

UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA – UEPB
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
MESTRADO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE
– MLI

Das páginas para as telas:
um estudo comparativo do romance
As Horas e sua adaptação cinematográfica

Fábio Rolim Peixoto

MERYL
STREEP JULIANNE
MOORE NICOLE
KIDMAN
[AS]
HORAS

Campina Grande, agosto de 2009.

COMING SOON



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA – UEPB
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
MESTRADO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE – MLI

Das páginas para as telas:
um estudo comparativo do romance
As Horas e sua adaptação cinematográfica

Fábio Rolim Peixoto

Campina Grande, agosto de 2009.

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na sua forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

P379d Peixoto, Fábio Rolim.
Das páginas para as telas [manuscrito] : um estudo comparativo do romance *As Horas* e sua adaptação cinematográfica / Fábio Rolim Peixoto. – 2009.
141 f. : il. color

Digitado.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, 2012.

“Orientação: Profa. Dra. Sudha Swarnakar, Departamento de Letras”.

1. Análise literária. 2. Cinema americano. 3. Literatura americana. 4. Semiótica. I. Título. II. Cunningham, Michael.

21. ed. CDD 810

FÁBIO ROLIM PEIXOTO

Das páginas para as telas: um estudo comparativo do romance *As Horas* e sua adaptação cinematográfica

Dissertação apresentada ao Mestrado em Literatura e Interculturalidade – MLI, da Universidade Estadual da Paraíba – UEPB, área de concentração Estudos Comparados, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de mestre.

Orientadora: **Prof^a. Dr^a. Sudha Swarnakar**

Campina Grande,
2009.

FÁBIO ROLIM PEIXOTO

DAS PÁGINAS PARA AS TELAS: UM ESTUDO COMPARATIVO DO
ROMANCE AS HORAS E SUA ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA

Aprovada em 25 / 08 / 2009

BANCA EXAMINADORA

Sudha Swarnakar

Profª. Drª. Sudha Swarnakar
Orientadora

Francisca Zuleide Duarte de Souza

Profª. Drª. Francisca Zuleide Duarte de Souza
Examinadora

Prof. Dr. José Edilson de Amorim
Examinador

RESUMO

Nesta pesquisa, propomo-nos a realizar a análise crítica do romance *As Horas (The Hours)*, escrito pelo norte-americano Michael Cunningham, em 1999, como também da adaptação desta obra para o cinema: *As Horas*, filme americano dirigido por Stephen Daldry, em 2002. A obra de Cunningham narra um dia na vida de três mulheres que vivem em tempo e espaço distintos mas têm suas vidas ligadas pelo romance *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf. No desenvolvimento desta pesquisa, localizamos a intertextualidade presente nas obras de Cunningham e de V. Woolf, mostrando como este diálogo é apresentado ao leitor. Para a realização deste intento, buscamos respaldo na teoria da enunciação, proposta por Mikhail Bakhtin; bem como recorremos aos conceitos de paródia e paráfrase postulados por Domício Proença Filho, Affonso Romano de Sant'Anna, Linda Hutcheon, Leyla Perrone-Moisés, Julia Kristeva, Sandra Nitrini e Graham Allen. No que diz respeito à análise do filme, fizemos uso de conceitos das teorias filmicas (Bazin, Metz, Agel, Brito, entre outros) e uma comparação entre o romance e o filme, na intenção de realizar aproximações estéticas e semióticas entre a literatura e o cinema.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura e Cinema – *As Horas/ The Hours* – Adaptação fílmica – Estudos comparados – Intertextualidade

ABSTRACT

In this dissertation, we intend to accomplish the critical analysis of the romance *The Hours (The Hours)*, written by the North American Michael Cunningham, in 1999, as well as of the adaptation of this work for the movies: *The Hours*, american film driven by Stephen Daldry, in 2002. The work of Cunningham narrates one day in the three women's life that they live in time and different space but they have your linked lives by the romance *Mrs. Dalloway*, of Virginia Woolf. In the development of this research, we located the present intertextuality in the works of Cunningham and of V. Woolf, showing as this dialogue is introduced to the reader. For the accomplishment of this project, we looked for back-up in the theory of the enunciation, proposed by Mikhail Bakhtin; as well as we fell back upon the parody concepts and paraphrase postulated by Domício Proença Filho, Affonso Romano de Sant'Anna, Linda Hutcheon, Leyla Perrone-Moisés, Julia Kristeva, Sandra Nitrini and Graham Allen. In what it concerns the analysis of the film, we made use of concepts of the movie theories (Bazin, Metz, Agel, Brito, among other) and a comparison between the romance and the film, in the intention of accomplishing aesthetic approaches and semiotics between the literature and the movies.

