, como já foi dito na introdução, devemos atentar para a mudança de sistema significante e a interferência do diretor e do roteirista. Para MacFarlane (1996, p.195), a origem deste duplo problema, que concerne qualquer adaptação, remonta às funções narrativas do enunciado e da enunciação. Segundo esse teórico, os elementos que podem ser transferidos de um sistema para o outro, independentemente de seu meio, fazem parte do enunciado. Podemos afirmar que o termo *enunciado*, assim posto, assemelha-se àquilo que Todorov chamou de história. O enunciado relaciona-se de maneira mais próxima às escolhas do diretor e ao problema da “fidelidade”. Já aqueles aspectos, que requerem considerações de dois sistemas significantes diferentes, relacionam-se à enunciação. Esta se relaciona ao problema da mudança de canal semiótico. Nesse ponto do trabalho de adaptação entram aspectos da adaptação que não dependem da vontade do diretor, tais como a mudança sensorial, por exemplo: no livro, o leitor deve imaginar a cena, no filme, o espectador verá a cena se desenrolar diante dos seus olhos.

André Gaudreault e François Jost, contudo, comentam que essa cena que se desenrola diante dos olhos do espectador dá apenas uma falsa impressão de objetividade. Eles lembram que sem uma mediação não haveria registro de nenhum evento:

o filme é muito diferente do romance pelo fato de poder *mostrar* ações sem dizê-las. Nessa atividade de mostrar própria ao relato cênico e predominante nas tomadas de cena dos filmes Lumière, é claro que a instância discursiva aparece menos nitidamente do que em uma narrativa escrita. Os acontecimentos parecem se contar eles próprios. Impressão enganosa, evidentemente, pois sem uma mediação prévia, qualquer que seja, não haveria filme e não veríamos nenhum acontecimento. (GAUDREULT ; JOST, 2009, p.57)

Dessa maneira, o diretor estabelece de que forma o espectador tomará conhecimento dos enunciados que estão no roteiro. Macfarlane afirma que os enunciados são os elementos mais fáceis de serem transpostos de um sistema significante para outro, mas essa suposta facilidade quase sempre esbarra no problema da “fidelidade”. Uma obra de arte não passa de um sistema significante para outro sem a intervenção de um tradutor. Este, por sua vez, deixará na obra traduzida as marcas de sua “recriação”. “Fidelidade” é um termo rejeitado por muitos teóricos da tradução, mas

incontornável. Robert Stam em seu livro *A literatura Através do Cinema* aborda o problema da fidelidade da seguinte maneira:

[s]e “fidelidade” é um tropo inadequado, quais os tropos seriam mais adequados? A teoria da adaptação dispõe de um rico universo de termos e tropos – tradução, realização, leitura, crítica, dialogização, canibalização, transmutação, transfiguração, encarnação, tranmogrificação, transcodificação, desempenho, significação, reescrita, *detournement* – que trazem à luz uma diferente dimensão de adaptação. O tropo da adaptação como “leitura” do romance-fonte, inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural, por exemplo, sugere que, da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma série de adaptações. Dessa forma, uma adaptação não é tanto a ressurreição de uma palavra original, mas uma volta num processo dialógico em andamento. O dialogismo intertextual, portanto, auxilia-nos a transcender as aporias da “fidelidade”. (2008, p.21)

Além do problema da fidelidade, vê-se, muitas vezes, na adaptação fílmica de um texto literário, uma dependência da obra de chegada – o filme –, para com a obra de partida, – o livro –, para a compreensão do espectador. Diante disso a seguinte pergunta torna-se pertinente: a compreensão ou a fruição do filme depende do prévio conhecimento do livro?

Vincent Camby (1984), em uma crítica que escreveu no ano do lançamento do filme para o New York Times, afirma que “a despeito de todos esforços de Schlöndorff de fazer um filme que se sustentasse sozinho, que demonstrasse seu próprio estilo, não se poderá jamais escapar do fato de que é um tipo de supersinopse louca.”²⁰

Ao tratar dos problemas de adaptação, Macfarlane (1996, p.201) chama a atenção para alguns aspectos que o crítico de adaptação não deve ignorar, que são o literário, o cinemático e o não-ficcional, mesmo que não sejam aspectos fáceis de serem quantificados. Aliás, já abordamos alguns desses aspectos literários anteriormente, neste capítulo. O referido teórico aponta ainda, entre os fatores literários, as convenções de gênero e o estilo do autor. Em seguida, temos os fatores cinemáticos, nos quais estariam, por exemplo, a escolha de certo astro. E, por fim, a influência extra-cinemática seria o “o clima ideológico dominante”.

Pensando ainda nos problemas de adaptação do texto de Proust para o filme de Schlöndorff, percebe-se que um dos principais impasses é conciliar a “arte do real”, o

²⁰ “[...] in spite of all Mr. Schlöndorff's efforts to make a movie that stands on its own, one that demonstrates its own style, it can never escape the sense that it's some sort of mad supersynopsis.”

cinema – assim chamado por Jean Claude Bernadet, visão reforçada pela de Jean Cléder – com uma literatura que foge deliberadamente ao conceito de realidade, e que procura antes a *mimesis* da subjetividade, como comentou Linda Hutcheon. Essa *mimesis* da subjetividade na literatura tem como uma de suas conseqüências imediatas a linguagem usada de forma auto-consciente²¹, própria da literatura do século XX. Jean-Claude Bernadet (2006, p.12) assevera que “o cinema dá a impressão de que é própria vida que vemos na tela”. Jean-Claude Carrière, por outro lado, mostra-nos, no seu livro *A linguagem secreta do cinema*, que criar essa impressão de realidade no filme não é tão simples quanto parece, pois ela depende de uma gramática inerente à linguagem fílmica, que nem sempre foi compreendida pelo público.

Carrière afirma, no capítulo, “Algumas palavras sobre uma linguagem”, que, ao utilizar essa linguagem, pode-se também criar um universo imagético a partir de um ponto de vista subjetivo (o que pode ser um caminho para a reconciliação entre cinema e literatura), tudo vai depender da habilidade e arte do diretor. Embora vários teóricos afirmem que é um pedaço da realidade o que se encontra retratado no cinema, Eisenstein recusa essa linha teórica. O diretor soviético percebeu que o cinema é também uma linguagem e que possui a sua gramática própria e, por isso, recusava completamente o que ele chamava de representação “naturalista”. Metz faz o seguinte comentário sobre esse assunto:

Eisenstein não admite que se possa filmar uma cena sem corte, ele só tem desprezo para aquilo que chama, conforme os contextos, de “naturalismo”, de “representação meramente objetiva”, de narração simplesmente “informativa”[...]. (METZ, Christian, 1972, p.47)

As cenas, por exemplo, são elementos separados que devem ser acomodados por uma sintaxe da linguagem cinematográfica, gerando sequências. O diretor possui uma grande autonomia para lidar com a construção das cenas e das sequências, a fim de gerar significação. Esse impasse entre o texto e o cinema é colocado da seguinte maneira por Christian Metz: “[p]ara quem encara o cinema sob um ângulo linguístico, é difícil não ser jogado constantemente de uma a outra das evidências entre as quais se repartem os estudiosos: o cinema é uma linguagem; o cinema é infinitamente diferente da linguagem verbal.” (METZ, 1977, p. 60)

²¹ *Self conscious language* é a terminologia utilizada por Linda Hutcheon.

Tais teóricos que afirmam que o cinema seja a arte do real estariam tomados pela ilusão referencial, que, segundo Compagnon, é o erro “que consiste em substituir a realidade à sua representação, em colocar a verdade no texto quando ela está, na verdade, no leitor” (COMPAGNON, 2006, p.112). Substituindo a palavra leitor por espectador, o trecho citado pode ser utilizado para analisar a situação pela qual o cinema é estudado tradicionalmente. Diametralmente oposto à ilusão referencial, está a linha teórica que acredita na auto-suficiência dos textos. Compagnon apresenta a concepção de texto dentro da linha da análise semiótica, segundo a qual os textos literários “são auto-suficientes e não falam do mundo, mas de si mesmos e de outros textos” (2006, p.113). O autor termina o seu estudo, entretanto, com a afirmação de que, se levada ao extremo, essa concepção de que o texto só fala de si e de outros textos pode esterilizar a literatura e transformá-la em um objeto puramente auto-referencial. Portanto, embora utilizemos a análise semiótica do texto e do cinema no presente estudo, não pretendemos incorrer no erro apontado por Compagnon e afirmar que a representação do real não interessa de maneira alguma à arte.

Eisenstein encara a representação do real no cinema como sendo a representação do humano. A mudança na representação da natureza pode seguir o estado de espírito do herói, o que para o teórico soviético seria o caso mais simples de representação. A representação porém pode mostrar o ponto de vista do outro: alguém que se alegra com a tristeza alheia, rejubila-se com a derrota do herói, por exemplo. Esse é um caso de representação mais complexo. O que fica claro na leitura de Eisenstein é que a representação das coisas sempre aponta para uma representação do humano. A representação do real no filme não é, desse ponto de vista, imparcial. O referido autor faz o seguinte comentário sobre o problema da representação no cinema:

A composição se apodera dos elementos estruturais dos fenômenos retratados e a partir deles compõe seus cânones para a construção do trabalho que os inclui. Ao fazer isto, a composição, na realidade, tira tais elementos, antes de tudo, da estrutura do comportamento emocional do homem, junto com o conteúdo testado deste ou daquele fenômeno representado. É por esta razão que a composição real é sempre profundamente humana. (EISENSTEIN, 2002, p.142)

Outros problemas mais específicos da adaptação são apresentados por John M. Desmond e Peter Hawkes. Estes autores confrontam os recursos textuais e os recursos filmicos (2006, p.93), ao tratarem da dicotomia inerente à adaptação: a oposição entre narrador e câmera. Os autores mencionados apresentam a análise de John Orr, que

identifica três elementos literários que não possuem equivalentes no cinema. Estes elementos dizem respeito à narração.

O primeiro deles seria a linguagem usada para descrever a consciência. Para Orr, quando a linguagem psicológica é transformada em imagens, esta linguagem se torna ambígua e problemática. Em outras palavras, o cinema ainda encontra um grande escolho ao lidar com o problema da “análise”.

Percebemos, muitas vezes, que, no momento da adaptação, a tentativa de estabelecer uma maior equivalência entre a linguagem literária e a do cinema, leva a técnica fílmica a ampliar o uso da linguagem verbal. Esse é o caso, por exemplo, da tentativa de inserir um narrador pelo uso da voz em *off* no filme.

O segundo problema que Orr apresenta é “a falta de flexibilidade ao lidar com múltiplos pontos de vista”²² (DESMOND e HAWKES, 2006, p.94). O autor afirma que, embora o cinema trabalhe com cortes rápidos e mudanças de câmera, o ponto de vista, que faz parte da composição do romance, desde Henry James, não é facilmente adaptado no cinema. Muitos filmes, entretanto, obtiveram êxito em trabalhar com múltiplos pontos de vista. Um exemplo clássico é o filme do diretor Orson Welles, *Cidadão Kane*.

O terceiro problema também diz respeito ao ponto de vista trazido pela voz narrativa²³. Este concerne de mais perto o problema do narrador. Aliás, Desmond e Hawkes (2006, p.94) comentam que, no romance, a história está sempre de algum modo distante de quem a conta. O contador da história faz escolhas valorativas no que diz respeito ao vocábulo “que mostrará a atitude do narrador em relação às personagens da ação”.

Confirmando o que acabamos de citar, Jean Pouillon mostra que a narração, no romance, não pode ser separada da compreensão psicológica daquele que narra o texto. Toda narração/descrição no romance, por mais objetiva que pareça, é ideológica, pois depende de um observador que nos conta a história. É o que explica Pouillon na seguinte passagem:

Só podemos pretender evitá-la [a psicologia] se nos limitarmos à descrição da materialidade dos fatos, ao que vemos no sentido escrito da palavra, se tudo

²² Esse problema do ponto de vista é o que Genette chamou de focalização.

²³ Genette também tratou desse aspecto, que chamou de função ideológica do narrador, pela qual o narrador insere comentários na narrativa e, até mesmo, nas descrições.

que existe de psicológico no romance constitui tão-somente o resumo, vindo depois do registro, de certa forma cinematográfico, da conduta, do que faz a unidade material desta última. (1974, p.32)

Nessa afirmação, Pouillon distancia o cinema do romance, ao afirmar que, se o romance apenas mostrasse de forma cinematográfica os elementos nele descritos, o elemento psicológico estaria de lá excluído. No cinema, tudo é apresentado pela câmera, há poucas brechas a serem preenchidas pela observação verbal. Pouillon reforça a idéia de que, na narrativa do filme, a câmera conta a história de uma maneira menos “psicológica” do que um romance: a câmera nos mostra eventos se desenvolvendo ante nossos olhos, diferentemente do romance, que possui um narrador como intermediário entre o leitor e a história, intermediário esse que conta a história, invariavelmente, sob um prisma ideológico. Essa corrente teórica que acredita que a câmera não seja capaz de criar elementos “psicologizantes”, esquece-se de que a câmera, de certo modo, possui também uma subjetividade, e que as imagens produzidas pela câmera decorrem da intervenção da vontade de alguém. Gaudreault explica esse fenômeno:

A “tradição”, com efeito, sempre reconheceu, em uma bela unanimidade, a necessidade (trata-se, é claro, de uma necessidade teórica) de uma instância narrativa fundamental, responsável pelos enunciados filmicos. E isso pouco importando o nome que se lhe tenha dado originalmente (mostrador de imagens, grande imagista, narrador, narrador filmico, enunciador, etc.). (GAUDREULT ; JOST 2009, p.79)

Após tratarmos da distância percebida entre o texto e o filme, é hora de nos voltarmos para a tentativa de aproximação desses dois canais semióticos. Julio Plaza (1987, p.36), ao tratar da tradução intersemiótica, fala de “tradução como processo de dupla semiose: uma de leitura decodificadora e outra de inserção recodificadora”. No caso do presente estudo, encaramos a tradução feita pelo diretor Schlöndorff como leitura de *Um Amor de Swann*, e ainda como a tentativa de extração do referencial artístico²⁴ de um sistema significante, para sua recriação em outro, isto é, do plano literário para o fílmico.

Em nosso trabalho, pretendemos apontar algumas opções feitas pelo diretor, se pela linguagem denotativa (referencial) ou pela linguagem conotativa (poética)²⁵,

²⁴ Entendemos que Plaza utiliza o termo *referencial artístico* para se referir àquilo que Todorov chamou de discurso.

²⁵ Os termos “linguagem denotativa” e “linguagem conotativa”, usados para se referir à linguagem referencial e linguagem poética respectivamente são de Júlio Plaza.

evidenciando de que forma a linguagem literária e a cinematográfica as utilizam. A essa tradução poética Plaza dá o nome de tradução da forma (1987, p.26-29). Nessa modalidade, o processo de tradução não se separa daquele da criação. O teórico ainda acrescenta: “O que já é válido para a tradução poética como forma, acentua-se na tradução intersemiótica. A criação neste tipo de tradução determina escolhas dentro de um sistema de signos que é estranho ao sistema do original” (1987, p.30). Dessa maneira, a leitura do livro feita pelo diretor possui certas conseqüências na representação, tais que a co-autoria, percebida na escolha e no modo como os discursos e os diálogos aparecem, assim como na escolha do cenário, atores, ângulo, e modo de encenação.

Para Jean Cléder (2006), “[a] encenação não é mais um meio de ilustrar ou de apresentar uma cena, mas uma verdadeira escritura: o diretor escreve com a câmera como um escritor com uma caneta”. Genette (1979, p.195) chama a atenção para o fato de que muitas vezes confundimos “a *informação* dada por uma narrativa focalizada e a *interpretação* que o leitor é convocado a dar-lhe”. Tratando desse assunto, Sérgio Paulo Guimarães de Souza afirma em seu artigo “La belle infidèle” que na adaptação de um livro para o cinema deve-se

considerar a separação entre o ler e o adaptar. Em contexto acadêmico-escolar ou simplesmente de leitura corrente, o texto literário supõe uma gama inesgotável de leituras, o que não quer significar qualquer tipo de leitura. Com efeito, efectiva-se na literatura um “modelo dialógico, bi-activo” (Aguiar e Silva, 1990: 94). Quer isto pressupor que, por um lado, é dada ao leitor a possibilidade de actuar heurística e hermeneuticamente numa “larga zona de liberdade semiótica” (idem: 93). É-lhe permitido exercer uma actividade inferencial (através de raciocínios probabilísticos), de modo a decifrar os labirintos textuais, já que “na estrutura do texto manifestam-se vazios, buracos, que o leitor tem de preencher, combinando e conectando diferentes segmentos ou porções do texto” (idem: 94) (2001, p. 2)

Esse problema de leitura, levantado por Genette, é um terreno de discussão fecundo no cinema, uma vez que é muito comum que o diretor materialize, no filme, alguma das possíveis interpretações sugeridas do livro e acabe criando na narrativa fílmica cenas que parecem decorrer de uma interpretação pessoal distorcida. Guimarães de Souza lembra que ocorrem modificações inevitáveis na adaptação:

a par de uma fidelidade intrínseca ao núcleo semântico seminal/original do texto-fonte, uma adaptação fílmica afirma-se como mais-valia semântica. Dá lugar à *recriação* subjectiva, onde se evidencia, de forma mais ou menos manifesta, uma experiência de apropriação. Cruzam-se, com o horizonte

semântico-formal do texto--fonte, movimentos sócio-históricos, contextos psico-culturais e procedimentos estruturo-formais. (2001, p.9)

Guimarães de Souza (2001, p.8) discute ainda em seu artigo os limites da adaptação ao afirmar que, embora o conceito de fidelidade não seja o mais importante na adaptação, existe um “núcleo central não maleável”, que não permite uma completa liberdade da adaptação. O teórico afirma que a adaptação é um exercício textual reconhecível e que se deve para tanto respeitar os valores semânticos mínimos sobre os quais o texto fonte repousa.

Portanto, se o conceito de fidelidade não consegue explicar os problemas de adaptação, por outro lado, a liberdade da adaptação não é ilimitada. As semelhanças e dessemelhanças entre livro e o filme permitirão verificar onde reside a arte própria do autor do livro e a interferência do tradutor (diretor). A comparação possui, ainda, a capacidade de mostrar que aspectos formais do texto são exclusivos da literatura e, por isso, não puderam ser transpostos para o cinema. A recriação dos conteúdos artísticos do livro, no filme, muitas vezes, salienta os aspectos literários que mais se ressentem da transposição de sistema semiótico, tais que a apresentação e caracterização das personagens, assim como os problemas que concernem ao tempo cronológico e psicológico, à imitação da realidade e da subjetividade. A análise de Melissa Anderson (2005, p.102) em seu artigo “In Search of Adaptation: Proust and Film” é instrutiva sobre as críticas mais comuns ao filme de Schlöndorff no que concerne aos aspectos literários do tempo, da análise psicológica e da memória em Proust.

Embora *Um Amor de Swann* seja a mais fraca das três adaptações (de Proust), seus erros são, contudo, bastante instrutivos, pois eles servem como um modelo de o que não fazer ao adaptar *À la recherche*. Para ter sucesso na adaptação de Proust para a tela, é preciso utilizar uma abordagem criativa ao explorar a temporalidade, memória e estados emocionais; simplesmente retirar passagens do texto de Proust e dramatizá-las, da maneira que Schlöndorff faz, é insuficiente (ANDERSON, 2005, p.102).²⁶

²⁶ “Although *Un Amour de Swann* is the least compelling of the three adaptations (of Proust), its mis-steps are nonetheless highly instructive, for they serve as a primer on what *not* to do when adapting *A la recherche*. Successfully adapting Proust for the screen demands a creative approach to exploring temporality, memory, and emotional states; simply lifting passages from Proust’s text and dramatizing them, as Schlöndorff does, is insufficient.”

A dicotomia que se materializa na transposição dos conteúdos artísticos de um canal semiótico para outro são sintetizados na oposição percebida pelas afirmações de dois teóricos: um deles, representante dos estudos cinematográficos, Jean Cléder, e o outro, representante dos estudos literários, Jean Pouillon. O primeiro afirma que “[o] cinema imobiliza o texto, golpeia de morte sua descendência, o imaginário. E é justamente aí que se encontra sua virtude: barrar, imobilizar o imaginário” (CLÉDER, 2006). Pouillon mostra que a literatura caminha na direção oposta à do cinema ao afirmar que “o que fica ‘oculto’, do ponto de vista da percepção, [lhe] é plenamente dado pela imaginação compreensiva.” (POUILLON, 1974, p.36).

Se o “ataque” ao imaginário, promovido pela técnica cinematográfica, entra em choque com a base na qual repousa a literatura em geral, que é o imaginário, ele é principalmente agressivo no que diz respeito à estrutura da *Recherche*, que é a metáfora construída sobre o imaginário da memória. Este aspecto é posto em evidência por Lodge:

A “estrutura profunda” de *À la recherche du temps perdu* (1913-27), tal como a estrutura profunda de *Ulysses*, é essencialmente metafórica: a ação da memória involuntária, que constitui a principal força motriz por trás da narrativa, é uma ligação de experiências a partir de suas semelhanças[...] e não de sua contigüidade. (LODGE, 1999, p.404)

Essa dicotomia entre o livro de Proust e o filme de Schlöndorff – o livro na maioria das vezes apenas dá indicações de interpretações, o filme de Schlöndorff parece querer desvelar tudo aquilo que o livro apenas sugere – pode ser compreendida também pela teoria de Barthes (1992) sobre o texto *escrivível* (*scriptible*) e o texto *legível* (*lisible*). *Escrivível*, segundo argumenta Barthes, é a categoria de texto que convoca o leitor a ter uma participação ativa, reconstruindo significados e completando lacunas da narrativa. A história nesse tipo de texto é “aberta” e a leitura aí entendida é uma forma de recriação do texto. Por outro lado o texto *legível* é aquele texto dito “clássico”, isto é, um texto em que a história encontra-se “fechada”, permitindo apenas interpretações limitadas. A leitura desse segundo tipo de texto exige um posicionamento mais passivo do leitor. Sob essas categorias, poderíamos entender que o livro de Proust faz parte do tipo textual *escrivível* e o filme de Schlöndorff faz parte da categoria de texto entendida como *legível*.

Apresentamos neste capítulo os principais problemas da adaptação do texto literário para o cinema. Esses problemas serão a base para a abordagem de aspectos mais específicos que levantaremos à frente neste estudo. Por exemplo, levantamos a

questão da oposição entre a objetividade da câmera, no cinema, e a subjetividade do narrador, no livro. Tal aspecto da adaptação será analisado com maior minúcia no capítulo seis que se dedica a analisar os problemas relativos ao narrador – segundo a teoria de Genette – e a câmera na adaptação.