WORD-KEY: Literature and Movies – *The Hours / The Hours* – Adaptation – Compared Studies – Intertextuality

*“Todos nós temos duas vidas: a real, com que
sonhamos em crianças e com que continuamos a sonhar
em adulto, como num nevoeiro, e a falsa, a que
vivemos todo dia com as pessoas, a vida prática, útil,
que nos conduz ao tórumulo”.*

Fernando Pessoa

*“A maior riqueza do homem é sua incompletude.
Nesse ponto sou abastado.
Palavras que me aceitam como sou – eu não aceito.
Não agüento ser apenas um sujeito que abre
portas, que puxa válvulas, que olha o relógio, que
compra pão às 6 horas da tarde, que vai lá fora,
que aponta lápis, que vê a uva etc. etc.
Perdoai.
Mas eu preciso ser Outros.
Eu penso renovar o homem usando borboletas”.*

Manoel de Barros

DEDICATÓRIA:

Dedico este trabalho a minha avó,
Maria Ofélia Soares Rolim,
por estar sempre do meu lado,
incondicionalmente, em todos os momentos.
Por todo o carinho, incentivo e amor
sempre devotados.

À minha mãe por toda a jornada empreendida ao
longo de minha existência: pelas noites mal-dormidas, pela luta
incessante contra o meu desaparecimento, por todo o esforço
empreendido para que me tornasse um homem digno,
pelos ensinamentos, pelo incentivo à leitura e constante
empenho em me oferecer sempre o melhor;
ainda que estivesse além de suas possibilidades.

AGRADECIMENTOS A:

Professora Sudha Swarnakar pelo
empenho, dedicação e carinho;
pelo constante entusiasmo;
por não ter largado minha mão nos
momentos em que fraquejei;

Rosângela Melo, que plantou as primeiras
sementes desta pesquisa e me incentivou
a fazer o mestrado;

Anna Giovanna pela amizade ímpar.

Todos os familiares, amigos e colegas que
almejaram por este momento.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	11
I. <i>THE HOURS</i> : o texto escrito	14
1.1 – TEMÁTICAS ABORDADAS EM <i>THE HOURS</i>	17
1.1.1 – A MORTE: uma presença constante	17
1.1.2 – A FUSÃO DOS TEMPOS: uma questão de relatividade	21
1.1.3 – UM LIVRO SOBRE LIVROS	27
II – DIÁLOGO COM VIRGÍNIA WOOLF	36
2.1 – AS MULHERES DE CUNNINGHAM	47
2.1.1 – VIRGINIA WOOLF: a escritora	47
2.1.2 – LAURA BROWN: a leitora	53
2.1.3 – CLARISSA VAUGHAN: a protagonista	63
2.2 – LUTO E MELANCOLIA: o entrelaçamento das personagens	68
2.3 – O UNIVERSO MASCULINO	75
2.3.1 – LEONARD WOOLF: o primeiro leitor	75
2.3.2 – DAN BROWN: o apático	79
2.3.3 – RICHARD BROWN: o visionário	83
III – O TEXTO FÍLMICO: quando a escrita é transformada em imagens	88
3.1 – <i>THE HOURS</i> NA TELA	97
3.2 – DOS LUMIÈRE A STEPHEN DALDRY: a consolidação da arte cinematográfica	105
3.3 – INTERSECÇÃO: superposição e ambiguidade	107
3.4 – TRANSFERÊNCIAS: PERSONAGENS/ TEMPO/ ESPAÇO	109
3.5 – “ <i>ADAPTATION PROPER</i> ”: equivalências no espaço e no tempo	110
3.6 – <i>THE HOURS</i> ROMANCE E FILME: uma relação catártica	112
3.7 – DIÁLOGOS ENTRE O LITERÁRIO E O CINEMATOGRAFICO	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS	132
REFERÊNCIAS	135

APRESENTAÇÃO

O romance de Cunningham *The Hours* (1999) remete-nos ao *Mrs. Dalloway* (1925), de Virginia Woolf, pois apresenta um enredo semelhante, a presença de alguns personagens, fatos da vida real da escritora (seu suicídio, sua relação com o esposo, com os empregados da casa, com a irmã etc.), assim como também aborda outros temas presentes no livro de Virginia. No desenvolvimento desta pesquisa, localizamos a intertextualidade presente nas duas obras, mostrando como este diálogo é apresentado ao leitor. Para a realização deste intento, buscamos respaldo na teoria da enunciação, proposta por Mikhail Bakhtin; bem como recorremos aos conceitos de paródia e paráfrase postulados por Domício Proença Filho, Affonso Romano de Sant'Anna, Linda Hutcheon, Leyla Perrone-Moisés, Julia Kristeva, Sandra Nitrini e Graham Allen.