4 – PROBLEMAS DE ADAPTAÇÃO DA HISTÓRIA

No presente capítulo vamos analisar as implicações da história na adaptação. A história é o aspecto da narrativa que independe do narrador, ela evoca personagens e acontecimentos. Todorov expõe da seguinte maneira o que seria a *história*, em oposição a *discurso*:

Ao nível mais geral, a obra literária tem dois aspectos: ela é ao mesmo tempo uma história e um discurso. Ela é história, no sentido em que evoca uma certa realidade, acontecimentos que teriam ocorrido, personagens que, deste ponto de vista, se confundem com os da vida real. [...]. Mas a obra é ao mesmo tempo discurso: existe um narrador que relata a história; há diante dele um leitor que a percebe. Neste nível, não são os acontecimentos relatados que contam mas a maneira pela qual o narrador nos fez conhecê-los. (1972, p.213)

Apresentaremos agora alguns problemas da adaptação da história dentre os mais mencionados quando se trata da adaptação de *Um Amor de Swann* feita por Schlöndorff. Nossas análises, neste capítulo, servirão para se contraporem às análises apresentadas nos capítulos cinco, “Problemas de Adaptação da Narrativa”, e seis, “Problemas de Adaptação da Narração”. As análises apresentadas a seguir possuem um traço comum: elas se detêm no nível da história, porém, o principal objetivo deste estudo, como veremos nos capítulos a seguir, é analisar a adaptação do *discurso* proustiano.

Os críticos, em geral, fixam-se em um único aspecto da adaptação, que é a reordenação da história que cada adaptação adota. Esse aspecto diz respeito à leitura do diretor com relação à disposição arbitrária das ações, em que eventos narrados em trechos separados no livro são reordenados em uma única cena do filme. Em determinadas passagens da adaptação ocorre uma extrapolação dos limites do livro *Um Amor de Swann*. É o caso da cena final do filme, que não se encontra no livro *Un Amour de Swann*, mas no final de *Le Côté de Guermantes*. Linda Hutcheon percebeu que o acréscimo ou a perda de partes da história são os aspectos mais discutidos pela crítica. A autora afirma que a “maior parte da discussão sobre a adaptação para o filme [...] é em termos negativos de perda. Às vezes isso implica simplesmente uma redução de escopo: de duração, acréscimo de detalhe, de comentário.” (HUTCHEON, 2006, p.37)²⁷

²⁷ Most of the talk about film adaptation, however, is in negative terms of loss. Sometimes what is meant is simply a reduction of scope: of length, of accretion of detail, of commentary[...] (HUTCHEON, 2006, p.37)

Desmond e Hawkes mostram como o filme de Volker Schlöndorff rearranjou a história tal como aparece contada no livro. Lembrem, ainda, que a narrativa proustiana de Swann caminha cronologicamente de modo linear. O filme, ao contrário, inverte a ordem da “narrativa do autor ao iniciar-se pelo auge da suspeita de Swann no que concerne às relações de Odette tanto com homens quanto com mulheres, para, então, traçar o florescimento do início de seu caso através do flashback.” (DESMOND; HAWKS, 2006, p.93). Vincent Camby (1983), em seu artigo já citado, analisa a disposição cronológica do filme:

Em *Um Amor de Swann*, adaptado pelo senhor Schlöndorff de um roteiro de Peter Brook, Jean-Claude Carrière e Marie-Hélène Estienne, Schlöndorff tenta contar a história de Swann e Odette, dentro do espaço de um único dia na vida do agora envelhecido doente terminal Charles. No intervalo desse único dia, Charles vai por toda Paris, freqüentando salões, jantares, lembrando-se, em flashbacks fragmentados, dos eventos de quando fazia a corte a Odette.²⁸

Marie Miguet, em seu estudo “Un film mal aimé: *Un amour de Swann*”, analisou profundamente as novas interpretações e reordenações realizadas pelo diretor. Ela afirma que Proust considerava as análises do comportamento de grupos sociais, tais que os Verdurin e os Guermantes, como a parte menos preciosa da Recherche. Para a estudiosa, essa estética proustiana deu a liberdade a Schlöndorff de forjar sequências, que forçavam ainda mais a sátira, que já é bastante marcada no texto de *Um Amor de Swann*.

Marie Miguet aponta ainda de que modo o acréscimo de cenas, que não se encontram no livro, reforçam certas leituras que o diretor fez do livro de Proust. Se às vezes, porém, o diretor puxa a nota da sátira, outras vezes, ele apaga completamente a ironia do narrador do livro, e, nesse caso, o clima de certos diálogos, que desnudavam o ridículo de Swann no livro, transpostos para o filme, fica sério e trágico. Essa autora compara a estética de Proust à de Racine, que utilizava a narrativa para limitar os

²⁸ “In ‘Swann in Love,’ adapted by Mr. Schlöndorff from a screenplay by Peter Brook, Jean-Claude Carrière and Marie-Hélène Estienne, Mr. Schlöndorff attempts to tell the story of Swann and Odette within the frame of a single day in the life of the now aged, terminally ill Charles. In the span of this one day, Charles goes about Paris, attending salons and dinner parties, remembering, in splintery flashbacks, the events of his courtship of Odette.”

excessos na representação²⁹. Para ilustrar tal comentário a autora menciona a adaptação de uma passagem, que no livro é narrada. Nessa passagem, o narrador conta que a senhora Verdurin um dia deslocou a mandíbula em um ataque de riso incontrolável. No filme, Schlöndorff mostra a referida passagem em uma cena bufa, em que se percebem gritos espalhafatosos da referida personagem.

Para Marie Miguet (2005) a “infidelidade” de Schlöndorff não está nas distorções que o diretor faz com a linguagem, nem na pintura extravagante da loucura e da rabugice de Swann. Marie Miguet afirma que o diretor foi “infiel” no que diz respeito à revolução kantiana – fenomenologia proustiana – operada pelo romance proustiano, em que tudo se passa no espírito. No livro, as enquetes realizadas por Swann ou pelo narrador não chegam jamais a uma prova material da culpa de Odette. O que importa é o estado de espírito de Swann, enquanto amante ciumento. Para a referida autora, as provas no romance são sempre intangíveis. Nesse ponto, a autora apontou um aspecto interessante, que foge à análise crítica convencional da adaptação e trata tudo em termos de reordenação da história. De fato, o filme de Schlöndorff mostra as ações em imagens “concretas”, com forte teor de realismo, o que dissipa a ambiguidade tão necessária, a meu ver, à fruição do romance.

Podemos ilustrar a afirmação da autora com algo que nos chamou atenção sobre esse aspecto na referida adaptação. Essa passagem do estudo, aliás, se adequaria melhor ao capítulo sobre narração, entretanto incluiremos esse estudo neste capítulo, pois esse problema, por complexo que seja, decorre da simples reordenação da história feita pelo diretor. O trecho a seguir representa um pensamento de Swann movido pelo ciúme.

Mas em outros instantes volvia-lhe o sofrimento, *imaginava* que Odette era amante de Forcheville e que, quando ambos o tinham visto, do fundo do landô dos Verdurin, no Bois, nas vésperas da reunião em Chatou a que não fora convidado, pedir-lhe em vão que voltasse com ele, com aquele ar de desespero que até o cocheiro observava, voltando depois sozinho e vencido, com certeza tivera Odette, para designá-lo a Forcheville e dizer-lhe: “Ele está furioso, hem!” o mesmo olhar brilhante, malicioso, baixo e disfarçado, que no dia em que este corra com Saniette da casa dos Verdurin. (A.S. 1982, p.176, grifo nosso).

A passagem anterior é modificada pelo verbo “imaginar”. Toda a representação de ações aí contida são objetos do verbo imaginar e, portanto, não podem ser tomadas como ações que realmente aconteceram. Swann imaginava que Odete era amante de

²⁹ Não concordamos com a afirmação da autora sobre a estética raciniana de Proust, dado que a narrativa de Proust muitas vezes foge à sobriedade da representação raciniana, como nos relatos de Sodoma e Gomorra.

Forcheville, assim como imaginava que ela havia dito, do fundo da carruagem, que Swann estava furioso. No filme, ao contrário do texto proustiano, ouve-se Odette dizer que ele, Swann, estava furioso. Pelas indicações do narrador do livro, Odette não teria coragem de proferir um comentário tão debochado na frente daquele que sustentava os seus luxos. No filme, esse pensamento de Swann materializa-se em uma cena. Odette fala rindo em tom de escárnio “Hein! ce qu’il rage!” [Como ele está furioso, hem!], ao partir com Forcheville na carruagem dos Verdurin, sem se importar que Swann ouça e veja a sua atitude. A ambiguidade do romance, em que tudo são divagações de Swann, movido pelo ciúme, é anulada pela realidade da cena no filme. No romance, não temos certeza do que Odette fazia, de como ela se referia de fato a Swann em sua ausência. No filme, o diretor retirou a ambigüidade e impôs a sua leitura interpretativa do texto de origem.

Assim também ocorre que, no filme, Swann tem provas concretas da traição e do caráter dissimulado de Odette. Por exemplo: no livro, Odette conta a Swann que recebeu uma proposta de uma cafetina, mas deixa entender que recusou. No filme, vemos a cafetina fazer a proposta a Odette.

No filme, Swann tem, ainda, uma prova da traição de Odette, ao fazer o inquérito no bordel, cena que, aliás, não existe no livro. No livro, existe uma cena iterativa, na qual se condensam várias idas de Swann a prostíbulos e nas quais ele inquire prostitutas sobre Odette, como vemos na passagem a seguir: “E ele ficava uma hora a conversar tristemente com alguma pobre moça espantada que ele não fizesse nada a mais” (A.S.1982, p.217). O narrador comenta que a cafetina aparece em uma dessas visitas e exclama que agora vão ao seu estabelecimento para conversar. No livro, é Swann quem pergunta à prostituta: “Eu não te aborreço?”. No filme, ao contrário, é a prostituta quem faz a pergunta a Swann. O narrador afirma, ainda, que Swann não ousava nomear Odette. No filme, ele nomeia Odette ao inquirir uma prostituta que afirma conhecer uma Odette que entrava com uma senhora da sociedade em uma cabine de onde saíam gritos, « tu me mets aux anges » [você me leva às alturas]. Na verdade, essa enquete do filme mistura-se à que a personagem Marcel conduz, no livro *A Fugitiva*, para descobrir o passado de Albertine; a fala «tu me mets aux anges » provém de um relato de Aimé a Marcel. Aimé faz uma investigação sobre o passado de Albertina, a mando do narrador e relata que a suposta amante de Albertina afirmou que Albertine lançava essa exclamação quando aquela lhe fazia amor. Essa técnica de composição de personagens, no filme, para a qual o diretor utiliza várias personagens do

livro e condensa várias falas dessas personagens presentes no texto na fala de apenas uma personagem do cinema, é semelhante à técnica utilizada por Proust na composição de suas personagens, que Álvaro Lins apresentou em seu livro *A técnica do romance em Marcel Proust*. Segundo Álvaro Lins, Proust utilizou vários modelos para compor apenas uma personagem, assim como dividiu um modelo em várias personagens.

A nosso ver, Schlöndorff utiliza o filme para enfatizar sua leitura de aspectos do romance, que o autor apenas deixou entrever. Esse é o caso do nível de linguagem de personagens de diferentes classes sociais. Marie Miguet chama a atenção para o fato de que, no filme, a duquesa de Guermantes utiliza a frase “qui du cul d’un chien s’amoureuse/ lui paraît une rose” [quem se apaixona pelo cu de um cão/ vê aí uma rosa.]. Esse ditado popular, bastante vulgar, é utilizado, no livro, por Françoise, a empregada cozinheira, que trabalhava para a família de Marcel, o narrador. Miguet ainda chama a atenção para outra vulgaridade da duquesa de Guermantes, utilizada para reclamar das visitas muito rápidas de Swann. A duquesa diz: “Se você fosse vinte anos mais velho e tivesse problema de bexiga, eu compreenderia.” No livro, Oriane não fala diretamente a Swann, mas realmente é ela quem faz essa afirmação. Miguet salienta o fato de que o autor pode realmente ter planejado nivelar a linguagem da duquesa com a linguagem de Françoise, pois, no livro, ambas exclamam “sale bête”.

Outro efeito que no romance está no nível da história é o que Souza-Aguiar chamou de “adiamento da significação”. Tal é efeito é completamente quebrado pela forma através da qual esse filme nos apresenta as personagens e os eventos. No romance, o narrador menciona que um antigo amigo de Swann é quem lhe havia apresentado Odette. Somente em *A prisioneira* nos é revelado que esse amigo é Charlus. No filme não ocorre esse adiamento. Embora, no filme, não haja uma cena de apresentação de Odette a Swann, vemos em umas das cenas iniciais Charlus, Swann e Odette, o que é uma menção ao papel de Charlus na relação de Swann com Odette. Não há, porém, no filme *Un Amour de Swann* o efeito de adiamento da significação que há no romance, quando se acoberta o nome Charlus sob um epíteto que lhe retira a identidade, como é caso da expressão “um amigo comum”. Maria Arminda Souza-Aguiar afirma que “Esse princípio da significação adiada é [...] freqüente na *Busca*, [...] indissociável da própria apresentação da maioria dos personagens[...]”(1984, p.108).”

O diretor do filme transpõe, em várias ocasiões, reflexões do narrador para a fala dos personagens. Temos um exemplo disso, quando, ao final do filme, Charlus conversa com Swann sobre a sua doença. Charlus pergunta a Swann como vai a sua luta com o

anjo invisível. A expressão “luta contra o anjo invisível” aparece, de fato, em *O Caminho de Guermantes*. O narrador a utiliza para falar do estado em que se encontrava a sua avó.

Não se deve esquecer que, dentre as várias linguagens que concorrem para produzir a significação no cinema, há ainda a expressão gestual, facial e corporal dos artistas. Citaremos dois exemplos de como, no cinema, a atuação dos atores pode mudar o sentido do texto. No primeiro exemplo retomaremos a cena da enquete de Swann no prostíbulo. No texto, Swann mostra-se bem contente com tais conversas, segundo indica o narrador. No filme, ao contrário, ele tem um ar descontente e deixa de maneira ríspida a prostituta. Esse novo efeito de sentido, diametralmente inverso ao do livro, é o resultado da atuação gestual, corporal e facial do ator que interpreta Swann, Jeremy Irons.

O segundo exemplo de como, no cinema, a atuação dos atores pode modificar certas interpretações da obra original encontra-se na cena do filme em que Swann e Odette fazem amor. Nesta passagem, Odette confessa a Swann seu desejo de ser desposada por ele. O primeiro problema de adaptação ocorre pelo fato de que, no livro, o narrador é quem revela esse desejo secreto de Odette. Vê-se pela seguinte passagem do livro que Swann percebe que Odette só se prende a ele por interesse, mas não sabe, ao menos naquele momento, se ela deseja que ele a despose. O narrador apresenta Swann “recapitulando todas essas vantagens: a sua posição – sua fortuna, de que ela muitas vezes tinha necessidade para que se pudesse permitir uma ruptura (tendo até, diziam, a secreta intenção de fazer com que ele a desposasse).” (A.S. 1982, p.206), mas indica claramente que Odette tinha a intenção secreta, não confessa, de ser desposada por ele. O narrador não se implica na afirmação que faz sobre o desejo de Odette, pois ele afirma que outros “diziam” que ela possuía a intenção de fazer com que Swann a desposasse. Assim Marcel, o narrador, retira de si a responsabilidade pela veracidade dessa afirmação. No filme, Odette revela tal intenção a Swann. Assim, o filme de Schlöndorff se distancia mais uma vez das indicações da composição do caráter das personagens do texto. Não pretendemos em nenhum momento fazer juízo de valor em relação à maneira de o diretor adaptar as personagens do livro para o cinema, mas devemos mostrar as implicações dessas escolhas. O diretor não adaptou o verbo discente do texto de Proust: “diziam”. Ele optou por afirmar que Odette realmente queria que Swann a desposasse.

O problema aqui discutido parece decorrer do fato de que, no filme, a voz do narrador, transforma-se, frequentemente, em fala das personagens. A consequência dessa substituição de vozes na adaptação é que aquilo que era um desejo secreto de Odette, segundo o narrador, torna-se uma confissão. Desta forma, a escolha do Diretor prejudica a duplicidade de Odette enquanto personagem que age de forma encoberta e dissimulada. Ao escutar a proposta, o Swann do filme, encenado por Jeremy Irons, mostra uma expressão reticente. Não parece o mesmo Swann cujos desejos em relação à sua união com Odette nos são apresentados da seguinte maneira no texto:

Ah ! se o destino houvesse permitido que Odette e ele não tivessem mais que uma só morada, que Swann, estando em sua casa, estivesse também em casa dela, se, ao perguntar ao criado o que havia para o almoço, obtivesse em resposta o *menu* de Odette, se, querendo Odette dar uma volta de manhã pelo Bois de Boulogne, o seu dever de bom esposo o obrigasse a acompanhá-la, embora sem vontade, carregando-lhe a capa se fizesse muito calor, e se à noite, após o jantar, tivesse ela vontade de ficar em casa e fosse ele forçado a ficar ali junto dela, fazendo o que ela queria! então todos os nada da vida de Swann que lhe pareciam tão tristes, assumiriam pelo contrário, pois ao mesmo tempo fariam parte da vida de Odette, mesmo os mais familiares, uma espécie de superabundante doçura e de misteriosa densidade [...] (A.S. 1982, p.175).

Um outro aspecto que deve ser evidenciado é o lado cômico de Swann. Schlöndorff atenua o lado cômico de Swann. A apresentação desta personagem é marcada pela mistura do riso com a lágrima, que, na modernidade, é chamada vulgarmente de “drama”. Isto merece ser discutido, pois o lado cômico de Swann compõe grande parte de sua caracterização.

Quando a câmera se aproxima para um close-up do seio de Muti e da mão de Iron que o acaricia, ouvimos a respiração resfolegante na trilha de áudio. Schlöndorff retira o humor dessa cena por medo, parece-nos, de que ele pudesse comprometer a seriedade do empreendimento. Infelizmente, contudo, *Um Amor de Swann* é um empreendimento que foi comprometido pela própria solenidade ao adaptar o romance de Proust (ANDERSON, p.104).³⁰

A crítica de Melissa Anderson à supressão no filme do humor que vemos no livro procede, pois suprimir o lado cômico pelo qual o narrador analisa a situação de

³⁰ “As the camera pulls in for a tight close-up of mutis’s bosom and Iron’s caressing hand, heavy breathing is heard on the soundtrack. Schlöndorff jettisons the humor in this scene for fear, it would seem, that it would compromise the seriousness of his endeavor. Unfortunately, though, *Un Amour de Swann* is an endeavor that is compromised by its own solemnity in adapting Proust’s novel (p.104).”

Swann é retirar uma das mais marcantes características dessa narrativa da *Recherche*. Swann, na *Recherche*, não é somente apresentado pelo ângulo do desespero e da tristeza. O narrador faz questão de mostrar o ridículo e o irônico de sua situação, até mesmo com certo humor. É assim que certas situações vividas por Swann podem ser vistas pelo lado cômico. O cômico surge do ridículo que decorre de certas ações de Swann – por isso, estamos analisando esse recurso como integrante do nível da *história* – tanto no momento em que ele é subjugado pelo ciúme mais brutal, quanto à época em que se cura de seu amor. O narrador mostra como Swann luta consigo mesmo contra o bom senso que tenta o chamar de volta à razão. Swann percebe que Odette utiliza o dinheiro que recebe dele para se divertir com outros homens, mas convence a si mesmo a não retirar os recursos de Odette. A progressão do raciocínio de Swann que começa por cortar “as gentilezas suplementares” que fazia a Odette até chegar ao ponto de pagar a viagem não só de Odette, mas também daqueles que o odeiam, os Verdurin, e do amante de Odette, Forcheville, é um forte exemplo da gradação da ironia presente nessa parte da narrativa.

A seguir, mostraremos como está ordenada a narrativa em que vemos Swann convencer a si mesmo a pagar a viagem de Odette:

Swann então a detestava. Também eu sou um idiota, pensava ele, pagando com meu dinheiro o prazer dos outros. Bem fará ela em conter-se e não puxar muito pela corda, pois eu poderei não lhe dar mais nada, absolutamente. Em todo caso, renunciemos provisoriamente às gentilezas suplementares!”(A.S. 1982, p.176)

O tom furibundo de Swann ao conversar consigo mesmo reforça o lado cômico de sua situação: “[Swann] Chegou até a supor que ia receber uma carta de Odette pedindo-lhe dinheiro para alugar aquele castelo perto de Bayreuth, mas prevenindo-o de que não poderia ir ali visitá-la, pois que ela prometera convidar Forcheville e os Verdurin. Ah Como desejaria que Odette tivesse tal audácia!” (A.S. 1982, p.176) Odette, de fato, pede a Swann que ele financie sua viagem com seu amante Forcheville e os Verdurin e, ainda, pede para que ele não a procure durante a viagem. Swann resigna-se e, simplesmente, aquiesce.

No filme, não vemos o lado cômico do amor de Swann. No livro, o narrador marca bem esse aspecto da referida personagem. Pelo que indica o narrador, Swann conversa consigo mesmo para decidir se deve ou não pagar a viagem de Odette. A maneira teatralizada com que

Swann conversa consigo mesmo lembra o *self-overhearing*³¹ shakespeariano, observado por Harold Bloom, que ocorre quando as personagens falam de modo deliberadamente teatral para convencer a si mesmas, em uma espécie de encenação meta-dramática. Essa negociação de Swann consigo mesmo, para decidir se deve pagar ou não a viagem de Odette, juntamente com a viagem daquele que é suspeito de ser seu amante, Forcheville, e ainda a dos Verdurin, que abominam Swann, é por si ridícula. Isso mostra a indigência emocional na qual o seu amor o lançou. Nessa parte da narrativa, temos uma espécie “monólogo, animado de uma retórica toda teatral” (GENETTE, 1979, p.174), com a qual Swann ameaça Odette para si mesmo. Somente ele pode escutar o tom de sua fúria interior, que se contrapõe à docilidade com que se apresenta exteriormente, quando consente com o pedido de Odette, usando o argumento sofisticado de que mais valeria dar-lhe o dinheiro, pois seria uma maneira de participar daquela viagem. Este é um frágil argumento de quem deseja ceder a qualquer pedido da amante, por mais irracional que seja. A contraposição da época em que Swann deixou de ter sentimentos por Odette à época em que o herói se prestava às mais ridículas extravagâncias pelo amor de Odette cria uma contradição humana, que é, em certa medida, cômica.