O objetivo principal deste trabalho é comparar a adaptação fílmica do romance *The Hours* com o texto escrito¹, verificando as semelhanças e as diferenças entre o filme e o romance *The Hours*. O foco deste estudo incidirá sobre o enredo e as personagens, buscando verificar como se processa a intertextualidade entre as obras e como se estabelece o diálogo entre elas, verificando os aspectos convergentes e divergentes.

A análise dos personagens no romance terá como referencial teórico os estudos de Antonio Candido, Beth Brait e Linda Hutcheon. Para a realização deste trabalho, utilizamos a crítica e os estudos sobre a relação cinema & literatura (na área da adaptação) oferecidos por J. Dudley Andrew, Mark Cousins, Brian McFarlane (e sua “adaptation proper”) e João Batista de Brito, que elenca os processos pelos quais um texto passa ao ser adaptado para o cinema.

Esta dissertação está organizada em três capítulos, estruturados da seguinte maneira:

No primeiro capítulo, “*The Hours*: o texto escrito”, apresentamos uma breve análise da obra *The Hours*, em sua versão traduzida para o português – *As Horas* –, enfatizando os elementos estruturais da narrativa: enredo, personagens, tempo e espaço. Também destacamos, brevemente, algumas temáticas recorrentes no

¹ Para a realização do estudo comparativo entre o romance e o filme *The Hours*, estudamos a obra original em inglês, publicado pela editora Picador USA, em 2002, e também a versão em português, *As Horas*, publicada pela Companhia das Letras e traduzida por Beth Vieira, 4ª impressão, em 1999.

romance como a presença da morte – a “indesejada das gentes”, segundo os versos de Manuel Bandeira – oprimindo as personagens da obra de Cunningham; Em seguida, abordamos a relativização do tempo na narrativa em estudo. O romance *The Hours* se passa em três épocas distintas cronologicamente – 1923, 1949 e final do século XX –, prevalecendo também a presença marcante do tempo psicológico durante o desenrolar da trama. Procuramos conceituar as categorias de tempo e mostrar como elas aparecem no romance, quebrando a estrutura tradicional da narrativa linear; conforme veremos nos capítulos seguintes.

Por fim, concentramo-nos em um dos temas mais marcantes abordados por Cunningham, a metaliteratura; isto é, o processo de criação de uma obra literária. A obra de Cunningham apresenta-nos, de maneira ficcional, o processo de criação de Virginia Woolf, enquanto escrevia Mrs. *Dalloway*. As principais personagens do romance estão intimamente ligadas à literatura: Mrs. Woolf é escritora; Mrs. Brown tem sua vida modificada pelos romances de Virginia e é mãe de um escritor; Mrs. Dalloway é editora de livros; Richard é poeta; e Leonard Woolf, esposo de Virginia, também é editor.

No segundo capítulo, “Diálogo com Virginia Woolf”, mostramos os processos de intertextualidade, apropriação, paráfrase e estilização da obra de Michael Cunningham com a obra Mrs. *Dalloway*, de Virginia Woolf. Todas as personagens do romance estão intimamente ligadas a esta obra de Woolf. Esta relação ultrapassa as barreiras temáticas e também invade o campo estilístico. Nesta parte da pesquisa mostramos como acontece a aproximação e intersecção do romance de Cunningham com a obra de Virginia Woolf.

Este segundo capítulo subdivide-se em três itens: “As mulheres de Cunningham”, “Luto e melancolia: o entrelaçamento das personagens” e “O universo masculino”. No primeiro fizemos uma apresentação e análise das três heroínas da obra – Mrs. Woolf, Mrs. Brown e Mrs. Dalloway –, focalizando a construção destas personagens. No tópico seguinte, mostramos que a dor da existência é o elemento de ligação entre as três histórias/ personagens. O terceiro é dedicado às personagens masculinas da obra. Aqui, tecemos um perfil dos esposos, baseado nas ações e relação deles com as três personagens femininas dentro do enredo.

No último capítulo, “O texto fílmico: quando a escrita é transformada em imagens”, é dedicado ao estudo da adaptação cinematográfica do romance *The Hours*. Este capítulo está dividido em sete tópicos, nos quais discutimos a adaptação

da obra, destacando alguns recursos cinematográficos utilizados pelo diretor como operações de redução, acréscimo ou transposição que nos ajudam a ver as semelhanças e diferenças quanto ao enredo do filme e o do romance. Dentre os recursos cinematográficos utilizados na adaptação de *The Hours*, destacamos também a montagem paralela. Contudo, a ênfase deste capítulo incide sobre a questão da fidelidade ou da recriação de uma nova obra baseada na obra escrita.