Como vimos ocorre, no livro, a mistura do riso e da lágrima. Há ainda outra antítese: a mistura do sublime e do grotesco. Assim Swann não teme descer do mundo sublime das artes diretamente para o submundo da prostituição. Tampouco Swann vê problemas em deixar de freqüentar a alta aristocracia para se entreter com as empregadas. A sua fineza frequentemente cede espaço à sua rabugice como deixa bem claro várias vezes o narrador. Kuna aponta que a antítese entre o lado sublime e o lado mais baixo do homem é muito utilizada nos romances modernos:

Foi o romance moderno que incorporou mais sofregamente a fórmula nietzscheana sobre a dupla face do homem moderno, fadado a existir de modo trágico. A tentativa de absorver e destilar essa visão da existência humana cuidou de tornar o próprio romance moderno paradoxal e bifronte, de

³¹ *Self-overhearing* é um termo utilizado por Harold Bloom em seu livro *Shakespeare: The Invention of the Human*. Esse termo indica o ato pelo qual as personagens escutam a si mesmas quando declamam suas falas e com isso modificam a sua maneira de agir ao longo da narrativa. Fato que, para Bloom, é uma inovação shakespeariana na literatura: “Literary character before Shakespeare is relatively unchanging; women and men are represented as aging and dying, but not as changing because their relationship to themselves, rather than to the gods or God, has changed. In Shakespeare, characters develop rather than unfold, and they develop because they reconceive themselves. Sometimes this comes about because they *overhear* themselves talking, whether to themselves or to others. Self-overhearing is their royal road to individuation, and no other writer, before or since Shakespeare, has accomplished so well the virtual miracle of creating utterly different yet self-consistent voices for his more than one hundred major characters and many hundreds of highly distinctive minor personages.(1998, p. xvii)”

levar muitos escritores modernos a empregarem mitos trágicos ou tragicômicos como modelos ou enredos de suas obras. (KUNA, 1998, p.364)

Proust utilizou bem esse modo de composição das personagens, o que nos relembra que esse é um aspecto que o autor da *Recherche* possui em comum com a poética shakespeariana. No prefácio para sua edição de 1765, das obras dramáticas completas de Shakespeare, Dr. Johnson (1765) observa que “[a]s peças de Shakespeare não são no sentido crítico tragédias ou comédias, mas são composições de um tipo distinto, exibindo o estado real da natureza chã, que compartilha do bem e do mal, da alegria e da tristeza (...)”.³² Proust, como Shakespeare, soube utilizar as antíteses que compõem a natureza humana para dar vida a seus personagens. Dessa maneira, ninguém está livre de cair em contradição na *Recherche*. Assim uma personagem que, inicialmente, é vista sob um ângulo bastante vulgar, em outro momento, é apresentada como um artista refinado ou um médico genial, respectivamente o pintor senhor Biche e o doutor Cottard.

A parte do livro que talvez realmente mereça o atributo de tragicômico é aquela em que Swann se dá conta de que perdeu anos de sua vida por uma mulher que nem mesmo fazia seu tipo. No filme, ele faz essa confissão à Charlus; no livro, diferentemente, ele a faz a si mesmo. No livro, essa confissão não é preparada por nenhum acontecimento apoteótico. No texto proustiano, Swann confessa a si mesmo, com rabugice, que teve o maior amor de sua vida por uma mulher que não lhe agradava, enquanto dá instruções ao barbeiro de como arrumar seu cabelo, no interior de seu quarto. No livro, essa fala possui um tom totalmente diferente daquele que nos é apresentado no filme, e para a qual Swann, em um tom trágico, faz a confissão não a si mesmo mas a Charlus, com uma entonação digna de um herói do teatro clássico.

Neste capítulo, foram apresentados alguns aspectos da adaptação pelos quais a imagem de chegada se relaciona com nível da narrativa que Genette, assim como outros teóricos, chamou de história. Mostramos que a mudança de ambiente das ações, a condensação de várias cenas em uma, ou de várias personagens em uma, são questões recorrentes na adaptação para o cinema, feita por Schlöndorff.

Apresentamos, nesse capítulo, de que modo a atuação dos atores reorienta o sentido das ações das personagens do texto. Vimos também que o diretor fez escolhas,

³² “Shakespeare’s plays are not in the rigorous and critical sense either tragedies or comedies, but compositions of a distinct kind; exhibiting the real state of sublunary nature, which partakes of good and evil, joy and sorrow” (Dr. JOHNSON, 1765).

isto é, ele optou por certas interpretações em detrimento de outras. Da mesma maneira, percebemos que certos recursos do texto – esses recursos também se encontram no nível da história – não foram recriados no cinema: demos aqui o exemplo da antítese do riso e da lágrima, com os quais Proust compôs a personagem de Swann, que, no filme, é apresentada apenas pelo lado do desespero. Essa redução de escopo, no filme, pode ser o resultado de uma leitura do diretor, ou da simples necessidade de redução da obra literária que não poderia ser recriada em todos seus aspectos composicionais no cinema. No próximo capítulo, examinaremos o modo como o diretor deixou de utilizar os recursos da intertextualidade e da metáfora prolongada (*métaphore filée*), dentre outros. Estas estratégias literárias se relacionam mais diretamente com o segundo nível da narrativa, que Genette chamou de narrativa propriamente dita, que é o trabalho de composição feito pelo autor, tendo como base a história.

5. PROBLEMAS DE ADAPTAÇÃO DA NARRATIVA

Este capítulo e suas subdivisões se propõem a estudar a “narrativa”, entendida, segundo a acepção dada por Genette (1979, p.25), como a relação do discurso narrativo com os acontecimentos que esse discurso relata.

Genette (1979, p.29) afirma que a *Rcherche* apenas amplifica uma forma mínima de narrativa, indicada na seguinte sentença: “Marcel torna-se escritor”. Isso permite, segundo Genette, organizar os problemas do estudo do discurso da narrativa, de acordo com as categorias tomadas emprestadas da gramática, as quais o teórico reduziu a três classes fundamentais: em primeiro lugar aparece a categoria do *tempo*; em segundo, a do *modo*; em terceiro, o *aspecto*. Genette usa a definição de Littré para explicar a categoria do modo: “nome dado às diferentes formas do verbo empregadas para afirmar mais ou menos a coisa de que se trata, e para exprimir...[sic] os diferentes pontos de vista dos quais se considera a existência ou a ação” (1979, p.160); em relação à terceira classe, a do aspecto, Genette preferiu a definição de aspecto no sentido gramatical à definição tradicional de pessoa, que reduziria o campo da análise: “Aspecto da ação verbal nas suas relações com o sujeito”, definição que, para ele, teria um teor mais psicológico que o de pessoa da narrativa.

Genette opõe a duração da narrativa à duração da história. O autor afirma que, em se tratando de um texto, deve-se renunciar a medir a duração da narrativa em relação ao tempo da história, concluindo que o livro pode apresentar a história em sumário, cena e ainda de encadeá-la elipticamente. No sumário, a história é resumida, e um amplo período de tempo é condensado em um curto espaço da narrativa. A cena é a duração da narrativa que mais se aproxima do tempo da ficção, como afirmou Ricardou (RICARDOU *apud* GENETTE, 1979, p.85). O encadeamento em elipse ocorre quando simplesmente se omitem os fatos ocorridos em um determinado intervalo de tempo. Ocorre, então, um salto para frente no tempo cronológico da história.

No plano do filme, vê-se que o cinema utiliza basicamente a cena e a elipse. A cena, no cinema, na maioria das vezes – exceto por efeitos de *câmera lenta* (*Slow Motion*) ou *câmera rápida* (*Fast Forward*) – faz coincidir o tempo da história na cena com o tempo da narrativa; os saltos no tempo, que conduzem a história adiante, ficam a cargo da elipse. O sumário no cinema pode ser dado de forma encaixada em alguma cena, com um boletim de relato. Isto é, o sumário deve ser apresentado pela fala de uma

personagem inserida, por sua vez, em uma cena. O sumário pode ainda ser produzido por um movimento de câmera.

Genette (1979, p.95) aponta o fato de que Proust não utiliza o sumário para articular a sequência da história: “Ora, se se considerar desse ponto de vista o regime narrativo da *Recherche*, a primeira observação que se impõe é a ausência quase total da narrativa sumária”. O texto proustiano é composto basicamente por elipse e cena. Segundo Genette: “[c]om efeito, por um lado, a narrativa proustiana consiste quase que exclusivamente em ‘cenas’ (singulativas ou iterativas), isto é, na forma narrativa que é mais rica em informação, logo a mais ‘mimética’” (GENETTE, 1979, 165). O adjetivo “mimética”, da maneira que foi grafado, entre aspas por Genette, mostra sua desconfiança em relação à própria noção de *mimesis*. As cenas singulativas na literatura são as mais próximas das cenas do filme. As personagens falam e agem em um lugar e tempo determinado. Essa cena representa um único acontecimento, daí o nome *singulativo* provir do termo *singular*. A cena iterativa condensa acontecimentos similares em uma única passagem. Analisaremos melhor esse tipo de cena em outro momento deste estudo.

Levando em consideração a afirmação de Genette, poder-se-ia acreditar que a obra de Proust não oferece resistência à adaptação, visto que as cenas prestam-se mais facilmente à adaptação que o sumário. Não há, entretanto, nenhuma solução simplista quando se trata de Proust, pois, como afirma Genette, “a linguagem só imita perfeitamente a linguagem”.

A elipse, por sua vez, não oferece uma grande dificuldade para a adaptação, visto que ela consiste simplesmente na omissão de lapsos temporais, o que é facilmente adaptado para o cinema. Como salienta Genette “[n]a elipse há um lapso temporal, um corte negativo da duração do tempo entre uma cena e outra, sendo a cena a totalidade narrativa do texto proustiano.” (GENETTE, 1979, p.109). Se o sumário quase não é utilizado na composição da *Recherche* e, portanto, não oferece um grande problema à adaptação da narrativa proustiana, há outro aspecto (no sentido amplo) que oferece maior resistência à transposição da literatura para o filme, que é a *narrativa iterativa*. Embora a narrativa iterativa seja uma das modalidades da cena, apontadas por Genette, sob muitos ângulos ela se assemelha ao sumário. Genette assim define a narrativa iterativa: “tipo em que uma única emissão da narrativa assume conjuntamente várias ocorrências do mesmo acontecimento (isto é mais de uma vez vários acontecimentos considerados apenas em sua analogia)” (GENETTE, 1979, p.116).

A seguinte passagem do texto de *Um Amor de Swann* mostra um tipo de narrativa iterativa: “Assim costumava ela regressar no carro de Swann; uma noite, depois de apagar e quando ele se despedia [...]”. Agora veremos o período completo dessa passagem de *Um Amor de Swann*: “Assim costumava ela regressar no carro de Swann; uma noite, depois de apagar e quando ele se despedia, Odette colheu precipitadamente no jardinzinho fronteiro à casa um último crisântemo e lho deu antes que ele partisse.” O trecho citado é composto de cena iterativa, visto na primeira citação, e singulativa, o restante que vemos na segunda citação. Aliás, Genette ressalta essa característica no texto de Proust: “[a] própria cena singulativa não está, em Proust, ao abrigo de uma espécie de contaminação do iterativo.” (GENETTE, 1979, p.121). A cena iterativa cria a situação geral, condensando ações análogas: Swann por várias vezes conduzia Odette a sua casa no fim das *soirées* oferecidas pelos Verdurin. Uma cena singulativa se destaca desta introdução iterativa para mostrar uma situação particular: em determinada vez que Swann conduziu Odette até sua casa, ela lhe ofereceu um crisântemo. Essa passagem tornou-se uma cena do filme, porém o filme de Schlöndorff não utilizou um recurso, como a narrativa iterativa, para dar a idéia de repetição, de maneira tão rápida e discreta.

O efeito de condensação de várias ações semelhantes pelo tempo verbal no imperfeito – “costumava ela regressar” –, para dar a idéia de um evento que se repetia frequentemente, compõe, nesse caso, a narrativa iterativa. Esse recurso literário e linguístico não poderia ser transposto para o filme sem oferecer resistência. O diretor precisaria de várias cenas em que Odette retornasse para casa no carro de Swann. No livro, tem-se o efeito de repetição de um acontecimento, criado por uma única sentença. Quando, no filme, Odette oferece um crisântemo a Swann na porta de sua casa, o espectador não sabe se aquela é a primeira, a segunda ou a terceira vez que Swann a conduz em seu carro.

Genette propõe, ainda, a noção de “[i]teração interna ou sintetizante [que] é aquela que se exerce sobre a própria cena” (GENETTE, 1979, p.120). Assim, no interior de uma cena singulativa, um evento que se repetiu várias vezes pode ser condensado devido à analogia das ocorrências em uma única indicação iterativa.

Genette (1979, p.169) apresenta ainda outro aspecto – em sentido amplo – da narrativa ao distinguir três estados do discurso narrativo. O primeiro estado é o do “discurso narrativizado”, tradicionalmente chamado de “análise”. O segundo estado é o bastante conhecido discurso indireto, que Genette chamou de discurso *transposto*. O

terceiro estado é aquele que, para Genette, seria o mais “mimético”, conhecido comumente pelo nome de discurso direto, definido no livro *Discurso da narrativa* como discurso *relatado* de tipo dramático “em que o narrador finge ceder literalmente a palavra a sua personagem” (1979, p.170). Sobre essa questão, Genette ainda acrescenta:

Tais gradações ou misturas sutis de estilo indireto e de discurso contado não deverão fazer ignorar o uso característico que faz a narrativa proustiana do discurso interior relatado. Quer se trate de Marcel ou de Swann, o herói proustiano, sobretudo nos momentos de viva emoção, articula de boamente[sic] os seus pensamentos como um autêntico monólogo, animado de uma retórica toda teatral. (GENETTE, 1979, p.174)

Os roteiristas, por sua vez, utilizaram os três estados do discurso narrativo como fonte para a composição das cenas do filme. Frequentemente, a matéria prima para a adaptação no cinema era inicialmente, no livro em questão, uma reflexão do narrador, ou um pensamento, tipo de auto-confissão da personagem, relatado ao leitor pela narração onisciente. Assim, uma “análise” feita pelo narrador, um *discurso narrativizado*, transforma-se em fala no cinema, como o monólogo inicial do filme em voz *off*, que analisamos no terceiro capítulo, “Adaptação e Releitura-Reescrita”, deste estudo.

Um outro aspecto a ser considerado é a adaptação do discurso indireto. As formas que aparecem no trecho abaixo: “ele considerou que”, “ele se indagou se” e “disse consigo que” indicam o discurso indireto no livro, utilizado no filme para compor um monólogo de Swann.

Mas *considerou que* aquela existência já vinha durando há vários anos, que só o que podia esperar era que durasse para sempre, que sacrificaria os seus trabalhos, os seus prazeres, os seus amigos, toda a sua vida enfim, à espera cotidiana de um encontro que nada podia trazer de feliz, e *indagou se* não estaria enganado, se o que favorecera a sua ligação e lhe impedia a ruptura não teria prejudicado o seu destino, se o acontecimento desejável não seria aquele mesmo que ele tanto se alegrava de que só acontecesse em sonhos: a partida; e *disse consigo que* a gente não conhece a própria desgraça, e nunca se é tão feliz quanto se pensa. (A.S. 1982, 215, grifo nosso)

O discurso direto é o mais fácil de ser transposto para o cinema, pois causa menos ruptura com o texto de origem. É, ainda, o que necessita de menos intervenção dos roteiristas e do diretor, uma vez que esse discurso é o mais “mimético”, pois facilita a adaptação do texto para o filme, que é, em certa medida, mais dependente da realidade. Dessa maneira, a inquirição que Swann faz a Odette, no texto de Proust, por

ser um diálogo nos moldes do discurso dramático, transforma-se em uma cena, no filme, que reflete com bastante exatidão o texto proustiano. A referida cena é, tanto no livro quanto no filme, mais longa do que o trecho que transcrevemos, a título de ilustração:

— Oh! Carlos, mas não estás vendo que me matas? Já faz tanto tempo! Eu nunca tinha tornado a pensar nisso, até parece que fazes questão de meter-me essas idéias na cabeça. Muito te aproveitaria! – disse ela, com uma tolice inconsciente e deliberada maldade.

— Oh, eu apenas queria saber se foi depois que nos conhecemos. Seria tão natural... Será que se passou aqui? Não podes citar uma noite em particular, para que me lembre o que estava fazendo nessa noite? Tu bem compreendes que não é possível que não recordes com quem, meu amor.

— Mas eu não sei, creio que foi no Bois, numa noite em que foste encontrar-nos na Ilha. Tinhas ido jantar com a princesa Des Laumes – disse ela, satisfeita de fornecer um detalhe preciso que testemunhasse a sua veracidade. Numa mesa próxima estava uma mulher que eu não via há muito tempo. Ela me disse: “Venha atrás do pequeno rochedo apreciar o efeito do luar sobre as águas”. No princípio bocejei e disse: “não, estou cansada e sinto-me bem aqui”. Ela assegurara que nunca houvera um luar semelhante. “Pois sim!”, disse eu, pois bem sabia onde ela queria chegar.

Odette contava aquilo quase a rir, *ou porque lhe parecesse muito natural, ou porque assim julgasse atenuar-lhe a importância, ou para não parecer que se humilhava*. Ao ver a fisionomia de Swann, mudou de tom:

Tu és um miserável, sentes gosto em torturar-me, em obrigar-me a mentir assim como faço, para que me deixes em paz. (A.S. 1982, p.213)

A passagem que mostramos anteriormente traz também alguns comentários do narrador. Para Genette tais comentários são *função ideológica do narrador* (e que discutiremos no próximo capítulo). Esses comentários não estão no discurso direto das personagens, mas servem como indicação de cena, no filme. Na passagem em questão, o narrador dá as indicações das reações de Odette durante o diálogo: “Odette contava aquilo quase a rir”. Na transposição dessa cena para o filme, o diretor acata as indicações do narrador. No seguinte comentário que Genette faz de Ricardou, podemos entender por que a referida cena, composta quase que exclusivamente por diálogo, foi a melhor adaptada pelo diretor Schlöndorff: “[c]omo nota Jean Ricardou, uma cena de diálogo (supondo-a pura de toda a intervenção do narrador e sem nenhuma elipse) nos dá ‘uma igualdade entre o segmento narrativo e o segmento fictício.’” (RICARDOU *apud* GENETTE, 1979, p.85). Ora, ao lidar principalmente com o “segmento fictício” mencionado por Ricardou, o cinema deveria adaptar com mais facilidade e precisão a passagem do livro que melhor se enquadrasse nesse segmento. Nesta cena do filme, o texto parece ter sido menos distorcido, dado que o discurso direto, como observamos anteriormente, requer menos intervenção do diretor, isto é, essa modalidade de discurso requer menos co-autoria no momento da adaptação. A parte mais subjetiva da

enunciação desse trecho não foi transposta para o filme, isto é, a parte grifada, que consiste em uma análise subjetiva do narrador.

Para explicar como funciona essa parte subjetiva do discurso narrativo, Todorov (1972, p.61) dividiu o discurso em enunciado e enunciação, afirmando que o enunciado indicaria a parte objetiva da linguagem verbal. Na passagem referida, a parte objetiva da linguagem é a sentença “Odette contava aquilo quase a rir”. Já a enunciação é a parte subjetiva da linguagem. No trecho mencionado, a parte subjetiva consistiria na seguinte passagem, como já afirmamos: “*ou porque lhe parecesse muito natural, ou porque assim julgasse atenuar-lhe a importância, ou para não parecer que se humilhava.*”. Todorov afirmou que, ao dizermos “seu imbecil!”, essa frase relaciona-se com a subjetividade do sujeito da enunciação, logo não é um enunciado objetivo. A parte grifada, na referida passagem sobre Odette, estabelece uma relação de causa e efeito entre enunciado e enunciação, analisados pelo sujeito da enunciação. Sabe-se, objetivamente, que Odette riu. Não se tem certeza qual foi a causa dos risos de Odette. A partir daí, o narrador elenca três possíveis causas para esse efeito, encadeando-as pela conjunção alternativa *ou*: “*ou porque lhe parecesse muito natural, ou porque assim julgasse atenuar-lhe a importância, ou para não parecer que se humilhava.*”

Já foi mencionado anteriormente que Macfarlane em seu livro *Novel to Film* afirma que somente o enunciado pode ser transferido de um sistema significante para outro; a enunciação é a parte que se apaga na mudança de sistema significante. A análise que fizemos da adaptação, comparando o texto com o filme, no presente capítulo, corrobora a afirmação de Macfarlane.

No próximo subcapítulo, vamos analisar mais detidamente a parte subjetiva da linguagem, que, na obra de Proust, aparece indissociável da linguagem referencial. Pretendemos mostrar de que forma o autor analisa e relata o mundo que vê ao seu redor, utilizando a metáfora, distorcendo as proporções e a aparência das coisas segundo seu ponto de vista. A maneira pela qual Proust reordena o mundo dentro de seu romance, ao invés de criar um universo surreal e distante, dá ao leitor uma ideia mais exata de quem são as pessoas e a realidade que cercam o narrador. A adaptação de Schlöndorff não utilizou a subjetividade da linguagem do romance proustiano. O filme de Schlöndorff, dessa maneira, presta contas ao cinema realista.

5.1 A representação no texto: a linguagem referencial vazada de metáforas.

A descrição de uma personagem, assim como a indicação da ação, no livro de Proust, fogem ao padrão da representação da escola “realista”. O problema da representação, no filme, surge pelo fato de que o cinema se baseia na corrente “realista” para representar o mundo empírico. O cinema apóia-se, portanto, no conceito mimético da imitação do real. Na obra proustiana, a representação das coisas não visa a imitar a realidade³³, mas construir o próprio texto: a representação volta-se de maneira auto-referencial para o livro. Desse modo, a representação realista do filme não atinge o efeito de construções de novos sentidos que a representação enviesada pela voz narrativa atinge. Robert Stam (2008) em seu livro *A literatura através do cinema*, analisou a antítese que se criou no cinema, que por um lado é moderno, isto é, seu suporte tecnológico e industrial é moderno; e por outro lado, o cinema utiliza técnicas de filmagem que tentam recriar uma literatura “não moderna”. O cinema peca, segundo Stam, por se basear quase exclusivamente na escola do realismo literário.

Embora o incremento tecnológico do cinema faça-o parecer superficialmente moderno, sua estética dominante herdou as aspirações miméticas do realismo literário do século dezenove. Formas dominantes do cinema eram, assim, “modernas” em sua atuação tecnológica e industrial, mas não *modernistas* em sua orientação estética. Não é de se admirar que os maiores desapontamentos, por parte dos leitores letrados, tenham a ver com adaptações de romances *modernistas* como os de Joyce, Woolf e Proust, exatamente porque nesses casos a lacuna estética entre fonte e adaptação parece ser estarecedora, menos por causa das falhas inerentes ao cinema do que devido à opção pela estética pré-modernista. (STAM, 2008, p.34)

Os elementos descritivos, referenciais, isto é, a representação do mundo no texto literário, estão sempre mesclados de reverberações inter ou auto-textuais, ou metafóricas que ressaltam uma crítica, uma apreciação, enfim uma parcialidade do narrador. Para aqueles que acreditam que o cinema é refém da realidade, Metz (1977, p.48) afirma que um grande diretor como Einsenstein “tem desprezo para aquilo que chama, conforme os contextos, de naturalismo, de representação meramente objetiva, de narração simplesmente informativa” (METZ, 1977, p.48). Lodge analisa o papel da metáfora no romance modernista e aponta o fato de que, no realismo, a apresentação do mundo dentro do romance é metonímica, e distingue aquilo que está “ali” para o livro e aquilo que é somente ilustração. Ele afirma que Proust não faz descrições meramente ilustrativas (1999, p.405). Lodge analisa a máxima de Jakobson “de que a prosa é

³³ Isto será tratado mais detalhadamente no sub-capítulo sobre representação reflexiva.

naturalmente ativada pela contiguidade” (1999, p. 399). Metonímia e sinédoque seriam, assim, as figuras de linguagem que dominariam o funcionamento da narrativa. Para Lodge, Proust rompe com a narrativa tradicional ao utilizar a metáfora em vez da metonímia para encadear sua narrativa.

O referido teórico apontou, dessa maneira, uma das grandes inovações do romance proustiano. Em outros termos, enquanto a estruturação do romance até então produzido se dava pelo encadeamento metonímico da narrativa, Proust encadeou sua narrativa pela metáfora, isto é, pela semelhança. Lodge explica que “[a] seleção implica a possibilidade de substituição e a percepção de semelhanças, sendo, por isso, o meio pelo qual é gerada a metáfora” (1999, p.395).

De fato, a metáfora mais marcante na *Recherche* é aquela desencadeada pela memória. Então, tudo se passa na imaginação do narrador, o que permite que as descrições não sejam objetivas, ao contrário, as descrições refletem frequentemente um estado subjetivo – do narrador na maioria das vezes – ou da personagem que responde pelo modo narrativo, isto é, a personagem que orienta o ponto de vista da narrativa. A metáfora mescla-se aos elementos descritivos para criar o efeito de projeção do estado de espírito de uma personagem sobre o mundo sensível. Lodge (1999, p.405) distingue dois tipos de descrições, uma inserida no texto somente para ilustrar a narrativa e outra que está “ali” para o livro, isto é, uma descrição que desempenha uma função na economia da narração além da mera ilustração. Ele afirma que Proust não faz descrições meramente ilustrativas. Por exemplo, quando o narrador descreve a cadeira na qual se sentava suspensa senhora Verdurin, como uma ave, o narrador deseja mostrar o ridículo de senhora Verdurin. Essa personagem se arvora em uma cadeira que destoa do restante da mobília somente para exibir o fato de que ela prefere as demonstrações de camaradagem ao bom senso. Ela se senta na referida cadeira com o intuito de mostrar o quanto valoriza o presente ganho de um dos companheiros que freqüentam a sua casa. Essa cadeira representa a postura de senhora Verdurin ao se opor aos que ela chama de “maçantes”, isto é, a aristocracia.

Toda a apresentação dos Verdurin, aliás, é feita por meio de uma narração marcadamente metafórica, com palavras do campo semântico religioso, escolhidas cuidadosamente pelo narrador, como mostraremos a seguir. Tais figuras de linguagem têm por efeito produzir o cômico e o ridículo das personagens em questão. As escolhas lexicais utilizadas para produzir tais efeitos podem ser o resultado daquilo que Genette chamou de *função ideológica do narrador*, que é uma questão para o capítulo

“Problemas de Adaptação da Narração e dos Modos da Narrativa”, função pela qual o narrador introduz comentários na narrativa.

A composição da senhora Verdurin, a nosso ver, dá-se pela metáfora, figura de linguagem que, segundo Jakobson, consiste na substituição de termos baseada em sua analogia. Como dissemos, Lodge afirma que “[a] seleção implica a possibilidade de substituição e a percepção de semelhanças, sendo, por isso, o meio pelo qual é gerada a metáfora” (LODGE, 1999, p.395). Assim, pela seleção lexical de um termo que ilustre as qualidades da personagem senhora Verdurin, este nome é substituído pelo epíteto “grande inquisidor”, e tudo a sua volta ganha um ar religioso e intolerante.

Entretanto, no livro, a metáfora que se mistura à apresentação das personagens, por simples que seja, é um efeito que não se encontra na representação da família Verdurin, no filme, pois nem o figurino nem o cenário permitem a mesma comodidade em sua “seleção”, quando se pretende recompor a metáfora expressa pela linguagem verbal. O que poderia fazer o diretor? Selecionar um figurino religioso e mesclar, no meio da cena de um jantar, a senhora Verdurin vestida de grande inquisidora com um efeito meio surreal? No livro, o termo “Verdurin” é enriquecido com as comparações que o narrador faz entre esse nome e uma seita religiosa ou uma ordem militar. Porém, ao invés de fazer uma comparação mais simples que consistiria em dizer: “o clã dos Verdurins se assemelhava a uma seita ou a um regimento militar”, o narrador distribui palavras do campo semântico tanto religioso como militar na descrição. O narrador metaforiza todo o trecho de apresentação desse grupo, o que gera um efeito estético de ironia do qual a imagem dos Verdurins não poderá mais se dissociar. O cinema certamente poderia achar uma saída na maneira de adaptar esse aspecto da narrativa proustiana. Entretanto, no filme *Um Amor de Swann*, não se demonstrou preocupação em adaptar esse viés do texto proustiano, dada a objetividade da representação das personagens e cenários nele percebidos.

No livro, a personagem senhora Verdurin já se encontra estigmatizada desde seu aparecimento, não podendo ser dissociada das nuances introduzidas pela analogia metafórica e pela função ideológica do narrador. No filme, tudo o que vemos são atores agirem de maneira que podemos julgar mais ou menos ridículas, mas, dado que, na transposição para o filme, ocorre o apagamento das nuances introduzidas no texto pela seleção lexical e pelos comentários do narrador, as ações dos Verdurin, captadas pela objetiva, não são marcadas pelas conotações que caracterizam essas personagens no livro.

O trecho seguinte foi retirado do primeiro parágrafo do livro *Un Amour de Swann*. A referida passagem introduz os Verdurin como podemos ver: “Para fazer parte do “pequeno núcleo”, do “pequeno grupo” do “pequeno clã” dos Verdurin, bastava uma condição, mas esta era indispensável: aderir tacitamente a um credo” (A.S, 1982, p.113, grifo do autor). Esse dogmatismo necessário para fazer parte ao clã, a necessidade de aderir a um credo cria o nó, cujo desfecho será a excomunhão de Swann. O léxico militar também aparece nas palavras como “recruta” ou “rebeldes”, termos utilizados para designar as mulheres, que não eram aceitas nesse grupo por serem curiosas e procurarem os salões da aristocracia – nos quais senhora Verdurin não era aceita – o que senhora Verdurin achava inaceitável. Ainda no referido parágrafo, o narrador utiliza mais termos religiosos para construir a ambientação que envolve a senhora Verdurin: “esse espírito crítico e o demônio da frivolidade poderiam, pelo contágio, ser fatais à ortodoxia da igreja” (A.S, 1982, p.113). Utilizando, ainda, a terminologia religiosa, o narrador nos conta que a senhora Verdurin se referia às pessoas que freqüentavam sua casa com o termo “fiéis”. Tem-se no doutor Cottard o melhor exemplo de um fiel. O narrador mostra como um senso crítico pouco apurado configurava-se, na verdade, em um trunfo para ser aceito no pequeno clã: “aqui não se perde tempo em cortar um fio em dois – respondeu a sra. Verdurin, que o doutor Cottard via com beata admiração e estudioso zelo, agitar-se a gosto naquela onda de frases feitas” (A.S. 1982, p.127). Assim, a líder do clã é vista “com beata admiração”, como se vê uma santa. Nessa passagem, o narrador foi quem utilizou o adjetivo “beata” à guisa de comentário. No filme, a câmera poderia “adjetivar” a forma como uma personagem olha para a outra, o artista pode tentar contornar esse problema com a sua atuação, ou então o montador poderia escolher certa maneira de dispor a cena que exaltasse tal qualidade, para apontar apenas algumas saídas que o cinema poderia utilizar.

Essa comparação com um grupo religioso estará sempre subjazendo à imagem dos Verdurin. Estes desempenham um papel de extrema importância na economia narrativa, na medida em que eles, com seus modismos “artísticos” grosseiros, contrapõem-se à fineza de Swann, homem culto e bem relacionado na aristocracia francesa. A função principal dos Verdurin é serem os guardiões de Odette, aqueles que permitem ou impedem a fruição do ser desejado por Swann. O relacionamento amoroso de Swann vê-se dependente da vontade desse grupo. Os Verdurin exercem um enorme poder de influência nas decisões de Odette, que aceita dogmaticamente as imposições sociais e estéticas um tanto esdrúxulas da senhora Verdurin. No “pequeno clã”, o que

reina é o pedantismo. Quando Odette diz que trará alguém *smart*, os Verdurin temem tacitamente que Swann seja alguém com um nível intelectual superior, fato que abalaria o frágil sistema de conchavo e bajulação sob o qual o grupo se protegia. Para fazer a defesa mesquinha da desonestidade intelectual de seu grupo e por despeito da posição social da aristocracia, os Verdurin chamam de “maçantes” as pessoas as quais desejam rebaixar de posição, seja a social, seja a intelectual. É por isso que: “[a]o dizer aos Verdurin que Swann era muito *smart*, Odette fizera-os temer que fosse um ‘maçante’”(A.S, 1982, 121).

As comparações com o segmento religioso e militar preparam o leitor, dão-lhe expectativas em relação ao grupo dos Verdurin. A ironia introduzida por essa analogia ajuda a compor a imagem e o clima que envolvem as ações dos Verdurin. No livro, fica claro que, se o grupo dos Verdurin é considerado uma seita religiosa, cabe o anátema ao fiel que não cumpre os rituais; se é considerado uma ordem militar, o conscrito pode ser punido com a expulsão por indisciplina. Swann é expulso do clã tanto no livro quanto no filme. Porém, tal como aparece no filme, a ação de excluir Swann do grupo, na cena em que Odette parte na carruagem dos Verdurins e abandona Swann, ao término da reunião da noite depois do jantar no Bois, é um acontecimento muito súbito, não encontra raízes ou “dicas” em outras partes do filme. O filme procurou apresentar a desgraça do amor de Swann em um momento em que esse já havia ruído, isto é, como um corte transversal e sincrônico do estado em que se encontrava a relação de Swann com Odette. No livro, ao contrário, este acontecimento é precedido por toda uma série de preparações. O narrador vai apresentando a ruína de Swann junto aos Verdurin, em um tom crescente, que encontra seu ápice na referida passagem. Essa cena ocorre após vários incidentes que caracterizam Swann como um infiel ao clã dos Verdurin. O mais marcante desses incidentes apresentaremos a seguir.

No livro, embora Swann aprecie os Verdurin, ele não consegue aquiescer com todos os disparates que a líder da “seita” lança a todo momento. Desse modo, o leitor percebe claramente as modificações de humor e a reação que os comentários pouco dogmáticos de Swann desencadeiam dentro da “igrejinha”. Em certa cena, a senhora Verdurin afirma que a Duquesa de La Tramoille estava sempre bêbada e seu marido era ignorante. Swann riu com um ar irônico ao ouvir esse comentário, o que o fez cair definitivamente em desgraça dentro do pequeno clã:

Que ao menos respondesse como Forcheville: “Mas é uma duquesa; há gente a quem isso impressiona”, o que pelo menos teria permitido à sra. Verdurin

replicar: “que bom proveito lhes faça!” Em vez disso, Swann se contentou em rir com um ar que significava que nem sequer podia levar a sério tamanho disparate. Continuando a lançar olhares furtivos à mulher, o sr. Verdurin via com tristeza e compreensão a cólera que ela sentia, a cólera de um Grande Inquisidor que não consegue extirpar a heresia; e para ver se induzia Swann a uma retratação, visto que a coragem das próprias opiniões sempre parece um cálculo e uma covardia àqueles contra quem se exerce, resolveu interpelá-lo: — Diga-nos então francamente o que pensa, que não iremos repetir a eles. Ao que Swann respondeu : — Mas não é por medo à duquesa (se é dos La Trémoille que estão falando). Asseguro-lhes que todos gostam de frequentar sua casa. (A.S. 1982, p.153)

A excomunhão de Swann ocorre na cena, anteriormente comentada, em que os membros do pequeno clã estão se despedindo, ao fim do jantar, no *Bois*, e a senhora Verdurin impede que Odette retorne para casa no carro de Swann. A líder do pequeno “clã” faz a amada de Swann sentar-se em seu carro ao lado de Forcheville. Como Swann insiste em conduzir Odette, a senhora Verdurin exclama com bastante nervosismo que Swann está transformando seu clã em um bordel e que ele é inconveniente. Ela termina a excomunhão com a seguinte exclamação: “— Não se vê esse *excomungado*!”³⁴(A.S., 1982, p.168, grifo nosso)

No filme, não é fácil entender bem a situação de Swann dentro daquele grupo de pessoas. Certamente o diretor tenta mostrar um certo ridículo nas cenas que se passam no núcleo dos Verdurin. No livro, o papel dos Verdurin é de extrema importância no desenlace do enredo, pois estes decidem contrariamente à relação de Swann com Odette. Decidem, portanto, o destino de seu amor, visto a força que suas decisões possuem sobre a fiel Odette: “Swann ignorava ainda o desvalimento de que se achava ameaçado em casa dos Verdurin e continuava a ver os ridículos do casal sob um prisma cor-de-rosa, através de seu amor.” (A.S, 1982, p.157)

No entanto, a “amarração” dos elementos que poderiam situar o espectador, em relação ao papel que os Verdurins desempenham na estruturação (ou desestruturação) do amor de Swann por Odette, não existe no filme, ou se existe está demasiadamente rarefeita para chegar ao menos perto da força que encontra no livro.

No trecho em que aparecem os comentários de senhora Verdurin sobre os La Tramoille, o narrador aparece como organizador do sentido, ao escolher palavras do campo semântico religioso: «inquisidor, heresia, retratação». As escolhas lexicais da narração, no livro, deixam claro o anátema no qual incorrerá Swann, devido a sua

³⁴ “Esse excomungado não se enxerga?” – Esta é a tradução que propomos para uma melhor compreensão do trecho.

heresia. O cinema não oferece os mesmos recursos para o diretor, e deve-se aceitar que muito se perderá em coerência narrativa ao tentar recriar no exíguo espaço de tempo do filme, tantas passagens fragmentadas do livro.

Swann é excomungado pelo clã dos Verdurin, e acrescenta-se a isso o fato de que ele perde a sua “salvação”,³⁵ por ter abandonado a arte para levar uma vida mundana e frívola. Magny (1950, p.172) em sua *Histoire du roman français depuis 1918* afirma que, ao longo da *Recherche*, o leitor vai encontrar as etapas previstas em toda peregrinação espiritual, como os encontros de salvação. Segundo ela, Bergotte, Vinteuil e Elstir seriam, por exemplo, os iniciadores e intercessores de Marcel na realização de sua vocação. Outra etapa que a autora aponta é a das tentações, das ciladas para fazer a alma se perder. Como já foi afirmado anteriormente, entre as tentações do narrador, Marcel, encontram-se a “mundanidade (*Guermites*), a inversão (*Sodoma*), o amor-ciúme que impede de alcançar a realidade do outro (*A Prisoneira*)” (1950, p.172). É nessa linha de raciocínio religioso que se insere Swann, como prefiguração de Marcel. A autora afirma, ainda, que Swann é exemplar, dado que sucumbe à etapa das tentações:

Swann encontra-se completamente predestinado, até em suas menores particularidades, pelo “emprego metafísico” que ele é chamado a manter: é preciso que ele seja colecionador, mundano, amante infeliz de Odette para mostrar como uma alma infeliz perde-se apesar das várias chances de salvação que lhe foram oferecidas. (MAGNY, 1950, p.173)

Viu-se, como foi exposto, que a substituição lexical nos elementos descritivos da narração cria uma metáfora que não procura mostrar o real de forma metonímica, isto é, aquela descrição puramente ilustrativa, que funcionava apenas como pano de fundo para a narrativa. A apresentação do mundo, dos objetos, das personagens pela metáfora, como a que foi comentada no presente subcapítulo, dá coesão aos elementos do texto, pondo-os em relação entre si, e ainda gera um efeito estético. Tentamos esboçar de que maneira Proust utilizou essa estratégia da narrativa, para, em seguida, demonstrarmos que a metáfora resulta em um grande entrave para um filme que pretende adaptar um texto que utiliza tão magistralmente esse recurso. O resultado é que o apagamento da metáfora, no filme, resultou aí no afrouxamento de alguns elementos coesivos da história de Swann.

³⁵ Entendemos que a salvação aqui entendida é a salvação pela arte, como ocorre com Bergotte e o próprio narrador, Marcel, que alcançaram sua salvação através de seus romances.

No próximo subcapítulo, vamos analisar outro aspecto da narrativa proustiana: aquele relacionado à intertextualidade e a auto-textualidade, e de que forma a inter e a auto-textualidade se relacionam com a estruturação do texto proustiano e com a construção da metáfora. Vamos, então, comparar de que forma o cinema se relaciona com esse aspecto da narrativa.

5.2 A metáfora e a intertextualidade

Vimos que *Um Amor de Swann* é uma metanarrativa, pois esse romance foi escrito com o objetivo principal de explicar o restante da obra proustiana de maneira extradiegética, refletindo-a em menor escala, como bem explicou Jean Rousset. Esse efeito reflexivo que se produz na obra para que uma parte reflita outra possui ainda outros contornos. Há, por exemplo, um aspecto reflexivo (especular) da narrativa, que é intra-diegético ou interior à história, constituído pelos “enunciados metadieéticos”. Estes podem ser uma descrição ou uma passagem narrada, por exemplo, que resume, ou explica a história. Ricardou (1967, p.176) dá o exemplo de uma descrição do conto *A Queda da Casa Usher*, no qual a indicação de uma rachadura na casa constitui o prenúncio de sua queda. Estes enunciados, como explica Dällenbach, estão subordinados à narrativa. Dällenbach analisa esse recurso da narrativa da seguinte maneira:

Os enunciados reflexivos metadieéticos se distinguem das metanarrativas pelo fato de eles não procurarem se emancipar da tutela narrativa da história primeira. Ignorando o meio narrativo, eles se limitam por sua vez a refletir a história e a suspender somente a diegese. Encontra-se entre essas interpolações especulares a narração indireta, os sonhos, alguma representação visual ou auditiva, etc. (1977, p.71)

Interessa-nos observar que Dällenbach mencionou que as representações visuais e auditivas também podem ser enunciados metadieéticos. Essa análise de Dällenbach contribui para a compreensão de alguns casos das representações visuais e auditivas da *Recherche*, que são utilizadas pelo autor para refletir a história na qual estão inseridas. No caso da representação visual, vamos estudar como o autor, ao representar as mudanças ocorridas com Odette, representa, na verdade, as mudanças que ocorrem nas várias fases do amor de Swann por aquela mulher. Na descrição musical, vamos mostrar de que maneira a representação de uma frase musical da sonata de Vinteuil reflete de forma sumária a história amorosa de Odette por Swann.

Dessa maneira, a descrição ganha uma nova dimensão na literatura. Jean Ricardou percebeu que quase toda descrição carrega certo grau de reflexão em relação ao conjunto de uma narrativa, ou seja, a maioria das descrições, na narrativa, é uma chave para o sentido da obra. Em Proust não é diferente, a descrição é quase sempre especular. Álvaro Lins analisa a caracterização das personagens de Proust, caracterização essa que, segundo Lins, retoma a maneira de composição de personagens iniciada por La Bruyère, isto é, a descrição de aspectos físicos muitas vezes é uma chave para compreendermos um aspecto moral da personagem. Assim afirma Álvaro Lins: “[n]ão sendo Proust, porém, um fotógrafo, um traço físico das suas personagens traz quase sempre o efeito de traduzir ou fazer ressaltar um traço do caráter” (1965, p.75). Dessa maneira percebe-se que os elementos descritivos em Proust nunca são meramente ilustrativos. A apresentação de uma personagem pode refletir seu caráter, a descrição de um cenário pode refletir o sentimento que uma personagem projeta sobre aquele cenário, assim como a narração de uma ação pode mesclar-se à subjetividade de quem observa a ação e refleti-la.

Não é somente utilizando a história que Proust produz a coesão de seu texto. O referido autor compõe o conjunto da obra, prestando atenção para que as partes possam se relacionar ou até mesmo refletir o conjunto da história narrada. Barthes afirma que a “função é evidentemente, do ponto de vista lingüístico uma unidade de conteúdo” (2001, p.115) e que “o caráter funcional de certos segmentos da história que faz deles unidades: daí o nome de “funções” que de imediato se deu a essas primeiras unidades” (2001, p.117). Barthes divide essas unidades de conteúdo em duas classes formais, que ele chamou de funções distribucionais e funções integrativas. As primeiras funções referem-se ao modelo clássico de Tomachevski “a compra de um revólver tem como correlato o momento em que ele será utilizado. Barthes chamou à segunda classe de unidades, de unidade de natureza integrativa, que, segundo o teórico, compreende todos os ‘índices’ em sentido amplo. Nessa função, a “unidade remete então não a um ato complementar e conseqüente, mas a um conceito mais ou menos difuso, necessário no entanto ao sentido da história: índices caracteriais concernentes às personagens, informacionais relativas a sua identidade, notações de ‘atmosfera’ etc” (2001, p.117).

Assim exposto, entendemos que as representações de Odette, no livro, desempenham essa segunda função, que Barthes chamou de função de natureza integrativa. Os índices que remetem a Odette, no texto, ajudam a caracterizar essa

personagem, mas principalmente, ajudam a caracterizar Swann, uma vez que esses índices remetem à “atmosfera” que envolve seu estado emocional.

Mais à frente, neste estudo, analisaremos a estratégia linguística utilizada por Proust para captar a modificação do amor que Swann sente por Odette. O texto reflete essa mudança no sentimento de Swann através dos elementos descritivos que remetem a Odette. Dessa forma a função da representação é indicar as mudanças de perspectiva ocorridas na mente de quem vê o objeto. As mudanças do objeto em si são o que menos interessa. Não se pode afirmar com certeza que a representação de um determinado objeto na narrativa corresponde a uma mudança de fato do referido objeto, ou se reflete simplesmente a mudança da atitude mental de quem observa esse objeto. Os elementos descritivos e a narração proustiana preocupam-se menos em reconstruir a realidade, no texto, do que em estabelecer relações entre elementos que estão dentro do próprio texto.