Nas considerações finais focalizamos nossas reflexões comparando as duas obras, o romance de Cunningham e o filme de Daldry, reafirmando nossa hipótese quanto à fidelidade e preponderância de um em relação ao outro. Também ressaltamos que a fruição do filme não exime o expectador de ler o romance e vice-versa. Aliás, a adaptação de obras literárias para o cinema tem aproximado o público dessas duas manifestações artísticas: os filmes têm movimentado bastante o mercado editorial de livros e o cinema tem incentivado a leitura das obras adaptadas. A edição do Oscar 2009 mostrou que essa parceria entre cinema e literatura ainda tem muito o que contar².

² Para maiores detalhes, leia a matéria: **Veja o filme, mas leia o livro também**, na coluna Vida e Arte, do *Jornal da Paraíba*, em 27 fev. 2009.

Capítulo I

THE HOURS: o texto escrito

The Hours é o terceiro romance de Michael Cunningham publicado pela Farrar Straus & Giroux, no dia 11 de novembro de 1998. A obra foi traduzida por Beth Vieira em português e publicada pela Companhia das Letras, em 1999, com título *As Horas*. Esta é a terceira obra traduzida em português do escritor novaiorquino. *Uma Casa no Fim do Mundo* e *Laços de Sangue* também são romances de Cunningham publicados no Brasil. *The Hours* recebeu vários prêmios literários, a exemplo do Pulitzer. Esses prêmios revelam um reconhecimento mais do que merecido para Cunningham, um dos mais sensíveis escritores contemporâneos.

Baseado na vida e trabalho da escritora Virginia Woolf, *The Hours* narra um dia³ na vida de três mulheres – Virginia Woolf, Laura Brown e Clarissa Vaughan – que apesar de viverem em épocas diferentes (1923, 1949 e final do século XX, respectivamente), têm suas vidas marcadas pelo romance *Mrs. Dalloway*, escrito por Virginia em 1923. As três histórias narradas pelo romance são contadas em capítulos intercalados, cujos títulos são *Mrs. Brown*, *Mrs. Woolf* e *Mrs. Dalloway*, referindo-se às personagens Laura, Virginia e Clarissa, respectivamente. É interessante notar que os capítulos que narram o dia de Clarissa Vaughan são denominados *Mrs. Dalloway* e não Mrs. Vaughan. Isto se explica por dois motivos: a aproximação ficcional entre a Clarissa de *The Hours* e a personagem do romance de Virginia, Clarissa Dalloway; e também pelo fato de Richard, o poeta que está à beira da morte e que foi namorado de Clarissa Vaughan durante a adolescência, só se referir a ela como Sra. D., em alusão à personagem do romance de Virginia Woolf.

O primeiro capítulo ou “prólogo” situa o leitor no ano de 1941 e narra o suicídio de Virginia Woolf, em Sussex, Inglaterra. Em seguida, muda-se o tempo e o

³ Esta temática (um dia na vida de um personagem) foi abordada por James Joyce em *Ulisses*, uma narrativa contínua que cobre 18 horas de um dia (16 de junho de 1904) na vida do judeu-irlandês Leopold Bloom, na cidade de Dublin. A trama da obra divide-se em três partes, com dezoito episódios, sendo o enredo calcado sobre a obra *Odisséia*, de Homero, e suas partes ligam-se à partes desta obra, sendo Bloom o anti-herói, em relação ao herói grego Ulisses. Além de Bloom, são personagens importantes da obra: Stephen Dedalus (que surge inicialmente na obra anterior de Joyce, *Retrato do Artista Quando Jovem*), Malachi Mulligan e Marion Bloom, a esposa infiel de Leopold Bloom (em contraposição à esposa fiel de Ulisses). O livro levou sete anos para ser escrito (1914 a 1921). Virginia Woolf também se valeu do mesmo expediente quando escreveu o *Mrs. Dalloway* (obra parcialmente abordada neste trabalho).

espaço: aparece a personagem Clarissa Vaughan, em Nova York, no final do século XX. Assim, sucede-se toda a estrutura do livro: cada capítulo dedicado a uma das protagonistas da narrativa. Como pequenos esquetes justapostos, Cunningham vai construindo seu universo ficcional e fazendo aflorar no leitor as sensações e percepções díspares: vida x morte, alegria x melancolia, passado x presente.