Ainda nessa linha de raciocínio, corroborando o que afirmamos anteriormente sobre a representação na literatura, comentamos que David Lodge (1998, p.394) indica dois aspectos que, segundo ele, seriam os mais característicos da ficção moderna. Em primeiro lugar, tem-se que a ficção moderna rompe com o discurso literário existente até então. Ela é, dessa forma, inovadora. Em segundo lugar, Lodge aponta que a objetividade na descrição, que havia dominado a poética da arte narrativa tradicional, cede à subjetividade no que tange à apresentação do mundo. A introspecção, a reflexão, a divagação são aspectos literários que dominam a narrativa moderna. O referido crítico desenvolve sua linha de raciocínio ao afirmar que:

[c]ompensando o enfraquecimento da estrutura e da unidade narrativa, outras modalidades de ordenação estética ganham maior destaque repetição-mais-variação de motivos, imagens símbolos, técnicas muitas vezes chamadas de “ritmo”, “*leitmotiv*” ou “forma espacial”.(1998, p.394)

Linda Hutcheon (2006, p.64) chama a atenção para o fato de que, no cinema, leitmotives visuais e auditivos podem servir para sugerir o passado pela memória. A autora afirma, ainda, que em outro nível da narração, a memória das personagens é duplicada pela memória do público. Para Hutcheon, os sinais internos que foram externados, como no caso da madeleine ou do pavimento irregular seriam a prefiguração de técnicas cinematográficas, acreditamos que ela esteja se referindo ao *flashback*. Já no filme *Um Amor de Swann*, os elementos que Hutcheon indicou como prefiguração cinemática, isto é, o *flashback* provocado pela memória involuntária, e que portanto poderiam ser utilizados com mais facilidade no filme, não foram explorados.

Esse novo ordenamento estético, surgido para compensar o enfraquecimento da estrutura, de que fala Lodge, possui um grande relevo na *Recherche*. A repetição, chamada iteração por Genette, os ritmos, os *leitmotive*, e as imagens símbolos, mencionados por Lodge, dominam o texto proustiano. Tais elementos possuem um papel talvez mais importante na coesão da narrativa que a própria história. Comparar a ocorrência de tais elementos, no livro, com a sua transposição para o filme pode, por si só, esclarecer vários pontos estratégicos da adaptação do livro *Um Amor de Swann* para o cinema.

Os elementos descritivos da *Recherche*, não são “realistas”, como afirmamos anteriormente. Os elementos descritivos e referenciais estão sempre mesclados a reverberações inter ou auto-textuais, ou mesmo metafóricas, os quais servem para ressaltar uma crítica, uma apreciação, enfim uma parcialidade qualquer. Como estamos afirmando desde o início do capítulo, a representação do mundo reflete a subjetividade de quem o observa. O modo narrativo como já afirmamos é a visão que direciona a narrativa. Genette (1970, p.156) demonstra de que maneira o modo narrativo interfere na apresentação de elementos referenciais. Para isso, o teórico compara duas descrições de campanários semelhantes.

A primeira descrição que o autor apresenta é a dos campanários da planície de Meséglise, no livro *No Caminho de Swann*. A segunda descrição, utilizada pelo teórico em seu estudo, representa o campanário da Igreja Saint Mars-le Vêtu que fica em Balbec. O trecho que contém essa descrição está no livro *Sodoma e Gomorra*. Genette atenta para o fato de que, embora os dois campanários tivessem uma aparência semelhante, esses campanários são descritos de maneira totalmente diferente. Na primeira passagem, os campanários são comparados a espigas de trigo, e, na segunda passagem, eles são comparados a peixes. Genette assevera que Proust não estava interessado na real analogia: a metáfora teria o papel de ressaltar o modo narrativo, isto é, o estado de espírito da personagem que direciona o foco narrativo. Assim, pode-se inferir que, na infância de Marcel, os campanários tomam a forma da espiga de trigo, pois possuem um sentido de pureza, sendo comparados então àquilo que é a matéria prima para a confecção do alimento sagrado, o pão. Na segunda descrição, os campanários tomam a forma do peixe, símbolo fálico e lúbrico. O narrador atribui a esses campanários os adjetivos “palpitante e agudo”, que ressaltam esse traço da descrição.

Essa análise feita por Genette explica, no texto, o que queremos dizer quando afirmamos que a narração representa o mundo de acordo com a subjetividade da personagem que percebe esse mundo. Representar o mundo distorcido pela perspectiva de uma personagem é comum na literatura e é marcante no texto proustiano. Já o filme de Schlöndorff não procura representar um mundo que varia de acordo com o ponto de vista que o observa. A história que se vê aí parece ser percebida de um ponto de vista neutro, isto é, a percepção da história é imparcial como a câmera que a capta. Seria difícil imaginar, nesse filme, um determinado objeto, ou objetos semelhantes, como no exemplo dos campanários, variando de acordo com momentos distintos da percepção de uma mesma personagem.

Esse olhar do qual depende a narrativa, não permite que a obra se dirija para a realidade exterior de um ponto de vista neutro, objetivo. Na narrativa proustiana, a “descrição não suspende a história” e tampouco a história suspende a análise do narrador. Voltaremos a essas questões no capítulo sobre narração. De fato, a narração e a narrativa encontram-se imbricadas na *Recherche*. Quando se analisa a *Recherche*, é mesmo difícil separar a narração da descrição, dado que a descrição sempre acompanha uma ação de uma personagem e o olhar do narrador que acompanha essa ação. A descrição, em Proust, não suspende a história, como ocorre em Balzac (GENETTE, 1979, p.100). Ela, geralmente, acompanha o olhar de uma personagem. Genette faz a seguinte afirmação sobre essa questão:

nunca a narrativa proustiana se fica[sic] num objeto ou num espetáculo sem que tal estação corresponda a uma paragem contemplativa do próprio herói (Swann em *Um Amor de Swann*, Marcel em todo o restante), logo, nunca o trecho descritivo se evade da temporalidade da história.” (GENETTE, 1979, p.100)

Por sua vez, a linguagem verbal, no cinema, é usada de maneira diferente da que é utilizada na construção literária. Na elaboração literária, a linguagem verbal é a principal linguagem, por assim dizer. Ao contrário, a linguagem verbal é somente uma das linguagens utilizadas no cinema. Ela se transforma em discurso paralelo às imagens ou aos “blocos de realidade”, como apontou Christian Metz (1977, p 136). A linguagem, como é utilizada na construção literária, cria algo que não é a imitação da realidade, mas a imitação de um discurso que imita a realidade, nas palavras de Genette:

a imitação sobre [sic] o plano da *lexis* é uma pura miragem, que desaparece à medida que nos aproximamos dela: a linguagem só pode imitar perfeitamente

a linguagem, ou mais precisamente, o discurso só pode imitar perfeitamente um discurso perfeitamente idêntico[...] (1971, p.261).

A análise de Genette sobre a possibilidade de imitação pela linguagem acima citada lança luzes na discussão sobre mimesis em literatura, tais como porque o realismo literário não é realista. Dessa forma a linguagem utilizada pelo autor deforma toda a tentativa de imitar o real. Em *Um Amor de Swann*, a tentativa do autor de retratar a procura de Swann por Odette transfigura-se na procura de Orfeu por Eurídice e Paris se metamorfoseia em mundo dos mortos. Essa passagem é fruto da linguagem e seus recursos, como a intertextualidade, a ambigüidade, o tropo do lócus horrendo. Os efeitos de sentido não são os frutos de uma pior ou melhor imitação da realidade, são, diferentemente, o resultado da utilização de recursos puramente linguísticos.

Proust constrói a sua obra fazendo-a dialogar consigo mesma, com o uso das funções mencionadas acima, e também fazendo-a dialogar com outras obras e referências universais da literatura: esse diálogo ocorre pela intertextualidade. Para explicar a utilização da intertextualidade na composição da metáfora proustiana, mostraremos a narração da parte em que Swann sai à noite, em Paris, à procura de Odette. Nessa passagem, Proust faz uma analogia metafórica entre a ida de Swann em busca de Odette com a descida clássica dos heróis das epopéias ao mundo dos mortos. A representação musical dentro do livro também utiliza a intertextualidade em suas referências imagéticas, como explicaremos mais à frente.

Pretendemos estudar o uso da intertextualidade na referida passagem de *Um Amor de Swann* e sua adaptação para o filme. O texto, nessa passagem, não representa nem a ação nem o cenário objetivamente. Para Swann, Paris tornou-se o próprio inferno; o que ele vê, na referida passagem, não são transeuntes e sim sombras errantes do mundo dos mortos. Bernard Gros relembra que a obra de Proust apresenta a descida aos infernos como um de seus temas:

Essa “descida aos Infernos” se reproduz várias vezes, simbolicamente, na *Recherche*. Em Swann, por exemplo [...], semelhante a Orfeu, procurando por sua Eurídice, ele desce não aos Infernos, mas à escuridão dos bulevares parisienses para encontrar aquela que ele ama. [...] Uma série de experiências, aparentemente banais, que correspondem, de fato, às viagens dos heróis mitológicos. É a mediocridade cultural de nossa época que não permite mais compreender isso de maneira evidente (GROS, 1981, p.57).³⁶

³⁶ « Cette ‘descente aux Enfers’ se reproduit plusieurs fois, symboliquement, dans *La recherche*. Dans Swann, par exemple [...], pareil à Orphée cherchant son Eurydice, il descendit non aux Enfers mais dans l’obscurité des boulevards parisiens pour retrouver celle qu’il aime.[...] Une série d’expériences, en

Ao usar a intertextualidade, com o tema clássico da descida ao inferno, Proust estiliza a ação, mostrando o estado de espírito da personagem, ao mesmo tempo em que estabelece um paralelo entre Swann/Orfeu e Odette/Eurídice:

Sob as árvores dos *boulevards*, em misteriosa escuridão, erravam os mais raros transeuntes, apenas discerníveis. [...] Ele roçava ansiosamente por todos aqueles corpos obscuros, como se pelo reino das sombras, entre os fantasmas dos mortos, estivesse à procura de Eurídice (A.S., 1982, p.137).

Magny (1950, p.219), em seu estudo sobre a *Recherche*, dá uma das possíveis interpretações do mito de Orfeu na obra de Proust:

O mito de Orfeu, sob sua forma tradicional, certamente não significa outra coisa: a verdadeira maneira, para o poeta, de ressuscitar sua Eurídice, não é de fazê-la surgir na sua frente de maneira carnal, material, mas ao contrário de fazê-la presente em sua ausência mesma, como fez muito precisamente Proust (...) ³⁷

Magny entende que o trabalho do artista é atenuar, no mundo aparente, a plenitude com a qual esse mundo se impõe. As lembranças e a imaginação seriam, deste ponto de vista, poderosas ferramentas para impedir, ao menos em parte, que a força da realidade nos tire a sensibilidade. A imitação da realidade, isto é, a literatura baseada na noção de mimesis é de pouco interesse para a literatura proustiana e boa parte da literatura produzida no século XX. Como lembra Compagnon:

[...] a *mimèsis* foi questionada pela teoria literária que insistiu na autonomia da literatura em relação à realidade, ao referente, ao mundo, e defendeu a tese do primado da forma sobre o fundo, da expressão sobre o conteúdo, do significante sobre o significado, da significação sobre a representação, ou ainda, da *sèmiosis* sobre a *mimèsis*. (2006, p.97)

apparence banales, correspondant en fait aux voyages des héros mythologiques. C'est la médiocrité culturelle de notre époque qui ne permet plus de le comprendre à l'évidence (GROS, 1981, p.57). »

³⁷ « Le mythe d'Orphée, sous sa forme traditionnelle, ne signifie sans doute pas autre chose: la vraie façon, pour le poète, de ressusciter son Eurydice, n'est pas de la faire surgir en face de soi charnellement, matériellement, mais au contraire de la rendre présente dans son absence même, comme le fait très précisément Proust[...] (MAGNY, 1950, p.219). »

Por outro lado, em nenhum outro canal semiótico, sente-se com tanta intensidade impor-se o efeito de realidade, quanto no cinema. Ao ser transposta para o filme, a cena a que nos referimos anteriormente, em que Swann procura por Odette em Paris à noite, é apresentada de forma “realista” ou “naturalista”³⁸, seguindo a tradição hollywoodiana. Tudo o que o espectador vê é Swann percorrendo Paris à noite, à procura de Odette. Perde-se, dessa maneira, no filme, o segundo plano, que a intertextualidade proporciona: a descida do herói aos infernos. Portanto, na transposição para o filme, não foi observado esse efeito de composição em dois planos elaborado por Proust, através da intertextualidade na narrativa proustiana. No filme de Sclöndorff, somente vemos o primeiro plano: Swann percorrendo Paris à procura de Odette. O outro plano, isto é, a descida de Orfeu ao inferno não foi recriado no filme.

Além da intertextualidade, percebe-se também, no texto de Proust, a ocorrência da intratextualidade que gera um efeito de repetição ou auto-textualidade, como Dällenbach denomina tal procedimento, que serve para tecer a narrativa. Essas repetições são as responsáveis por nos familiarizarem com a técnica do autor em descrever a memória involuntária, que perpassa toda a estrutura subterrânea da *Recherche*. Por isso, alguém que assiste a uma das adaptações para o cinema do texto de Proust e que desconhece completamente sua obra terá certa dificuldade de entender como certa personagem pôde se emocionar com o tilintar de uma colher em um prato ou com a apresentação de uma sonata, fatos que, no livro, desencadeiam o efeito da memória involuntária, – cerne da problematização do tempo no romance proustiano. A intertextualidade é ainda responsável pela construção de representações, como a *mise en abyme* fragmentada³⁹ de que trata Ricardou (1967, p.188) nos seguintes termos: “repercutindo em todos os pontos de uma prosa, a *mise en abyme* fragmentada risca, por isso, de produzir perturbações incessantes. A descrição e a metáfora parecem particularmente implicadas.” Por fim, a intertextualidade concorre para a construção das personagens. A personagem, no livro, é construída pelo diálogo auto-textual entre as várias partes que contém indicações sobre a personagem dispersas no livro, sejam as narrações dos atos dessas personagens, sejam indicações de seu caráter ou, então, indicações físicas. Em Proust, essas indicações podem aparecer de maneira propositadamente contraditória, segundo o observador que percebe a personagem, como

³⁸ Naturalista é o termo utilizado por Metz para se referir ao realismo no cinema.

³⁹ « En se repercutant en tous points d’une prose, la mise en abyme explosée risque donc d’y apporter d’incessantes perturbations. La description et la métaphore semblent particulièrement concernées. »

afirmou Souza-Aguiar. Shlomith Rimmon-Kenan, em seu livro *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, explica a composição da personagem: “na história a personagem é um construto, ao qual o leitor dá forma através das várias indicações dispersas pelo texto” (1983, p.36).⁴⁰

Para analisar a composição de uma personagem no livro, apresentaremos como exemplo o trabalho de construção das representações de Odette dispersas pelo texto de *Um Amor de Swann*. As representações de Odette, nessa obra, correspondem às variações do sentimento de Swann em relação a ela. Essas variações interferem no modo narrativo. Dessa forma, em certas partes da narrativa, Odette é descrita como uma mulher de aparência vulgar, depois a descrição aponta para sua beleza superior, variando de acordo com a maneira que Swann a percebe. Dessa maneira, as representações de Odette fazem a obra dialogar consigo mesma, como analisaremos mais à frente citando Dällenbach. Uma representação dialoga com a outra representação da referida personagem. Proust retira dessa estratégia uma grande força estética. Na primeira representação de Odette, esta é descrita como uma mulher de beleza mediana, com alguns traços tendendo para o feio. Pela indicação de suas roupas, pode-se deduzir que ela se vestia de maneira esdrúxula. Em outra representação, no livro, ela é comparada a uma bela personagem de uma pintura de Botticelli.

Como já dissemos, as representações de Odette variam de acordo com o sentimento de Swann por aquela personagem. Tais representações nos indicam como interpretar os sentimentos de Swann por Odette, pois estas representações não descrevem a realidade de modo objetivo, mas dizem respeito somente à maneira como Swann a percebe.

A composição de Odette põe em movimento um recurso utilizado pelo autor para criar uma intensa estrutura de significado: não só as ações e os pensamentos de Swann mostram a trajetória de seu amor por Odette, mas quase todas as referências feitas à Odette, no livro, também mostram essa trajetória. A Odette que vemos no livro é aquela que deriva do conjunto das impressões de Swann. O narrador se fixa no ponto de vista de Swann. É pela perspectiva de Swann, em relação ao modo narrativo, que tomamos conhecimento de Odette. Jean Pouillon (1974, p.19) esclarece bem de que modo ocorre esse tipo de representação das personagens, no romance de uma maneira geral:

⁴⁰ “in the story character is a construct, put together by the reader from various indications dispersed throughout the text.”

Quando se trata de mostrar seus personagens, o romance se vê diante de um problema resultante da própria pluralidade dos mesmos. Como não estamos no teatro, ele não pode “mostrar-nos” propriamente todos os seus heróis a um só tempo; num romance, vemos os personagens uns através dos outros; o que os dá a conhecer não são apenas as palavras que pronunciam quando se acham presentes juntos em cena, mas sim aquilo que pensam uns dos outros; perguntamo-nos então: que ponto de vista, que centro de perspectiva será preciso escolher para ordenar e percorrer de maneira romanesca esta pluralidade? O problema essencial neste caso é o da visão dos personagens, isto é, o de sua essência romanesca.

Ilustraremos o que vimos afirmando com algumas citações de trechos em que Odette é representada, ou em que aparecem, pelo menos, indicações de elementos descritivos que concorrem para a composição dessa personagem. Todas as descrições no livro desempenham uma função, como já foi explicado. Odette muda de acordo com a variação do modo narrativo da visão “com”⁴¹ quem o leitor a vê, que, nesse caso, é particularmente Swann. Reiteramos que, dessa maneira, a representação de Odette, no livro, está sempre associada à maneira como Swann a vê. O exemplo abaixo corrobora o que afirmamos anteriormente:

Tinha ela um perfil muito incisivo, uma pele muito frágil, maçãs muito salientes e as feições muito mirradas para que lhe pudesse agradar. Seus olhos eram belos, mas tão grandes que, deixando-se vencer pela sua própria massa, fatigavam o resto do rosto e davam a impressão de que ela estava desfigurada ou de mau humor. (AS, 1982, p.117)

Essa descrição é importante, pois é a primeira descrição de Odette no livro. Porém, não é somente o aspecto físico de Odette que se encontra representado aí, percebe-se também que essa descrição corresponde, antes, às impressões que a figura de Odette causou no espírito de Swann. Essa descrição tem mais valor à medida que tomamos consciência do diálogo que travará com outros trechos do livro e percebemos que sua função não é somente a de representar aspectos físicos de uma personagem. Como afirmamos repetidas vezes, a maneira como Odette é representada decorre da impressão que essa personagem deixa em Swann. Assim, dado que, nos primeiros encontros, Odette não causava boa impressão em Swann, as descrições que representam

⁴¹ Já explicamos anteriormente que Pouillon define que “[e]star ‘com’ alguém, portanto, não é ter deste alguém uma consciência refletida, não é conhecê-lo, é ter ‘com’ ele a mesma consciência irrefletida de si mesmo (POUILLON, 1977, p.58).”

Odette naquele tempo indicam a maneira como ele via, então, aquela personagem. A passagem a seguir apresenta o modo pelo qual Swann percebe o mau-gosto de Odette e o seu exibicionismo esdrúxulo ao seguir os modismos.

As demais apresentações de Odette, extraídas do texto, ilustram o que afirmamos anteriormente. O trecho abaixo apresenta a vestimenta de Odette e a má impressão que sua *toilette* causa em Swann, assim como demonstra a frivolidade de uma pessoa que sempre segue a moda, não importa quão ridícula tal moda seja:

E quanto ao seu corpo [de Odette] era difícil seguir-lhe a continuidade (por causa da moda da época e embora fosse ela uma das mulheres que se vestiam melhor em Paris) de tal modo o corpinho, avançado em saliência como sobre um estômago imaginário, e terminando bruscamente em ângulo agudo, enquanto abaixo começava a inflar o balão das saias duplas, dava às mulheres o aspecto de serem compostas de diferentes peças mal encaixadas [...] (AS, 1982, p.118).

Mais tarde, quando Swann começa a se inclinar para Odette, a descrição desta é envolvida por um clima de mistério, e a personagem é apresentada através de sua casa e de sua mobília. O narrador mostra, pela descrição, como Swann projeta esse mistério que ele atribui a Odette:

a neve que quedava no jardim e nas árvores, o desordenamento da estação, a proximidade da natureza davam um não sei o quê de *misterioso* ao calor e às flores que ele encontrava ao entrar [...] Fizera-o sentar perto dela num dos inúmeros e *misteriosos* retiros arranjados nos desvãos da sala [...] (AS, 1982 p.131, grifo nosso).

Quando Swann se apaixona por Odette, ela é apresentada por meio de uma linguagem refinada, com as palavras que um crítico de arte usaria para comentar uma pintura, como se pode notar na passagem citada mais à frente. Esse trecho possui ainda o poder de mostrar a necessidade de Swann de “intelectualizar” a representação que faz a si mesmo de Odette, o que desempenha um papel de extrema importância para o fortalecimento de seu amor por ela. A materialização da pintura de Céfora, do mestre florentino Botticelli, em Odette, tangível e passível de ser possuída, diante dos olhos de Swann, ocorre pela sua intelectualização. Essa última Odette ofuscava a imagem daquela primeira que não agradou o herói. Desse modo, a primeira descrição pela qual Odette é apresentada em termos pejorativos cede o lugar a essa nova forma de representá-la sob um ângulo que louva a sua beleza. Essa maneira de apreender Odette, comparando-a a uma bela pintura, causa estranheza, visto que anteriormente Swann faz um retrato de Odette em termos um tanto pejorativos. Esta foi até mesmo comparada a

um ser “composto de diferentes peças mal-encaixadas”. A nova representação dessa personagem põe em evidência uma beleza, de que não se suspeitava. A “nova Odette” é apresentada em termos do campo da pintura, pois, nesse momento da narrativa, Swann a vê como a personificação de Céfora:

Como quer que fosse e talvez porque a plenitude das impressões que fruía desde algum tempo, embora lhe tivesse vindo antes com o amor da música, houvesse também aprofundado o seu gosto pela pintura, a verdade é que foi tanto mais profundo, devendo exercer uma influência mais duradoura, o prazer que encontrou em tal momento na semelhança de Odette com Céfora desse Sandro di Mariano a quem já não se dá de bom grado o apelido de Botticelli [...]. Não mais apreciou o rosto de Odette segundo a melhor ou pior qualidade de suas faces ou a suavidade puramente carnal que lhe supunha encontrar nos lábios, se jamais ousasse beijá-la, mas sim como uma meada de linhas sutis e belas que seus olhares dobravam, seguindo a curva de seu enrolamento, ligando a cadência da nuca à efusão dos cabelos e à flexão das pálpebras, como num retrato dela em que seu tipo se tornava inteligível e claro. (AS, 1982, p. 133)

Na passagem que antecede a indicação da consumação física de sua ligação com Swann, Odette é descrita novamente nos moldes de uma pintura Florentina:

Swann deslizava a outra mão ao longo da face de Odette; ela olhava-o fixamente, com esse ar lânguido e grave que têm as mulheres do mestre florentino com as quais lhe achara semelhança; à flor das pálpebras, brilhantes, rasgados e finos como os daquelas, seus olhos pareciam prestes a destacar-se como duas lágrimas. (A.S. p.138)

Não podemos deixar de lembrar a grande ironia que é o fato de aqueles olhos “tão grandes que, deixando-se vencer pela sua própria massa, fatigavam o resto do rosto e davam a impressão de que ela estava desfigurada ou de mau humor” terem se tornado os “olhos brilhantes, rasgados e finos” como os das figuras representadas por Botticelli. A única explicação é o fato de que a mudança do sentimento de Swann por Odette tenha causado a mudança na perspectiva pela qual ela é descrita.