Embora o prólogo se encarregue de descrever o suicídio de Virginia Woolf em 1941,⁴ a trama envolvendo esta personagem mostra um dia de sua vida no ano de 1923, quando ela decide escrever um romance, que segundo seus biógrafos e rascunhos legados à posteridade se chamaria *The Hours*, mas foi publicado sob o título *Mrs. Dalloway*. Foi baseado neste romance de Virginia Woolf que Cunningham escreveu o seu *The Hours*. Ele inicia sua narrativa mostrando o acordar de suas três protagonistas: Virginia acorda e “sabe que pode se levantar e escrever” (*As Horas*, 1999, p. 31); tem em seu sonho o mote para o seu novo romance – um jardim (flores), uma criança, o cântico de uma mulher. A partir da junção destes elementos, o autor encarrega-se de construir um dia da vida de Virginia, dia esse marcado por fortes sensações: a certeza e precisão de que tem a primeira sentença de seu novo livro; a constatação de que não está feliz morando em um subúrbio (quando seu maior desejo era residir em Londres); a necessidade de aprender a lidar com a serviçal Nelly; a visita da irmã e dos sobrinhos, marcada pela presença da morte de um pássaro – fato que abala o lado psicológico de Virginia e a impele a decidir o destino de sua personagem Clarissa Dalloway; e, acima de tudo, a certeza de que ama a vida e precisa desfrutar das coisas boas que ela oferece. Mesmo descobrindo o encanto da vida e o quanto a ama, Virginia caminha para a morte.

Assim, depois de apresentar Virginia Woolf e sua obra *Mrs. Dalloway*, a narrativa leva os leitores para Los Angeles, no ano de 1949, onde temos um encontro com a dona-de-casa Laura Brown, que imersa na leitura do romance *Mrs. Dalloway*, tenta se adaptar a um cotidiano com o qual não sonhou. Segundo o autor, “Laura Brown está tentando se perder. Não, não é bem assim – está tentando se manter, entrando num mundo paralelo” (*As Horas*, 1999, p. 35). Laura é casada com um

⁴ Os dados apresentados no romance *The Hours* é o registro fiel do acontecimento no dia 28 de março de 1941. Victoria Glendinning, na biografia *Leonard Woolf: A Life*, escreve exatamente com as mesmas palavras o relato de Leonard Woolf sobre aquele dia infeliz. A biografia de Leonard Woolf foi publicada pela editora Simon & Schuster pela primeira vez em 2006. A obra é importante para entender o lado psicológico e a relação entre Virginia e Leonard. A única coisa que Cunningham muda é o nome da criada no seu romance. É importante ressaltar que, apesar de estes fatos serem de conhecimento público, a biografia de Leonard Woolf não estava acessível até a data da publicação da obra *The Hours*.

veterano de guerra, mãe de um menino de três anos e está grávida de seu segundo filho. Embora more em uma casa confortável e tenha ao seu lado um marido que a admira, Laura Brown não está feliz com o seu modo de vida e tem o romance de Virginia como um escape, o mundo paralelo no qual gostaria de viver, o seu *fugere urbem*. A obra narra especificamente o dia do aniversário do esposo de Laura, Dan; e é justamente nesse dia que Laura toma a decisão mais importante de sua vida: percorrer o caminho inverso de Virginia, ou seja, sair da morte para a vida. Laura vai abandonar a família para viver em outro país, longe de um cotidiano que ela não planejou e ao qual não se adaptou. Sua casa significa uma prisão, uma verdadeira morte. Neste dia tão importante, seu acordar é marcado pela leitura de *Mrs. Dalloway*, com os passos de Clarissa Dalloway caminhando em direção à floricultura.

No final do século XX, Nova York acorda com os passos de Clarissa Vaughan em direção à floricultura. Bem-sucedida, autoconfiante e pragmática, o dia de Clarissa está voltado para a festa que vai oferecer à noite, em homenagem ao seu amigo e ex-namorado Richard Brown, um escritor que está à beira da morte, vítima da Aids, e que nesta noite receberá um importante prêmio de literatura, o *Carrouthers*. O dia de Clarissa também será marcado por fortes surpresas e sensações: o encontro com a florista logo ao amanhecer; a visita de um amigo da adolescência – com quem Richard iniciou um romance e abandonou Clarissa; os conflitos com a filha; as incertezas que afloram em sua alma, quando ela se achava realizada e confiante; o suicídio de Richard; culminando esse dia tão atribulado, o encontro inesperado com Laura Brown – mãe de Richard.

É verdade que pelo menos uma das personagens principais do romance *The Hours* existiu na realidade: a escritora Virginia Woolf, cujo suicídio, de fato ocorrido, inicia o romance de Cunningham. Mas é óbvio que a "Virginia Woolf" de Cunningham é uma recriação não necessariamente idêntica a Virginia Woolf que existiu na realidade, embora seja plausível como uma Virginia real, tão verossímil como outras pessoas (nós todos), a ponto de podermos identificar (ou nos identificarmos com) as experiências psíquicas pelas quais a personagem passa. Por exemplo, a incomodada admiração que a instável Virginia sente em relação à sua cozinheira, Nelly:

Nelly é ela mesma, sempre ela mesma; sempre grande e corada, majestosa, indignada, como se tivesse vivido a vida toda numa era de glórias e

moderação que terminou para todo o sempre uns dez minutos antes de você entrar no aposento [onde Nelly se encontra] [...] Como é que se lembra de ser, como é que consegue, todos os dias e todas as horas, ser tão exatamente a mesma? (*As Horas*, 1999, p. 72)