Na última representação de Odette, encontrando-se Swann já desencantado desta, tal representação se apóia nos traços físicos que lhe causam repulsão. Abaixo está reproduzido o trecho da última descrição de Odette. Sua ex-amada é apresentada mais ou menos como na primeira descrição, quando sua impressão visual se impunha a Swann de forma esteticamente desagradável.

[...] (Swann) reviu, tal como os sentira perto de si, a tez pálida de Odette, as suas faces demasiado magras, os traços cansados, os olhos pisados, tudo aquilo que – no decurso das sucessivas ternuras que tinham feito de seu

durável amor um longo esquecimento da imagem primeira que recebera de Odette – tinha deixado de notar desde os primeiros tempos de sua ligação [...] (AS, 1982, p. 222).

Há, assim, um diálogo auto-textual entre as descrições: a linguagem aqui é auto-reflexiva (DÄLLENBACH, 1979, p.62). As primeiras descrições dialogam com a última, por isso o autor utiliza o verbo “rever” para começar a última descrição. Ocorre, então, o encerramento do diálogo auto-textual entre as descrições. Tal diálogo representa o percurso dos sentimentos de Swann por Odette, desde a indiferença, passando pela paixão e terminando no desencanto. Cada uma dessas fases é refletida nas descrições de Odette.

Cada nova descrição de Odette dialoga com as descrições anteriores e sofre a interferência das demais descrições. Então, o leitor só compreenderá bem a função da descrição na narrativa se tiver bem vívidas na memória a trajetória das descrições de Odette. A análise semiótica é a ideal para a compreensão da descrição, que na *Recherche* deixou de ser mimética. “A definição de signo peirciana é, [...] um meio lógico de explicação do processo de semiose (ação do signo) como transformação de signos em signos. A semiose é uma relação de momentos num processo sequencial-sucessivo ininterrupto.” (KRISTEVA, 1974, p.17) A descrição de Odette funciona como esses signos que transformam signos, pois uma descrição modifica a outra e assim sucessivamente. As descrições relacionam-se entre si nesse processo sequencial.

Enquanto, no livro, a imagem de Odette é construída pouco a pouco, no filme, ela aparece imediatamente como um todo: o espectador é quem deve apreciar, naquele momento, a beleza de Odette (Ornella Mutti), seu bom gosto em relação à vestimenta, sua semelhança com Céfora. Mesmo que os diferentes movimentos de câmera consigam transpor as diferentes formas de narração e descrição, dificilmente um diretor de cinema conseguirá transmitir as impressões subjetivas das personagens em relação a outras personagens ou acontecimentos. Diferentemente da literatura, não há no cinema um narrador capaz de impor suas impressões.

Nesta circunstância, tirado o véu que recobre suas ilusões, Swann revela todo o ridículo e todo o amargo de sua situação, a qual ele, agora, não amando mais Odette, pode ver com lucidez, tal como deixa claro na última frase do livro: “E dizer que eu estraguei anos inteiros de minha vida, que desejei a morte, que tive o meu maior amor por uma mulher que não me agradava, que não era o meu tipo” (A.S. 1982, p.222).

Chega-se então ao anticlímax, que é o fim da obra. Nessa passagem se conglomeram todas as Odettes descritas, todo o caminho percorrido pelo amor de Swann, quando ocorre uma sobrecarga de todo o livro que pesa sobre essa frase de um desfecho desesperançado.

Por tudo que foi exposto, é necessário que se encare a representação, no livro, não somente como a tentativa de uma imitação da realidade na obra, mas como uma função de uma parte da obra para com o conjunto da obra. A respeito dessa questão Todorov faz a seguinte análise: “[o] sentido de um monólogo ou de uma descrição deixa-se apreender e verificar por suas relações com outros elementos da obra: ele pode ser a caracterização de uma personagem, a preparação de uma transformação na intriga, um atraso” (TODOROV, 1972, p.59). Dessa forma, tomando o exemplo da descrição de Odette, nota-se que sua representação é a evolução do amor de Swann, e não apenas a tentativa do autor de acrescentar plasticidade pictórica ao livro.

A respeito das mudanças na representação da personagem de Odette, seguindo as impressões de Swann, faltou comentarmos de que forma o filme deixou de utilizar esse recurso narrativo. No filme de Schlöndorff, Odette é uma só. O diretor não dispensou grandes cuidados à mudança na caracterização daquela personagem; ele pareceu dar mais importância, no filme, ao sofrimento de Swann. De fato, o filme não poderia retratar todos os aspectos que se encontram no livro, a não ser que ele se tornasse o próprio livro. O diretor fez a sua leitura e impôs as suas escolhas. Mas a Odette do filme, a nosso ver, parece produzir algum interesse somente na medida em que ela é o objeto de desejo e causa dos sofrimentos de Swann. Ela não é elaborada e trabalhada como na romance de Proust. No filme, ela é apenas superficialmente indicada. As várias cenas em que aparece Odette, no filme, nem de longe produzem o diálogo auto-textual do livro. Como dissemos anteriormente, a Odette do filme não sofre mudanças de uma cena para outra. Não há tentativa de recriar o foco narrativo de Swann e as transformações do sentimento de Swann. Talvez isso se dê pelo fato de que, no início do filme, Swann já se encontra apaixonado por Odette. No início do livro, ao contrário do filme, Swann não possui nenhuma inclinação por Odette. Posto assim, podemos afirmar que a representação de Odette, no filme, é imensamente superficial. No filme, o espectador terá a visão de uma Odette monolítica, mesmo porque não há nenhum trabalho nem profundo, nem superficial, na composição tal personagem. A sua matéria no cinema é gasosa e indecifrável: apenas uma imagem que se movimenta.

No livro, há uma riqueza de estratégias narrativas para compor a personagem: a *mise en abyme* fragmentada, a auto-textualidade e os enunciados metadieéticos concorrem para a composição das estratégias utilizadas por Proust para compor suas personagens. As personagens de Proust não são transparentes, sua descrição não é nada objetiva, por isso, nunca sabemos se as mudanças que são atribuídas a uma personagem foram realmente mudanças da personagem ou do ponto de vista que analisa essa personagem, dado que o modo narrativo se dá pela focalização interna na obra de Proust. Álvaro Lins (1965, p.253) esclarece que a técnica narrativa, na *Recherche*, “não é cinematográfica, como já se tem dito da técnica do romance de Proust; não se vê afinal sua obra como uma sucessão de imagens, mas como integração indissolúvel de todas elas no espírito do narrador”.

Dessa maneira, o leitor que acreditar na objetividade das descrições, não fará então a melhor leitura. Na perspectiva da afirmação de Álvaro Lins, essas personagens fazem parte do espírito do narrador, elas não nos são dadas objetivamente ao conhecimento. Jean-Yves Tadié explica em que consiste interpretar uma personagem Proustiana: “Nosso estudo das personagens mostrou bem que, longe de se perder em conceitos, de serem inventadas por eles, essas personagens não cessam de oferecer a resistência de sua obscuridade à análise, à interpretação, ou, como Albertine, de sua ‘fuga’” (TADIÉ, 1971, 420). Tendo em vista que essas personagens não se oferecem sem resistência à interpretação, como afirmou Tadié, o leitor deve se preparar para captar cada contradição, cada ato falho nas descrições e indicações de contradição entre o pensamento e a ação das personagens para que possa compreender sua verdadeira natureza.

A afirmação de Jean Pouillon (1974, p.19) que apresentamos é uma das análises que melhor explicam o fenômeno que acabamos de apresentar. Portanto, se o referido teórico pôde afirmar que o autor de um romance não pode mostrar todos os heróis ao mesmo tempo, pois não estamos no teatro, por outro lado, pode-se dizer que o cinema apresenta os heróis ao mesmo tempo, e, portanto, a técnica de mostrar um personagem se metamorfoseando pelas impressões que causa em outro personagem seria bem mais difícil de reproduzir no cinema. Na literatura, basta um adjetivo para indicar a boa ou a má impressão que uma personagem causa em outra. Ainda, no livro, basta o narrador indicar que senhora Verdurin não gostou de tal atitude de Swann, como no caso do comentário de Swann sobre os Tremoille, para se compor as relações entre essas personagens. Se afirmamos, anteriormente, que no cinema é mais difícil reproduzir

essas relações, não afirmamos, por outro lado, que seja impossível fazê-lo. O problema parece ser simplesmente o de que, no filme, o diretor focou apenas na desgraça de Swann e esqueceu-se de recriar todo o resto ao seu redor. A composição das personagens, no filme, vai na contramão da composição das personagens, no livro de Proust. Este autor não poupava detalhes para compor as personagens do livro, fazendo tais detalhes dialogar entre si. No filme não vemos esse diálogo dos elementos de composição das personagens. Assim, no referido filme, tudo o que vemos são esboços das personagens do livro *Um Amor de Swann*, desfilando vagamente em um mundo onírico.

A forma de representação de personagens divididos por múltiplos pontos de vista não é a utilizada, no filme, *Um Amor de Swann*. Consideramos, pela análise que foi exposta, que há vários Swanns e várias Odettes, que são a representação de suas variações no tempo que transcorre na enunciação da narrativa. O diretor desse filme não utilizou essa possibilidade criada na narrativa proustiana: o modo narrativo do filme se apóia no ponto de vista de um único Swann, aquele da fase da decadência que já se encontra desgastado pelo amor. No livro, ao contrário, nota-se uma progressão do amor de Swann, a qual o modo narrativo deixa ver de maneira clara, nas atitudes, nos pensamentos de Swann e até por sua visão, que modifica o mundo ao seu redor, segundo o seu estado de espírito. Vemos aqui mais um aspecto que não foi transposto para o filme de que tratamos.

5.3 A música narrada e a música ouvida.

Um dos trechos mais importantes para se entender a relação de Swann com Odette e a própria estética proustiana é a passagem relativa à audição da sonata de Vinteuil por esses dois personagens na casa dos Verdurin. Essa passagem merece uma atenção especial, uma vez que a música⁴² exerce uma grande influência na obra de Proust e, em particular, na história de Swann. Percebe-se, na composição do livro, a mescla da técnica musical e narrativa. Isso fica óbvio na influência que exerce a sonata de Vinteuil sobre o espírito de Swann, uma vez que, na primeira descrição da sonata, na

⁴² A respeito da importância da música em Proust ver as obras *Musique et Structure Romanesque dans La Recherche du Temps Perdu*, de Georges Matoré e Irène Mecz, e *Proust et la Musique du Devenir*, de Georges Piroué, conforme referências bibliográficas no final.

casa dos Verdurin, Swann desliza do prazer musical para o sensual e se torna escravo emocional de Odette. Aliás, esta cena se opõe àquela do concerto da *matinée* Saint-Euverte, quando Swann faz o caminho inverso e consegue se libertar da influência do amor de Odette. A composição musical pode, também, ser sentida em um nível mais sutil da narrativa, como nos *leitmotive*, na peculiaridade da prosódia de Proust e nos tons da narrativa, que aparecem como uma chave dentro de um pentagrama musical, dando-lhes o tom ora alegre e sustenido, ora triste e bemolizado. A tentativa de traduzir a sensibilidade musical ou plástica permeia toda a narrativa da *Recherche*, como Proust esclarece em carta a E. J. Bois.

Se eu me permito julgar assim meu livro, declara Proust a E.J. Bois, é porque ele não é em nenhum grau uma obra de raciocínio, é que os seus menores elementos me foram fornecidos por minha sensibilidade, que eu os percebi primeiramente no fundo de mim mesmo, sem os compreender, tendo tanta dificuldade para convertê-los em algo de inteligível quanto se fossem também estranhos ao mundo da inteligência tal que, como dizer? um tema musical. (PROUST *apud* TADIÉ, 1971a, p. 420)⁴³

Encontramos, desse modo, na descrição da sensibilidade de Swann, em contato com a sonata de Vinteuil, a forma como o autor executou em sua obra as propostas traduzidas na carta que apresentamos acima. Um dos trechos mais interessantes do livro talvez seja aquele onde Swann utiliza descrições e metáforas para construir uma imagem mental dos sons da sonata de Vinteuil. Swann utiliza metáforas aquáticas, cores, formas geométricas para visualizar os movimentos musicais da sonata, o que cria um efeito de representação pouco comum, e de grande valor:

E depois fora um grande prazer quando, por baixo da linha do violino, tênue, resistente, densa e dominante, vira de súbito tentar erguer-se num líquido marulho a massa da parte do piano, multiforme, indivisa, plana e entrechocada como a malva agitação das ondas que o luar encanta e bemoliza. (A.S, 1982, p.125)

O diretor não buscou transpor para o filme a representação da sonata tal como foi apresentada no livro. No filme, podemos ver apenas a atuação do ator, que ora

⁴³ « Si je me permets de raisonner ainsi sur mon livre, déclare Proust à E. J. Bois, c'est qu'il n'est à aucun degré une oeuvre de raisonnement, c'est que ses moindres éléments m'ont été fournis par ma sensibilité, que je les ai d'abord aperçus au fond de moi-même, sans les comprendre, ayant autant de peine à les convertir en quelque chose d'intelligible que s'ils avaient été aussi étrangers au monde de l'intelligence que, comment dire ? un motif musical. »

mostra deleite, ora mal estar perante a execução de um trecho de música. O filme de Schlöndorff segue o caminho inverso ao da literatura. Metz afirma que no cinema há um excedente de imagens em relação à descrição linguística: “Como descrever completamente um plano cinematográfico com uma língua” (p 138, 1977). No caso da citação anterior, a pergunta será inversa: como retratar completamente com uma câmera um plano metafórico e a interioridade dos pensamentos das personagens, que a linguagem verbal tão bem consegue reproduzir?

Para a apresentação da música no filme, o diretor lançou mão de dois modos. Deleuze explica essas duas maneiras de inserir a música em uma cena, estabelecendo um paralelo com a maneira de inserir a voz na cena, isto é, voz *in* e voz *off*. Deleuze aponta, então, a existência de dois tipos diferentes de reproduzir a música na cena do filme: música *in* e música *off*. O teórico explica a música *in* da seguinte maneira: “[e]m regra geral, a própria música torna-se *in* a partir do momento em que vemos sua fonte na imagem visual, sem com isso ela perder sua força ou poder” (1985, p.285). A música *off* é também chamada de música incidental. Ela surge na cena pela intervenção direta do diretor, e serve para completar o “clima de uma cena”, comentar uma passagem, ou duplicar o sentimento de uma personagem. A música *in*, diferentemente, resulta de ações no interior da cena, seja quando alguém toca um instrumento – como na cena do filme que apresenta o concerto da *matinée* Saint-Euverte, em que se vê e ouve a orquestra executando a sonata de Vinteuil – seja pelo fato de se escutar o som ambiente de uma festa, dentre muitas outras possibilidades.

Vincent Camby faz a seguinte crítica à produção musical que buscou transpor para o filme a música que, no livro, é da autoria de Vinteuil:

A produção física é tudo que o dinheiro e a fotografia de Sven Nykvist podem alcançar. Entretanto, a música inédita, de Hans Werner Henze, que inclui a sonata da “pequena frase” que é “o hino nacional” do amor de Swann e Odette, não sugere nenhuma época ou lugar que sejam. A decisão do diretor de confiar em uma música original – música para a qual os espectadores do filme não possuíam sentimentos condicionados – foi uma audácia que não funcionou.⁴⁴

⁴⁴ “The physical production is all that money and the photography by Sven Nykvist can attain. However, the original music, by Hans Werner Henze, which includes the sonata containing “the little phrase” that is the “national anthem” of the love of Charles and Odette, suggests no period or place whatever. The director’s decision to rely on original music - music to which the movie audience can have no conditioned feelings - was a bold one that doesn’t work.”

Não nos cabe dizer se funcionou ou não, pois vamos analisar a diferença de canal semiótico e não julgar os valores. No livro, obviamente não escutamos a música. Aliás, segundo Georges Matoré e Irène Mecz, o que menos interessava para Proust era a música, o importante eram as idéias e sentimentos que a música suscita. No livro que esses teóricos dedicaram a esse tema em Proust, *Musique et structure romanesque dans à la recherche du temps perdu* (MATORÉ, Georges; MECZ, Irène, 1972, p.35), vemos a seguinte afirmação :

[o] autor da *Recherche* é tecnicamente um profano, como Swann. Incapaz de adotar a atitude crítica do musicólogo, que ele, aliás, considera errada, visto que ela não permite, segundo ele, estabelecer semelhanças exteriores e analogias engenhosas [...], Proust se contenta em analisar a emoção e eventualmente em examinar as idéias que a música suscita nas personagens.⁴⁵

Segundo Matoré e Mecz, a análise que Proust faz da música em sua obra serve apenas para comentar os sentimentos que ela suscita junto às personagens. Posto assim, percebe-se que os comentários de Proust sobre a música não são análises técnicas, portanto a crítica de Vincent Camby à música de Hans Werner Henze não se justifica, dado que a intenção primeira do diretor era indicar que a música executada naquele momento emocionava Swann, e isso Schlöndorff conseguiu representar. Por outro lado, se no livro os sentimentos e pensamentos, certas vezes, comentavam ou decorriam da música, no filme ao contrário, o diretor usou a música incidental para comentar os sentimentos das personagens. Um exemplo dessa música que comenta exteriormente os sentimentos e imagens pode ser visto na cena do filme em que Swann procura desesperadamente Odette, à noite, em Paris. Aí uma música incidental tensa procura fazer eco aos sentimentos perturbados de Swann.

A música, no livro, além de suscitar os sentimentos e pensamentos de Swann cria (ou seria criada?) metáforas, tropos, imagens literárias na mente de Swann, que o narrador tenta nos relatar com a máxima acuidade. Um caso claro dessa composição metafórica encontra-se na referida passagem da audição da sonata de Vinteuil, na casa dos Verdurin, apresentada no livro. Nessa passagem, em um primeiro plano da narrativa, o narrador comenta a música. Essa parte do livro está saturada de

⁴⁵ l'auteur de la recherche est techniquement un profane, comme Swann. Incapable d'adopter l'attitude critique du musicologue qu'il considere d'ailleurs comme erronée puisqu'elle ne permet selon lui d'établir des ressemblances extérieures et d'ingénieuses analogies[...], Proust va se contenter d'analyser l'émotion et éventuellement d'examiner les idées que suscite la musique chez ses personnages.

significados: seria ao mesmo tempo uma alusão intertextual ao poema de Baudelaire, “A uma transeunte”, do livro *Flores do Mal*, e uma antecipação, isto é, uma *mise en abyme*, em forma de uma visão premonitória do movimento dissimulado de Odette, que cortejava Swann, e que depois se torna fugidia, quando o tinha dominado.

Num lento ritmo ela o encaminhava primeiro por um lado, depois por outro, depois mais além, para uma felicidade nobre, inteligível e precisa. E de repente, no ponto aonde ela chegara e onde ele se preparava para segui-la, depois da pausa de um instante, ei-la que bruscamente mudava de direção e num movimento novo, mais rápido, miúdo, incessante e suave, arrastava-o consigo para perspectivas desconhecidas. Depois desapareceu. (AS, 1982, p.125)

Por outro lado, não há a menor alusão a Baudelaire, tampouco alguma forma de *mise en abyme* é mostrada no filme. As cenas de músicas do filme não sobrepõem tantos planos quantos as cenas do livro.

Encerramos aqui o capítulo sobre a narrativa, após termos discutido os principais aspectos da narrativa do livro *Um Amor de Swann*. Sabemos, contudo, que a extensão do presente estudo é muito pequena para discutirmos mais detalhadamente tais aspectos da narrativa proustiana. O estudo da narrativa, enquanto relação do discurso narrativo com os acontecimentos que esse discurso relata⁴⁶, deve analisar em um acontecimento narrado que recursos são postos em movimento na indicação de tal acontecimento. Por exemplo, quando Swann procura por Odette em Paris, à noite, tem-se um acontecimento. O discurso narrativo se relaciona aí com esse acontecimento, utilizando construções intertextuais, por exemplo, a mencionada descida aos infernos. Na narrativa de Proust o acontecimento em si não é o mais importante. O que é importante são os pensamentos, as referências e as construções metafóricas que esse acontecimento suscita. O filme de Schlöndorff não faz as mesmas relações entre o discurso e os eventos nele apresentados. O discurso da narrativa fílmica de Schlöndorff é realista. A ilação mais importante que pudemos retirar das análises feitas nesse capítulo é que, no filme *Um Amor de Swann*, os acontecimentos em si, ao contrário do livro, são a matéria mais importante ali apresentada.

O próximo capítulo será dedicado ao problema do produtor da história narrada do livro *Um Amor de Swann*, isto é, o problema do narrador e do autor, a legitimidade

⁴⁶ “[...] narrativa designa a sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que constituem o objecto desse discurso, e suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição, etc. “Análise da narrativa” significa, então, estudo de um conjunto de ações e de situações consideradas nelas mesmas, com abstração do *médium*, lingüístico ou outro, que dele nos dá conhecimento (GENETTE, 1979,P.24).”

do conhecimento do narrador, o lugar e o tempo em que o narrador tomou conhecimento da história e sua relação com o filme de Schlöndorff.

6. PROBLEMAS DA ADAPTAÇÃO DA NARRAÇÃO E DOS MODOS DA NARRATIVA.

Este capítulo analisa a relação entre o discurso e aquele que o produz na realidade ou na ficção, respectivamente o autor e o narrador, relação esta que Genette (1979, p.25) chamou de narração. A partir da análise de tal aspecto do texto literário poderemos tratar dos problemas concernentes à adaptação da narração da *Recherche* para o cinema, isto é, vamos estudar de que maneira a voz narrativa do texto influencia a câmera e a focalização no filme. Assim, neste capítulo, serão comentados de que forma o diretor Schlöndorff trata, em sua adaptação, a perspectiva narrativa, o ponto de vista, a focalização e o modo da narrativa.

Genette (1979, p.184) explica que o modo da narrativa é “a personagem cujo ponto de vista orienta a voz”, e a voz narrativa é “quem fala/ quem é o narrador?”. Dessa forma, o teórico tentou esclarecer uma confusão que se generalizou por muito tempo nos estudos literários. Nem sempre quem conta a história (voz narrativa) orienta o ponto de vista da história (modo da narrativa). Essa afirmação se adequa perfeitamente à história de Swann: o narrador, Marcel dá a voz, porém ele cede o ponto de vista (modo da narrativa) a Swann. Assim, Genette asseverou que “[é] sem dúvida legítimo encarar uma tipologia das “situações narrativas” que tenha ao mesmo tempo os dados de modo e de voz” (1979, p.186). Trataremos, pois, desses dois assuntos no mesmo capítulo, dado que assim será mais fácil resolver eventuais dúvidas, relativas à proximidade desses dois problemas.