[Nelly is herself, always herself; always large and red, regal, indignant, as if she'd spent her life in an age of glory and decorum that ended, forever, some ten minutes before you entered the room. (...). How does she remember, how does she manage, every day and every hour, to be so exactly the same?] (*The Hours*, 2002, p. 84)

1.1 – TEMÁTICAS ABORDADAS EM *THE HOURS*

Sabemos que quando um autor debruça-se sobre a escrita de um romance, entram em cena sua imaginação, suas experiências pessoais e sociais, suas intenções, objetivos e também temas que ele deseja abordar. Com o *The Hours*, de Cunningham, não é diferente. O autor põe em questão, em sua teia narrativa, alguns temas, que um estudioso dessa obra não pode e nem deve deixar de abordar, de parar para refletir sobre. É evidente que em uma única pesquisa não podemos abordar e abranger todos os temas e dilemas subjacentes ao romance. Por isso, elencamos aqui os mais visíveis, sob nossa perspectiva: a morte, a relatividade da passagem do tempo e a metaliteratura.

1.1.1. – A MORTE: uma presença constante

Michael Cunningham inicia a narrativa *The Hours* com o fim de uma das suas heroínas: o suicídio de Virginia Woolf. O enredo do romance percorre um caminho que vai da morte para a vida. Essa dicotomia permeia todo o romance e se torna o *leitmotiv* da obra. No *Mrs. Dalloway*, Virginia inicialmente tem a ideia de levar sua personagem Clarissa Dalloway ao suicídio, mas durante a construção do romance, ela muda de ideia e resolve matar o visionário Septimus. Em *The Hours*, Cunningham não pode evitar a morte de Virginia, visto que o enredo é baseado na vida real da escritora; porém, a personagem Laura cogita a ideia de se matar, mas escolhe a vida. Já o poeta Richard comete suicídio no final da trama. Assim, o

romance de Cunningham consegue estabelecer a intertextualidade com a obra *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf.

O narrador abre o prólogo situando o leitor no ano de 1941, no momento em que Virginia “sai apressada, vestida com um casaco pesado demais para a época do ano e caminha decidida em direção ao rio, certa daquilo que fará” (*As Horas*, 1999, p. 9). Enquanto caminha em direção ao seu leito de morte, Virginia, embora distraída (segundo o narrador), observa atentamente a paisagem ao seu redor. Chama-nos atenção “um grupo de carneiros, incandescentes, matizados por um vago tom de enxofre, que pastam sob o céu enfarruscado” (*As Horas*, 1999, p. 9). Segundo as narrativas bíblicas, carneiros simbolizam sacrifício e evocam a ideia da morte; a presença desses carneiros antecipa o suicídio da heroína de uma forma muito sutil. E antes de o narrador mencionar o grupo de carneiros, ele cita “as colinas e a igreja”, que juntos compõem um cenário de morte. As colinas evocam a ideia de céu e de eternidade; a igreja remete aos rituais fúnebres. Todo o romance está repleto de prolepses, que são percebidas mediante uma leitura atenta.

Nesse capítulo, Cunningham evidencia a esquizofrenia de Virginia ao enfatizar que enquanto caminha na direção do rio, “as vozes murmuram atrás dela; bombardeiros zunem o alto, ainda que procure os aviões e não os veja” (*As Horas*, 1999, p. 9). A sensação de fracasso que assola Virginia durante o dia de sua vida descrito no livro também é antecipada: quando Virginia se depara com um dos empregados da fazenda que está “limpando um rego entre os chorões” e imediatamente pensa “no quanto (ele) é feliz ao limpar um rego que corre entre os chorões. Ela mesma fracassou. Não é escritora coisa nenhuma, não de verdade”. O desolamento que a personagem sente é introduzido neste primeiro capítulo da obra. E a sentença “ela fracassou” será retomada mais adiante em capítulos dedicados a própria Virginia e em capítulos que se referem às outras duas personagens, Laura e Clarissa. Embora, aparentemente, elas tenham tudo para se sentirem felizes, Virginia, Laura e Clarissa têm sempre a sensação de fracasso, de derrota. Elas não viveram a vida com a qual tanto sonharam e idealizaram. A frustração das três personagens desperta a sensação de fracasso. E foi justamente essa sensação que guiou Virginia até o leito do rio.