O narrador da *Recherche* não se enquadra na definição tradicional da pessoa da narrativa. Muitos teóricos o enquadrariam como narrador em primeira pessoa da narrativa. Genette (1979, p.247) elabora uma tipologia mais adequada para a análise desse narrador. O teórico utilizou uma comparação de Marcel, o narrador da *Recherche*, com Xerazade, a narradora das *Mil e Uma Noites*, dado que esses narradores são diametralmente opostos no que tange a relação de cada um com a narração. Genette analisa dois problemas que, no romance, decorrem do narrador: em primeiro lugar, aparece o nível narrativo, segundo o qual, ele qualifica o narrador da *Recherche* de extra-diegético, pois o lugar de onde ele narra está fora da história, diferentemente da narradora Xerazade, nas *Mil e Uma Noites*, que se encontra na instância intradieética em relação ao nível narrativo, pois ela participa da história ao mesmo tempo em que a narra. Já em relação à história, o narrador da *Recherche* é homo-diegético, pois participa

dos acontecimentos do livro como personagem. Ao contrário do narrador da *Recherche*, Xerazade é uma narradora heterodiegética, pois não participa, como personagem, de nenhuma das histórias que conta.

Em *Um Amor de Swann*, o narrador é o mesmo do restante da *Recherche*, Marcel. O nível narrativo permanece aí inalterado: Marcel conta a história de Swann, do mesmo modo que contou a sua, isto é, narra os eventos, encontrando-se de fora da história. Porém vê-se, em *Um Amor de Swann*, uma mudança na narração da história, que passa de homodiegética para heterodiegética. Se antes o narrador contava a sua própria história, homodiegética, ele passa em, *Um Amor de Swann*, a contar a história de outra personagem de maneira heterodiegética. O nível narrativo, como afirmamos anteriormente, permanece inalterado: Marcel permanece como narrador extra-diegético.

O papel do narrador da *Recherche*, como se sabe, é de extrema importância. Tanto as informações sobre a história quanto a composição metafórica e estilística, no nível da narrativa, estão ligadas à questão do narrador. Em outras narrativas, frequentemente, o narrador apaga-se no momento de dar a informação, que, segundo Genette, seria a fórmula flaubertiana. A diferença que este teórico aponta entre a narrativa proustiana e as demais caracteriza-se, assim, pela onipresença do narrador. Desse modo, a máxima de que quanto mais coeficiente informacional houver, menos aparece o narrador, não se aplica a Proust. Genette faz o seguinte comentário sobre essa questão:

a presença do narrador é aí [na *Recherche*] constante, e de intensidade inteiramente contrária à regra “flaubertiana”. Presença do narrador como fonte, garante e organizador da narrativa, como analista e comentador, como estilista [...] e particularmente – como, de resto, se sabe – enquanto produtor de “metáforas”. (GENETTE, 1979, p.165)

É difícil separar, a partir daí, o que é exclusivamente problema da narração e o que é exclusivamente da narrativa, pois se afirmarmos que a metáfora, por exemplo, é um problema exclusivamente da narrativa, nossa análise da *Recherche* não estará em consonância com o modo como Proust elaborou sua obra. Em suma, a narrativa proustiana não pode ser separada da narração sem oferecer uma grande dificuldade.

A narração da história de *Um Amor de Swann*, como já foi mencionado, é diferente da narração da história do restante da *Recherche*, pois nessa parte ocorre a mudança da narração de uma história homo para heterodiegética, isto é, o narrador não conta a sua própria história, mas a de um terceiro. Porém, alguém poderia argumentar

que em outras passagens da obra, além de *Um Amor de Swann*, o narrador conta, da mesma forma, a história de outras personagens. Tal afirmação está correta, porém, como ressaltou Genette, a variação da focalização na narração proustiana constitui uma dissonância, e não uma constante. A narrativa da *Recherche* encontra-se restrita, na maioria do tempo, à experiência do herói-narrador: Marcel. Dessa maneira “uma mudança de focalização, sobretudo se surgir isolada num contexto coerente, pode também ser analisada como uma infração momentânea ao código que rege esse contexto” (GENETTE, 1979, p.193). Genette compara essa infração ao que, na música clássica, seria a mudança em certo momento da tonalidade e até mesmo uma dissonância recorrente. Nenhuma outra personagem, além de Swann, orientou com seu ponto de vista a voz narrativa de Marcel, de maneira tão expressiva. Isso se deve ao fato de que Swann é uma espécie de alterego de Marcel. Um contrário que o complementa, como já explicamos anteriormente.

Um problema, no que se refere ao que já discutimos sobre a focalização do narrador, é o fato de o narrador-testemunha, Marcel, ter conhecimento detalhado da história de Swann e de outras personagens, o que lhe permite muitas vezes promover incursões nos pensamentos mais profundos das personagens, particularmente nos pensamentos de Swann. Esse problema diz respeito à focalização interna variável, tipo de focalização que contradiz uma narrativa que se diz baseada apenas no testemunho do narrador. Genette percebe o problema da narração proustiana, no que concerne à focalização do narrador enquanto testemunha. O teórico percebeu que, apesar de Proust recorrer insistentemente às explicações das fontes de suas histórias, o autor da *Recherche* desnuda pensamentos íntimos das personagens sem elucidar como obteve acesso a tais informações. No filme, *Um Amor de Swann*, o diretor parece não dar grande importância para a focalização e para a fonte da história. A câmera de maneira geral, não dá explicações de como obteve tais imagens, ela cria a mais legítima ilusão de onisciência. Carrière, um dos roteiristas do filme *Um Amor de Swann*, ao comentar a referida adaptação, faz a seguinte observação sobre a modificação na passagem da focalização da narração do texto para o filme:

Seus longos períodos [de Proust] são um tipo de bisturi articulado que penetra emoções e sentimentos [...]. Até agora este é um instrumento que o cinema obviamente não possui. Deve-se, portanto, substituir pelo bisturi um olhar externo, um olhar frio, o olho da câmera, que terá de ser tão envolvente,

indiscreto, preciso, para que se possa ver as manifestações externas dessa paixão (CARRIÈRE *apud* POWERIE, 1997, p.31).⁴⁷

Nas adaptações, de maneira geral, a voz narrativa, que havia no texto, apaga-se no filme. O modo narrativo, porém, pode ser aí recriado com relativa facilidade. É assim que a voz de Marcel se apaga, no filme de Schlöndorff, mas o ponto de vista de Swann, isto é, o modo narrativo que orienta a câmera, está presente no filme. A câmera foca, a todo momento, a miséria de Swann. O diretor foi bem sucedido em recriar, no cinema, o modo narrativo do livro. As cenas são, em sua maior parte, orientadas pelo ponto de vista de Swann. Desse modo, a câmera parece ser a extensão de seus olhos. A focalização do filme depende então da presença de Swann. No filme, a câmera indica que Swann foi testemunha de tal cena. No livro, como afirmamos anteriormente, embora o narrador tente por vezes explicar a origem de sua narrativa, em outros momentos, ele não dá nenhuma explicação de como conseguiu obter acesso aos pensamentos das personagens, ou de que forma testemunhou suas ações.

Genette (1979, p.205) indaga-se como poderia o narrador ter conhecimento do pensamento de uma personagem em uma cena na qual o próprio narrador encontra-se presente. “Do mesmo modo, temos, sem qualquer posição intermediária aparente, acesso aos sentimentos de Swann a respeito de sua mulher”. Genette aponta o fato de que a focalização interna retoma sua função psicológica, como a havia utilizado o abade Prevost, em *Manon Lescaut*. A focalização sistemática em Swann, no livro *Um Amor de Swann*, permitiria a obscuridade em relação às verdadeiras intenções de Odette, “e nada poderia ilustrar mais eficazmente a “subjectividade” essencial do amor segundo Proust do que essa evanescência perpétua do seu objeto: o ser de fuga é, por definição, o ser amado” (GENETTE, 1979, p.199). O ser em fuga recebe o adjetivo “misterioso”, que é provavelmente o adjetivo mais utilizado no livro, pois tudo o que se relaciona a Odette recebe esse predicado. No filme, não se pode impor o mistério através do uso de um adjetivo, esse mistério é, então, sugerido.

Pode-se afirmar que, em *Um Amor de Swann*, por sua vez, a dissonância ocorre quando a focalização transfere-se de Swann para outra personagem. No filme, a câmera estabelece a focalização em Swann, o que não impede que haja exceções, a exemplo de uma cena do Barão de Charlus, na qual Swann não aparece, mas que pode ser explicada

⁴⁷ “His long sentences are like some sort of articulated scalpel which penetrates emotions and feelings. [...] Now that’s an instrument which the cinema obviously doesn’t have. One must therefore substitute for the scalpel an external eye, a cold eye, the eye of the camera, which will have to be as all-enveloping, indiscreet, precise, so as to see the external manifestations of that passion” (CARRIÈRE *apud* POWERIE, 1997, p.31).

por motivos comerciais. Essa cena foi filmada para ressaltar a participação de Alain Delon, que atuou como o Barão de Charlus. Tal parte do filme aparece completamente descontextualizada e não possui nenhuma função ulterior na narrativa.

Se na literatura é comum fixar o ponto de vista em uma só personagem, no cinema, ao contrário, a dissonância estaria em fixar o ponto de vista em apenas uma personagem, dado que a objetividade da câmera induz o diretor frequentemente a apresentar a história de um ponto de vista onisciente. No filme *Um Amor de Swann*, porém, Schlöndorff é persistente na focalização em Swann, mais do que no livro. Desmond e Hawkes (2006, p.23) afirmam que o “ponto de vista mais comum usado em filme é um tipo de narração na terceira pessoa. Narração onisciente em terceira pessoa que conta a história de múltiplas perspectivas assinaladas por freqüentes mudanças na posição da câmera.”

Posto assim, vê-se que o filme de Schlöndorff, seguindo a vontade do roteirista Carrière de apresentar a história de Swann de uma maneira exterior e objetiva, perde a voz narrativa, (Genette apontou o erro comum em confundir focalização, também chamado de foco narrativo com a voz narrativa), entretanto, não há aí perda do modo, isto é, da focalização segundo o ponto de vista da personagem. A câmera está fixa em Swann, como já foi mencionado acima, mas não há, no filme, os comentários do narrador para mediar as ações e pensamentos de Swann, como havia no livro. A representação das ações, no livro, sempre sofre a interferência do narrador, e este quase nunca é imparcial.

Ao tratar da questão do narrador, Genette (1979, p.253) distinguiu cinco funções. A primeira é a *função narrativa*, o narrador conta a história. A segunda função é o *texto*, no qual o narrador pode interferir de maneira metalingüística para articulá-lo. A terceira é a *situação narrativa*, que é a maneira como se estabelece o contato com o narratário, assim como essa função responde pelo lugar de onde o narrador direciona-se ao narratário. A quarta é a *função testemunhal* ou de *atestação*, pela qual o narrador orienta-se para si mesmo, seja de maneira afetiva ou intelectual, para indicar a “fonte de onde tirou suas informação, ou os sentimentos que tal episódio desperta em si”. E a última função, a que mais interessa para a nossa análise da referida adaptação é a *função ideológica do narrador*. Através dessa função o narrador intervém na história, comenta a ação, ou explica certos fatos da narrativa.

Vemos a intervenção do narrador na passagem abaixo, em que Swann comenta sobre as orquídeas com que Odette se orna:

– Falando sério, não lhe estou sendo desagradável? E se as cheirasse, para ver se é verdade que não têm perfume? Eu nunca o senti. Posso, mesmo? Sorrindo, ela ergueu levemente os ombros, como quem diz: “não seja tolo, bem vê que isso me agrada”.

A fala “não seja tolo, bem vê que isso me agrada” não foi dita por Odette, mas pelo narrador. Ela é a interpretação que o narrador faz da atitude de Odette, e essa interpretação é valorativa, pois o narrador está construindo a imagem de uma Odette que se oferece a Swann.

No filme, Odette aparece resfolegante na cena das orquídeas. Vemos um *close-up* nas orquídeas que se encontram no decote em meio aos seios de Odette, em paralelo a uma cena em *close-up* da face de Swann, que pede para sentir o cheiro das orquídeas. A câmera capta ao final da sequência o encontro da face de Swann com as orquídeas que estão nos seios de Odette. O diretor inseriu, de certa maneira, a análise do narrador – em que este afirma que Swann agradava Odette ao fazer o ritual de cheirar as orquídeas – nessa sequência, que apresenta uma Odette sensual, resfolegante e receptiva – embora, como já mencionamos anteriormente, o diretor retirou dessa cena todo o humor que havia no livro.

Todorov comenta o problema da presença do narrador como personalidade desse *versus* a impessoalidade das personagens da história.

Existe pois uma dialética da personalidade e da impessoalidade entre o *eu* do narrador (implícito) e o *ele* da personagem (que pode ser um *eu* explícito), entre o discurso e a história. Todo o problema das “visões” está aqui: no grau de transparência dos *eles* impessoais da história com relação ao *eu* do discurso. (TODOROV, 1972, p.62)

Todorov explica que o texto “transmite a representação por três formas de discursos diferentes: pelo estilo direto; pela comparação; e pela reflexão geral” (1972, p. 244). As duas últimas relacionam-se com “a fala do narrador”. No exemplo abaixo percebemos de que forma o narrador interpreta a reação do Doutor Cottard ante a senhora Verdurin e faz uma reflexão sobre esse fato, usando simples adjetivos. O narrador qualifica a forma como o Doutor Cottard olha para a senhora Verdurin como sendo de “beata admiração”:

— Esquisito ! eu não tinha reparado ; confesso que não gosto muito de ver onde é que está o gato e procurar agulha em palheiro ; aqui não se perde tempo em cortar um fio em dois – respondeu a senhora Verdurin, que o

doutor Cottard via, com beata admiração e estudioso zelo, agitar-se a gosto naquela onda de frases feitas (A.S. 1982, p127).

Tais reflexões feitas pelo narrador não encontraram réplicas no filme de Schlöndorff, dado que o roteirista Alain Carrière pretendeu substituir as longas análises proustianas pelo “olho externo, olho frio”, conforme suas palavras.

Em determinados casos, a falta da análise do narrador deixa um vácuo no sentido do filme. Por exemplo: o roteirista utiliza em uma cena uma fala de Odette, que, no livro, estava inserida em uma análise na qual o narrador explica os meandros intelectuais dessa mulher frívola. Esse pensamento a levou a acreditar que Swann não era tão inteligente quanto ela o julgava no início de sua relação. O narrador revela, assim, um pensamento íntimo de Odette. Com essa reflexão, ele intencionou mostrar que Odette não compreendia a essência da arte refinada, e que ela só se impressionava com obras sensacionalistas. Odette não compreendia que alguém poderia ser inteligente sem jactar-se de sua inteligência, como faziam os sectários do « pequeno núcleo » que ela frequentava, e que ostentavam de forma pedante os poncivos da moda que repetiam automaticamente. A frase que ela dirige a Swann: « Tu gardes toujours ton sang froid⁴⁸ », é um complemento do que ela realmente pensa de Swann: esse homem rico e refinado é muito reservado para alguém que parece saber tantas coisas, e ter tantas posses.

No livro, essa frase aparece no meio da reflexão do narrador sobre o julgamento que Odette faz tanto da forma como Swann age em sua vida particular, pois ele mora em uma casa velha, quanto do modo que ele conduz sua vida social: Swann não anseia brilhar em rodinhas de conversas. “E, com efeito, Swann lhe parecia intelectualmente inferior ao que havia imaginado. ‘Nunca perdes o sangue-frio, não consigo definir-te’” (PROUST, A.S. 1982). Porém a mesma fala que havia no livro, ao ser transposta para o cinema, não possui igual força de reflexão, já que está sem o complemento da análise do narrador em que ele indica o que leva Odette a proferir tal frase, isto é, o fato de que ela julgava Swann intelectualmente inferior ao modelo ideal de um homem verdadeiramente inteligente. No filme, Odette apenas faz para Swann a seguinte afirmação sem motivação aparente “Nunca perdes o sangue-frio, não consigo definir-te”. Sem a análise do narrador, inserida no texto pela *função ideológica do narrador*, essa fala aparece deslocada e sem sentido. Daí percebe-se que decorre certa tendência

⁴⁸ Nunca perdes o sangue frio.

da crítica, que afirma que, nessa adaptação, o filme encontra-se refém do texto na construção do seu significado. Vincent Camby (1984) escreveu o seguinte sobre o referido filme: «se você não leu *Em Busca do Tempo Perdido*, ele não faz quase nenhum sentido, mas, se você leu, ele não faz sentido suficiente».⁴⁹

Deixemos a *função ideológica* e tratemos da *função testemunhal*: percebemos que o autor do *Discurso da narrativa* analisou com muita propriedade as limitações, as incoerências e as infrações que uma narrativa extremamente dependente da testemunha e do voyeurismo, como a *Recherche*, incorrem. “Donde esta situação paradoxal, e para alguns escandalosas, de uma narração “na primeira pessoa”, e contudo, por vezes onisciente” (GENETTE, 1979, p.251). Genette chamou esse fenômeno em que o narrador dá mais informações do que o que lhe permite a narrativa de *paralepse*.

A explicação para essa infração encontra-se na restrição que um narrador homodiegético de “primeira pessoa” impõe à narrativa em oposição à necessidade que o autor tem de ampliar a análise dentro do livro para abarcar uma compreensão mais rica das personagens:

nada na *Busca* excede a experiência de Proust, mas tudo o que pensou dever atribuir a Swann, a Saint Loup, a Bergotte, a Charlus, a Mlle Vinteil, a Legrandin, e a muitos outros ainda, excede a de Marcel: dispersão deliberada da “matéria” autobiográfica, que é, portanto, responsável por certas dificuldades narrativas. (GENETTE, p.250)

Já se falou no problema do foco narrativo, que muitas vezes, contradiz um narrador homodiegético e testemunha, porém, frequentemente, a restrição da informação imposta por tal ponto de vista é um efeito deliberadamente buscado pelo narrador. Isso é o que Genette (1979, p.194) chamou de omissão voluntária ou *paralipse*, que é “a omissão de certa ação ou pensamento importante ao herói focal, que nem o herói nem o narrador podem ignorar, mas que o narrador prefere esconder do leitor.” O narrador impõe esse duplo problema: ou ele dá mais informação do que a lógica dos fatos lhe permite saber, ou ele retém a informação que ele já possui, entretanto, não deseja dá-la ao conhecimento do narratário. Por vezes, como mostrou Genette, o narrador possui a informação, mas opta por ocultá-la:

⁴⁹ If you haven't read "Remembrance of Things Past," it doesn't make a great deal of sense, but, if you have, it doesn't make enough.

Os dois tipos de alterações concebíveis consistem quer em dar menos informação do que aquela que é, em princípio, necessária, quer em dar mais do que é, em princípio autorizado pelo código de focalização que rege o conjunto. O primeiro tipo traz um nome da retórica, e já o encontramos, aliás, a propósito das anacronias completivas: trata-se da omissão lateral, ou *paralipse*. O segundo ainda não tem nome; batizá-lo-emos *paralepse*. (GENETTE, 1979, p.193)

Esse é um problema que interessa bastante ao se comparar os modos de representação do cinema com os do livro. “Esse princípio da significação adiada é tão freqüente na *Busca*, tão indissociável da própria apresentação da maioria dos personagens” (GENETTE, 1979, p.108). De fato, a literatura é capaz de adiar a significação com bastante simplicidade, pois se, no livro, o narrador afirma que um amigo comum os apresentou, o leitor comum não verá uma situação artificial em nomear uma personagem por um referente genérico que encubra a sua identidade na construção da narrativa, tal que o termo “um amigo”.

Por outro lado, o filme de Schlöndorff não se preocupa em ocultar a informação para produzir a paralepse. No livro, o narrador apenas menciona que um amigo em comum apresentou Odette a Swann. No filme, vemos o Barão de Charlus, em uma sequência com Odette e Swann: a personagem que era apagada no livro, por trás daquele epíteto “um amigo” ganha um rosto, uma individualidade bem definida no filme.

Segundo Maria Arminda Souza-Aguiar, “O narrador adia frequentemente, a explicação de fatos ou a identificação de personagens para o momento em que, de forma verossímil, o herói se encontre numa situação que permita percebê-la” (1984, p.108). Acrescente-se a isso, o fato de que o roteirista, inseriu uma voz em *off* de Swann, que fala claramente “quando Charlus me apresentou Odette...”. Vê-se, portanto, que o narrador adia não só a apresentação de personagens, mas a explicação de fatos, e não somente adia, como também impede o esclarecimento de fatos, ao contrário do filme de Schlöndorff. Genette afirma que, em se tratando de omissão voluntária, o “mais massivo investimento dessa opção narrativa é, sem dúvida, o modo como são tratadas as relações amorosas do herói, e também desse herói no segundo grau que é Swann em *Um Amour de Swann*”(GENETTE, 1979, p.199).

O fenômeno textual que é, de certa maneira, o oposto da omissão voluntária, foi chamado de prolepse por Genette. A prolepse está relacionada à revelação de um fato futuro do tempo do enunciado da narrativa. Genette (1979, p.65) percebeu que, salvo em intervenções sobrenaturais, o anúncio antecipado de um fato futuro se dá pela

intervenção do narrador. É assim que se explica essa passagem introduzida pelo adjunto adverbial “e muito mais tarde”, inserida no tempo da narrativa que responderia pelo início do relacionamento de Odette e Swann.

e, muito mais tarde, quando o arranjo ou simulacro de arranjo das catléias já tombara em desuso, a metáfora “fazer catléia”, tornada uma simples expressão que empregavam sem pensar quando queriam referir-se ao ato da posse física (no qual não se possui nada) sobreviveu na sua linguagem, onde ela o comemorava, àquele uso esquecido (A.S. 1982, p.139, grifo nosso).

Essa indicação mostra que o relacionamento será duradouro. Sem essa intervenção do narrador, que fala de um tempo em que já ocorreram os fatos, o leitor não saberia nem mesmo se eles “fariam catléia uma segunda vez”. O narrador retira um pouco da expectativa da história e informa de antemão que o relacionamento de Swann com Odette prolongar-se-á no tempo futuro do enunciado. O cinema não possui um meio semelhante de quebrar as expectativas com tanta naturalidade.

É desse modo que a história de Swann se encaixa no livro. Ela só se explica pelo conhecimento futuro⁵⁰ que o herói-narrador possui “dos amores passados de Swann e Odette, conhecimento tão preciso que o narrador crê que deve desculpá-lo, de uma forma antes [sic] que parece desajeitada” (GENETTE, p.1979, p.205).

O narrador, contudo, conhece bem a história de Swann, devido ao lugar estratégico em que se encontra em relação ao tempo dessa história, que já havia ocorrido há muitos anos. A história de Swann, segundo o narrador, já havia se tornado conhecida de todos, por isso, não seria difícil para o narrador inteirar-se de os eventos ocorridos com Swann. Genette acredita que a focalização da narrativa passa do herói para Swann pelo fato de que o próprio Swann teria sido a fonte primeira da história, a qual o narrador teria ouvido sem intermediários. O cinema, por sua vez, não terá esse tipo de problema em justificar a função testemunhal⁵¹, como ocorre, muitas vezes na narrativa, principalmente na narrativa proustiana, pois o ponto de vista do cinema é naturalmente a onisciência da câmera que pode visualizar qualquer ambiente sem que o

⁵⁰ Isto é, o tempo da enunciação, de onde o narrador conta a história, encontra-se no futuro do tempo do enunciado, que já passou. Aliás, a imensa maioria das histórias presentes na literatura possui essa característica, como apontou Genette (1979, p. 253).

⁵¹ Genette explica que função testemunhal é aquela através da qual o narrador intervém na história, comenta a ação, ou explica certos fatos da narrativa.

espectador se questione. O texto narrativo faz com que o narrador se veja frequentemente obrigado a explicar a “fonte” de sua narração. Diferentemente, a câmera, simplesmente, se passar por um olhar neutro, que não depende da focalização interna de nenhum personagem. É a própria realidade que se materializa diante dos nossos olhos. Somente os estudiosos ou as pessoas mais atentas dão atenção ao fato de que existe uma câmera por trás daquela imagem. Para o grande público, a câmera tende mesmo a se apagar, da mesma forma que, segundo Genette, o narrador se apaga na narração flaubertiana.

E mais uma vez chegamos a um impasse entre a função do narrador, no livro *Um Amor de Swann*, e a função da câmera no filme dele adaptado. Aqui o problema é a relação narrador-câmera. No livro *Um Amor de Swann*, aliás, em toda a *Recherche*, as personagens surgem em função do narrador. “O narrador não está mais voltado para o mundo, mas o mundo é que passa a existir em função do narrador” (SOUZA-AGUIAR, 1984, p.106). O narrador da *Recherche* filtra toda a informação e elabora reflexões sobre todas as personagens que apresenta. No filme de Schlöndorff, as personagens surgem em função da câmera, que parece ser em certa medida impessoal, como quis Alain Carrière.

O narrador, no romance, possui, um maior controle sobre o direcionamento do efeito de sentido da narrativa. O narrador, por exemplo, estabelece o *éthos* (Swann) e o *anti-éthos* (Forcheville e os Verdurin) e os impõe pelos seus comentários apreciativos, isto é, pela *função ideológica* do narrador, como explicou Genette. O filme *Um Amor de Swann* estabelece o *éthos* Swann, mas falha em criar um *anti-éthos*. O Forcheville monossilábico do filme em nada lembra o Forcheville verborrágico, que aparece na cena do jantar do livro. Da mesma forma, o ator que faz o papel de Forcheville não merece o atributo de beleza que lhe aponta o narrador do livro, ao mostrar a impressão que forcheville causara em Swann: “E ele [Swann] notando pela primeira vez que Forcheville, a quem de há muito conhecia, bem poderia agradar a uma mulher e era belo homem” (A.S. 1982, p.150).

Daí decorre a questão da apresentação das personagens, no livro, que ocorre muitas vezes com um juízo de valor, enquanto a adaptação fílmica mostra as personagens, sem apresentar um comentário. No livro, há a questão da incoerência do ponto de vista centrado em um narrador testemunha:

Vários são os problemas técnicos surgidos de tal opção, e o primeiro deles reside, certamente, nos limites que o narrador se impõe quanto ao

conhecimento dos fatos. Para contorná-lo, vai ser preciso transformar-se em *voyeur* quando há cenas da vida privada dos personagens a que ele não poderia assistir, dentro da coerência do enredo, e que são, no entanto, fundamentais para o seu desenrolar (SOUZA-AGUIAR, 1984, p.107).

No filme de Schlöndorff, embora a câmera sempre acompanhe Swann ela é impessoal e não dá explicações sobre a origem de seu testemunho. No livro, como foi mencionado, a função testemunhal depende do olhar do *voyeur*. O cinema pode também recorrer à função testemunhal e utilizar o olhar de uma personagem ou, contrariamente, o cinema pode tentar criar uma visão impessoal, isto é, a visão do “grande imagista”. Como mostram André Gaudreault e François Jost, que fazem a seguinte reflexão sobre a fonte da narração no cinema:

no caso do cinema, as marcas da subjetividade podem às vezes remeter a alguém que vê a cena, um personagem situado na diegese, enquanto outras ocorrências traçam, in absentia, a presença de uma instância situada no exterior da diegese, uma instância extradiegética, um “grande imagista” (GAUDREULT ; JOST, p. 61)

O filme de Schlöndorff opta por apresentar a narrativa pelo artifício do grande imagista. Ele apaga dessa maneira algumas marcas do narrador, tais que a necessidade do voyeurismo como fonte da narrativa. Se o artifício do voyeurismo, porém, é a causa de muita contradição, na narrativa do livro, devido à restrição a que força a narrativa, o mesmo voyeurismo é também a fonte de riqueza da análise das personagens. Quando se usa o ponto de vista testemunhal, as personagens são construídas com fragmentos, e nunca impostas de maneira absoluta. A narrativa sempre deixará a riqueza que há em qualquer literatura, que não impõe peremptoriamente uma verdade, mas deixa espaço para o leitor reconstituir lacunas. Maria Arminda de Souza-Aguiar mostra “o depoimento dos personagens que vem, freqüentemente, modificar a significação dos fatos passados, ou encher lacunas que o relato criara (1984, p. 108).

O livro *Un Amour de Swann* apresenta, utilizando os recursos literários do foco narrativo, personagens multifacetados. O filme de Schlöndorff opta por apresentar monoliticamente suas personagens. No filme, não há, a contradição própria às personagens proustianas, como apontado por Maria Arminda Souza-Aguiar (1984, p.112), resultante das várias perspectivas e testemunhos que o narrador apresenta, uma vez que esse narrador não é onisciente e não pode ver as personagens em suas práticas privadas. As personagens no livro “reduzem-se aos fragmentos do eu social que os

outros percebem a partir de ângulos diversos e que interpretam de acordo com seus próprios sentimentos, interesses e idéias” (SOUZA-AGUIAR, 1984, p.112).

No filme as ações são apresentadas sem o intermédio do narrador. Elas perdem o seu comentário, isto é, a função ideológica pela qual o narrador comenta os eventos de sua narração, faz juízo de valor, enfim, hierarquiza o mundo representado em sua narrativa. O filme não relaciona a visão do narrador às imagens. O espectador possui aí um papel muito mais ativo que no livro. Por exemplo, cabe ao espectador julgar a beleza de Odette, diferentemente do livro em que o narrador obriga o leitor a aceitar as impressões de Swann em relação a essa personagem. A atuação dos atores também se modifica sem os comentários do narrador. No livro, na cena em que Swann pergunta a Odette sobre suas relações homo-sexuais, sabemos que Odette ri por constrangimento. O narrador nos indicou de forma quase onisciente o motivo daquela atitude de Odette. No filme, o espectador pode não interpretar o riso de Odette da mesma maneira, e não haverá o narrador para indicar qual o motivo daquele riso. Apontamos ainda, no presente capítulo, o narrador como fonte das metáforas e da representação do mundo através de sua atenção subjetiva.

Como bem mostra Pouillon, na passagem a seguir, o romance não procura recriar a realidade objetiva, na qual todas as coisas se apresentam igualmente sem valor. O romancista representa, em seu livro, somente aquilo em que puder agregar os valores e significados que aí deseja incluir.

A palavra “descrição” também carece ser comentada. Não se pretende afirmar que o romancista deva pura e simplesmente submeter-se à realidade por ele descrita; isto, aliás, não teria sentido; com efeito: não se trata de observar uma coisa e de transcrever os resultados, e sim de fazer existir no espírito do leitor uma realidade que para nós só existe na medida em que desejamos aí ver algum significado. (POUILLON, 1974, p.25)

A câmera pode tentar contornar a ausência do narrador pelas modificações de ângulo – um *close-up*, um *plongé* ou *contre-plongé* – pode recriar o fenômeno de atenção de um narrador em relação aos eventos, como explica Hugo Munsterberg (1983, p34) em seu artigo intitulado “A atenção”.

O diretor de cinema pode, obviamente, através do posicionamento da câmera, tentar reproduzir esse efeito do romance, que consiste em retratar somente aquilo que possui significado para a obra. Hugo Munsterberg (1983, p.34) nos explica como o efeito do romance, que exclui tudo o que não possui importância para a representação, pode ser recriado no cinema. O teórico faz o seguinte comentário para explicar como o

cinema pode reproduzir a subjetividade: “[a] tela pode refletir não apenas o produto de nossas lembranças ou de nossa imaginação mas a própria mente dos personagens” (1983, p.39). E conclui mais a frente em seu trabalho que o cinema não precisa ser escravo da objetividade da câmera e que o cinema é capaz de modificar o “[o] mundo objetivo [que] molda-se aos interesses da mente. Eventos muitos distanciados e impossíveis de serem fisicamente presenciados a um só tempo misturam-se diante dos olhos, tal como se misturam na própria consciência” (1983, p.43).

O presente capítulo procurou analisar a relação do narrador do livro com a câmera do filme.

7. CONCLUSÃO

Poderemos fazer um juízo de valor entre o livro de Proust, *Um Amor de Swann*, e o filme de Schlöndorff? Comparar significa necessariamente julgar? Essas são algumas perguntas legítimas, levantadas ao longo do estudo comparativo da adaptação de um livro pelo cinema. O fato é que, uma vez que se refuta o termo “fidelidade”, na tradução intersemiótica, não há sentido em comparar as obras de forma valorativa. Obviamente, existe uma expectativa em relação a um filme que se diz a adaptação de um determinado livro. O termo expectativa assim posto indica a busca de “adequação”. Essa expectativa de adequação é ainda mais forte, quando se trata da adaptação para o cinema de um livro de um autor notório como Proust.

Thomas Leitch afirma que a maioria dos filmes de um diretor, como Hitchcock, era composta de adaptações, porém, para se estabelecer como autor de seus filmes, Hitchcock escolhia fontes obscuras, nunca um livro como *Crime e Castigo*. No caso do presente estudo, pode-se perceber que uma das grandes dificuldades do diretor na adaptação, já se inicia na escolha de uma obra exaustivamente conhecida e estudada. Sabe-se que, em geral, nesses casos, o diretor fica à sombra do autor do “original”. Muitos espectadores até mesmo esquecem que a adaptação fílmica e a obra literária não se confundem. Porém o termo adaptação não seria suficientemente claro? Adaptação é a acomodação a uma nova situação, o que significa perda, acréscimo, deformação e conformação.

A parte relativa à releitura fica como testemunho para sanar curiosidades da adaptação, porém não é esse o objetivo da presente análise. A abertura de sentido que há no livro, sobretudo em relação à subjetividade de Swann, pela ambiguidade cuidadosamente elaborada pelo narrador, aspectos que são restringidos, no cinema, por uma representação demasiado clara e ostensiva que o referido filme nos obriga a experimentar.

Não se pode, entretanto, generalizar a literatura e chamá-la de subjetiva e tampouco se deve enquadrar o cinema como uma técnica apenas objetiva. O cinema oferece a possibilidade de retratar a subjetividade, em que pese a inventividade do diretor. A literatura, muitas vezes, é mais objetiva que o cinema. Tome-se o exemplo que, em um livro, por vezes sabe-se o que determinada personagem pensa. Neste caso a literatura restringe o imaginário, pois a causa da ação foi desvendada pela voz narrativa onisciente e comentada através da função ideológica do narrador. O cinema mostra as

personagens agindo, e, frequentemente, não se tem acesso aos pensamentos e às causas que estão por trás de determinada ação. Nesse caso, o espectador é quem deve preencher tais lacunas. Sob essa perspectiva o cinema também deixa espaço para o imaginário.

O nosso estudo tentou analisar de forma teórica, não a perda em termos da diegese ou história, ocorrida quando da adaptação, embora as perdas da história tenham sido abordadas, inevitavelmente, no capítulo em que tratamos desse aspecto (em sentido amplo) da narrativa. O presente estudo deteve-se na questão da *narrativa*, relação do discurso com os acontecimentos por ele relatados, e da *narração*, relação do discurso com aquele que o relata. Analisamos esses aspectos no romance *Um Amor de Swann*, e demonstramos que os problemas relativos à narrativa e narração não foram explorados na adaptação: o diretor apenas retirou passagens da história e as representou no filme.

Se a história em si não é o aspecto mais importante para o nosso estudo, a maneira como essa história é captada e recontada no filme é o cerne principal do problema apresentado. O narrador, Marcel, ao contar a história de Swann, apresenta somente o que julga ter importância e valor significativo para o conjunto da narrativa.

O cinema, porém, a despeito dos esforços do diretor em contrário, deixa, invariavelmente, escapar uma certa porção de realidade que não possui função na obra. Tomemos por exemplo o referido caso da descrição da rachadura da casa de Usher, no conto de Edgar Allan Poe. Suponhamos que um dado filme que desejasse copiar o efeito do conto “A queda da casa de Usher” mostrasse em uma cena a rachadura de uma casa. Poderíamos, então, inferir que o efeito observado foi um problema com o cenário. Podemos pensar que a casa era simplesmente velha. Por outro lado, se, em um livro, o narrador se dá ao trabalho de descrever uma rachadura, todo bom leitor já fica atento a esse detalhe.

Ações e ambientes representados no livro também merecem a atenção especial do leitor. Já foi dito que a descrição proustiana não é meramente ilustrativa. Cada parte da estrutura narrativa desempenhará um papel de extrema importância na composição do todo. A parte entra, dessa maneira, em relação com o conjunto da narrativa. As diferentes partes do texto proustiano dialogam entre si.

O presente trabalho analisou mais detidamente os recursos literários próprios do texto proustiano, utilizados na escrita de *Um Amor de Swann*, que não foram transpostos para o filme de Schlöndorff. Estudamos, assim, os problemas decorrentes da perda da estrutura narrativa e problemas da perda do narrador enquanto intermediador da história. Surgiu, então, o problema da metáfora perdida no filme, da voz narrativa que se apagou,

e com ela os comentários do narrador que tanto contribuem para a construção de sentido no livro. O narrador do livro manipula a informação, de modo a dar menos informação do que possui. Com tais recursos o narrador pode deixar sem definição o sujeito de uma ação. O filme *Um Amor de Swann* não utilizou esse efeito de maneira sistemática nem deliberada como o ocorre no livro.

A construção do texto pela intertextualidade e o leitmotiv são enfraquecidos ou apagam-se no filme. Por outro lado, ressaltar os acréscimos trazidos pelo filme não é nosso trabalho, mas o de alguém que seja mais familiarizado com a técnica fílmica. Esse estudo desde o início só se interessou pela literatura, e a comparação aqui só é pertinente na medida em que pode enriquecer o estudo da literatura. A adaptação de *Um Amor de Swann* encontra-se desde a sua concepção em um impasse, que se traduz na seguinte interrogação: como representar o não-representável? Como representar, no filme, um livro cujos elementos apontam para si mesmo, e para uma linguagem verbal hipertrofiada que se apresenta como o principal referencial do livro?

8- REFERÊNCIAS

- ALLEN, Graham. *Intertextuality*. Londres e Nova Iorque : Routledge, 2004.
- ANDERSON, Melissa. “In Search of Adaptation: Proust and Film”. In: (Org.) STAM, Robert; RAENGO, Alessandra. *Literature and Film*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Trad. Suzi Frankl Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- AUMONT, Jaques. *A estética do filme*. Trad. Marina Appengeller. São Paulo: Papirus, 2009.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. De Leonel Vallandro e Gerard Bornheim da versão inglesa de W. D. Ross. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BARBOSA, João Alexandre. *A Metáfora Crítica*. São Paulo : Perspectiva, 1973.
- BARTHES, Roland. “O efeito do real” In: Barthes et al. *Literatura e Semiologia*. Trad. Célia Neves Dourado. Petrópolis: Vozes, 1972.
- _____. *A aventura semiológica*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *S/Z*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BENJAMIN, Walter. “A Obra de Arte na Época de Suas Técnicas de Reprodução”. In: FIORI, Otília B (Org.). *Os Pensadores*, Tomo 48. Trad. Otília B. Fiori Arantes. São Paulo: Abril, 1975.
- BERNADET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- BLOOM, Harold. *Shakespeare: The Invention of the Human*. New York: Riverhead Books, 1998.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1 : A imagem-tempo*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- DESMOND, John M.; HAWKS, Peter. *Adaptation (Studying Film and Literature)*. Nova Iorque: McGraw-Hill, 2006.
- CAMBY, Vincent. “A Proustian Vignette from France”. Disponível em: <http://movies.nytimes.com/movies/critics/Vincent-Canby>

CANDIDO, Antonio. A personagem de romance. In: _____ et alii *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CLÉDER, Jean. « Ce que le cinéma fait de la littérature », In _____ « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n°2, 1 dezembro de 2006, Disponível em: URL : <http://www.fabula.org/lht/2/Cleder.html> Acesso em 2007.

CLERC, Jeanne-Marie. *Écrivains et Cinéma (Des mots aux images, des images aux mots adaptations et ciné-romans)*. Paris: Presses Universitaires de Metz, 1985.

CLERC, Jeanne-Marie; CARCAUD-MACAIRE, Monique. *L'adaptation cinématographique et littéraire*. Paris: Klincksieck, 2004a.

CLERC, Jeanne-Marie. “A literatura comparada face às imagens modernas: cinema, fotografia, televisão” In: BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves (Org.). *Compêndio de literatura comparada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: 2004b.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da literatura: Literatura e senso comum*. Belo Horizonte : UFMG, 2006.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire : Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil, 1977.

DÄLLENBACH, Lucien. “Intertexto e Auto-texto” In: *Intertextualidades*. Poétique - Revista de teoria e análise literárias. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

DEELY, John. *Introdução à semiótica: História e doutrina*. Trad. Viviana de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

ECO, Humberto. *A Estrutura Ausente (Introdução à pesquisa semiológica)*. Trad. Pérola de Carvalho. 7ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *As formas do Conteúdo*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *O signo*. Trad. Maria de Fátima Marinho. 4ª ed. Lisboa: Editorial Presença, 1990.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Trad. José Carlos Avelar. Jorge Zahar Editor: Rio de Janeiro, 2002.

FARIA, Zênia de. “As fronteiras imprecisas da transposição criativa” In COSSON, Rildo (Org). *O presente e o futuro das letras*. Pelotas: UFPel, 2000.

GAUDREAULT, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: UNB, 2009.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

_____. *Théorie des genres*. Paris: Seuil, 1986.

_____. “Fronteiras da narrativa” In _____ *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.

_____. *Discurso da Narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Éditions du Seuil, 1979.

GOMES, A. Personagem Cinematográfica. In _____ *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

GROS, Bernard. *Profil d'une oeuvre: À la recherche du temps perdu*. Paris: Hatier, 1981.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative : The Metafictional Paradox*. Ontario, Canadá: Wilfrid Laurier University Press, 1984.

_____. *A Theory of Adaptation*. Nova Iorque: Routledge, 2006.

MIGUET, Marie. “Um Film Mal Aimé”. Disponível em: http://marcelproust.pagesperso-orange.fr/images/un_amour_de_swann_schlondorff.pdf

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Le Temps Sensible : Proust et l'expérience littéraire*. Paris: Gallimard, 1994.

KUNA, Franz. “O romance de dupla face: Conrad, Musil, Kafka, Mann” In _____
BRADBURY, M; McFARLANE, J. (Org.) *Modernismo: Guia Geral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LEITCH, Thomas. *Film Adaptation and its Discontents*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007.

LINS, Álvaro. *A técnica do romance em Marcel Proust*. Coleção Grandes Ensaios. São Paulo: Civilização Brasileira, 1965.

LODGE, David. “A linguagem da ficção modernista: metáfora e metonímia” In _____
BRADBURY, M; McFARLANE, J. (Org.) *Modernismo: Guia Geral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MACFARLANE, Brian. *Novel to filme (an introduction to the Theory of Adaptation)*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1996.

MAGNY, Claude-Edmonde. *Histoire du roman français depuis 1918*. Paris: Seuil, 1950.

MARTEL, Kareen. « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception » In _____ *Protée*, Volume 33, nº1, printemps 2005. Disponível: « L'allégorie visuelle » <http://www.erudit.org/revue/pr/2005/v33/n1/012270ar.html> Acesso em: data

MATORÉ, Georges; MECZ, Irène. *Musique et structure romanesque dans La Recherche du Temps Perdu*. Paris: Klincksieck, 1972.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MUNSTERBERG, Hugo. “A atenção.” In: XAVIER, Ismail (Org). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PIROUÉ, Georges. *Proust et la musique du devenir*. Paris: Denoël, 1960

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

POWRIE, Phil. “Un Amour de Swann: Nostalgia and Sexuality” In _____ *French Cinema in the 1980s Nostalgia and the Crisis of Masculinity*. New York: Oxford, 1997.

PROUST, Marcel. *Du côté de chez Swann*. Paris: Flammarion, 1987.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 4ª. ed., Coimbra: Almedina, 1994.

RICARDOU, Jean. *Le nouveau roman*. Paris : Seuil, 1978.

_____. *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris: Seuil, 1971.

_____. *Problèmes du nouveau roman*. Paris: Seuil, 1972.

RICHARD, Jean-Pierre. *Proust et le monde sensible*. Paris: Seuil, 1959.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1995. (v. 2)

RIFFATERRE, Michel. *Sémantique du poème*. Paris : Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises, 1971, nº23.

RIFFATERRE, Michel. *La Production du texte*, Paris : Editions du Seuil, 1979.

RIMMON-KENAN, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Londres: New Accents, 1983.

ROUSSET, Jean. *Forme et signification*: Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel. Paris : Librairie José Corti.

STAM, Robert. *A Literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

STAM, Robert; RAENGO, Alessandra. *Literature and Film (A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation)*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

SOUZA-AGUIAR, Maria Armanda de. *Introdução a Proust*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

SOUSA, Sérgio Paulo Guimarães de. “La belle infidèle (adaptação e fidelidade)”. Universidade do Minho, 2001. Disponível em: <http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeIII/LA%20BELLE%20INFIDELE.pdf>. Acesso em: 2011.

TADIÉ, Jean-Yves. *Proust et le roman*. Paris : Gallimard, 1971a.

TADIÉ, Jean-Yves. *Lectures de Proust*. Paris: Librairie Armand Colin, 1971b.

TODOROV, Tzvetan. “As Categorias da Narrativa Literária.” In: Todorov et alii (Org.). *Seleção de ensaios da Revista Communications (Análise estrutural da narrativa)*. Petrópolis: Vozes, 1972.