A ênfase no método e a precisão com a qual Virginia escrevia – destacamos aqui a passagem em que ela olha para o marido e diz que já tem a primeira sentença do livro – são antecipadas nesta cena quando Virginia “começa a procurar

uma pedra. Trabalha depressa mas com método, como se estivesse seguindo uma receita que tem de ser obedecida escrupulosamente para que dê certo. Escolhe uma mais ou menos do tamanho de uma cabeça de porco” (*As Horas*, 1999, p. 10). Virginia procedeu com as pedras da mesma maneira como um escritor procura as palavras certas para preencher os lugares adequados na composição de uma obra artística. Assim ela o fazia ao escrever seus livros. Ressaltamos que ela “*escolhe as pedras*”; não é uma procura insana e desajeitada. Até na hora de sua morte, Virginia soube empregar seu estilo inovador para a época. A ideia de sacrifício é retomada mais uma vez quando o narrador diz que ela escolhe uma pedra do tamanho de uma cabeça de porco (*As Horas*, 1999, p. 10). A ideia da imolação (da morte) vem atrelada a esta sentença.

Enquanto Virginia penetra nas águas gélidas do rio, seus pensamentos se voltam para os entes-queridos: Vanessa, Leonard, Vita e Ethel. “De repente sente uma imensa pena deles” (*As Horas*, 1999, p. 10). Para Virginia, viver seria uma morte cotidiana; eles, os vivos, é que são dignos de pena; ela, não. Em seu pensamento, desistir de suicidar-se seria “praticar uma bondade final”. Antes de afundar, a heroína olha ao redor e guarda a última imagem deste mundo: “o último momento de percepção verdadeira, um homem de paletó vermelho pescando e um céu nublado refletido em água opaca” (*As Horas*, 1999, p. 10). Sabemos que o significado das cores é algo muito subjetivo e culturalmente determinado, mas não foi em vão que o pescador está vestido com um paletó vermelho: esta cor evoca-nos sangue, paixão, sacrifício e também nos remete ao feminino. Destacamos ainda o ato do pescador: ele estava tirando do rio o seu sustento – matando (peixe) para manter a sua própria vida; enquanto Virginia buscou encontrar a morte no rio. Eis a permanente dicotomia do livro: a batalha vida *versus* morte. Ao dar os primeiros passos dentro do rio, Virginia “tropeça à frente e a pedra a puxa para baixo”. Por instantes, ainda, não parece nada; parece um outro fracasso” (*As Horas*, 1999, p. 10). Ela não consegue medir a dimensão do perigo, a força da água e ainda uma vez é aterrorizada pela sensação de fracasso. Virginia tem a falsa impressão de que poderá sair da água facilmente, “mas nisso a correnteza a envolve e a leva com uma força tão repentina e vigorosa que a impressão é a de que um homem muito forte surgiu do fundo, agarrou suas pernas e segurou-as de encontro ao peito. Parece algo pessoal” (*As Horas*, 1999, p. 11). O encontro de Virginia com o rio é descrito

como um encontro entre dois amantes, entre dois corpos que se completam no ato amoroso.

Enquanto Virginia flutua sobre a superfície amarela do rio, Leonard entra em casa sem saber o que está acontecendo e se depara com uma bela e emocionante carta de despedida deixada sobre a mesa. Na carta, Virginia evoca o esposo de forma muitíssimo amável e carinhosa: “queridíssimo”. Sabendo que Cunningham transcreveu a carta original que Virginia Woolf deixou para seu marido, percebemos que ela nutria amor e carinho por ele; caso contrário, teria usado outro vocativo. Na carta, Virginia afirma que está ficando louca outra vez e que dessa vez não conseguirá se recuperar. Ela enfatiza todo o carinho que sente pelo marido, agradece por seus cuidados e afirma que tomou a decisão mais correta para os dois. Dois trechos desta carta merecem destaque: o primeiro é quando Virginia afirma: “você me deu toda a felicidade que eu poderia ter” (*As Horas*, 1999, p. 11); e o segundo: “sei que estou estragando a sua vida, que sem mim você poderia trabalhar. E vai. Eu sei”. Neste primeiro trecho Virginia reconhece o esforço do marido em fazê-la feliz; que se não o foi, talvez tenha sido por culpa sua. E durante a leitura, vemos que Leonard sempre se esforçava para proporcionar o melhor para Virginia, para sua saúde. Ele abria mão de qualquer coisa e não media esforços para preservá-la. Em sua despedida, Virginia reconhece esse esforço e se mostra grata por isso. Ela reconhece também que estava estragando a vida dele, impedindo até seu trabalho. Virginia não percebe que sua existência era o mais importante para Leonard. Ele era apenas o dono de uma editora (não muito importante); ela era a escritora inovadora, revolucionária, a alma da casa. Virginia encerra sua despedida afirmando: “não creio que duas pessoas poderiam ter sido mais felizes do que nós fomos” (*As Horas*, 1999, p. 12).

O corpo de Virginia percorre o leito do rio (“ela parece estar voando, uma figura fantástica, os cabelos soltos...” – *As Horas*, 1999, p.12) e acaba parando num dos pilares de uma ponte, sobre a qual passam uma mãe com uma criança de três anos e um caminhão do exército carregado de soldados. Embaixo da ponte jaz Virginia, ou seja, a morte executa seu trabalho. Em cima da ponte vemos uma explosão de vida: a maternidade, como continuidade da espécie; uma criança, denotando a ideia de futuro; e um caminhão de soldados, evocando juventude, vitalidade. O narrador encerra o prólogo afirmando que Virginia, “submersa e com o rosto comprimido contra o pilar, absorve tudo: o caminhão e os soldados, a mãe e o

filho” (*As Horas*, 1999, p. 13). Embora já estando morta, Virginia não tirou os olhos da vida, da perpetuação, da ideia de continuidade, projeção de futuro.

1.1.2 – A FUSÃO DOS TEMPOS: uma questão de relatividade

Nossa percepção da passagem do tempo é algo incrivelmente relativo. Quando desfrutamos de momentos agradáveis e felizes, o tempo se esvai sem que o percebamos, deixando-nos com a sensação de que os dias se converteram em minutos. Porém, quando sofremos, os ponteiros do relógio se arrastam pesadamente, como se quisessem prolongar nossa dor. Nestes momentos, *As Horas* se transformam em uma eterna tortura, um martírio sem fim. Esse tempo subjetivo, que parece interminável nas horas de tristeza, denomina-se tempo psicológico. Para Benedito Nunes é um tempo em permanente descoincidência com as medidas temporais, objetivas. Variável de indivíduo para indivíduo, subjetivo e qualitativo é a mais imediata e mais óbvia expressão temporal humana. O tempo natural, físico ou cósmico é aquele tempo marcado por simultaneidades de acontecimentos, datado, marcado temporalmente com mensurações precisas. Estas duas categorias temporais estão presentes no romance em análise e são os grandes responsáveis pelo desenvolvimento da narrativa. O autor ressalta que

No romance do século XIX, predominaria a temporalidade cronológica, que os textos de Balzac ilustram. O tempo dos personagens balzaquianos é sempre, com todos os seus recuos, o tempo dos relógios. A subjetividade insatisfeita do herói problemático forçaria, porém, a abertura da narrativa romanesca ao tempo vivido, à duração interior, que foi a grande conquista da obra de Marcel Proust no início do século XX. (NUNES, 1998, p. 50)

De acordo com o que afirmamos anteriormente, o livro está dividido em capítulos que se sobrepõem um ao outro, distanciando espaço e tempo. As protagonistas atuam em “palcos” separados. Virginia, cronologicamente, está situada nos arredores de Londres, no ano de 1923, enquanto que sua morte, narrada no primeiro capítulo, acontece em 1943 e se antepõe a todo o enredo. Laura Brown mora em Los Angeles, em 1949, e Clarissa Vaughan habita na Nova York do final do século XX, mas todas três se entrelaçando seja por temas (um dia na vida de uma mulher, enquanto temática mais geral, e temas como suicídio, loucura e

morte; casamento x maternidade; escolhas e criação artística); sejam elas personagens, ou as próprias técnicas narrativas: o fluxo de consciência, monólogo interior e epifania. Essa característica presente no romance de Cunningham é muito recorrente nas obras pós-modernas. Para Benedito Nunes (1998), as categorias de tempo são deslocáveis, por isso o tempo da ficção liga entre si momentos que o tempo real separa. Estas são marcadas por duas figuras de duração: o sumário e o alongamento. Enquanto o sumário abrevia os acontecimentos num tempo menor do que o de sua suposta duração na história, o alongamento seria o efeito oposto: quando o discurso dura mais do que a história – preponderante em romances como *The Hours*, que juntam narração e digressão.

Após a leitura do prólogo, no qual está narrada a morte de Virginia, o primeiro capítulo da obra salta no tempo e no espaço para o universo de Clarissa Vaughan, onde “a porta do vestibulo abre-se para uma manhã de junho tão clara e pura que Clarissa para na soleira...” (*As Horas*, 1999, p. 15). Este fragmento evidencia a marcação do tempo natural: uma manhã de junho e que Clarissa está com cinquenta e dois anos. Em seguida, ela desce alguns degraus e, abruptamente, através do fluxo de consciência, o leitor é transportado para um outro espaço-tempo: Clarissa “sente-se tão bem quanto naquele dia, em Wellfleet, aos dezoito anos, saindo pelas portas de vidro para um dia muito semelhante a este...” (*As Horas*, 1999, p. 16). Em seguida, voltamos para o tempo presente da narrativa e nos deparamos com a protagonista caminhando em direção a uma floricultura. Enquanto caminha pelas movimentadas ruas da cidade, encontra conhecidos e ao passar por uma livraria, decide olhar a vitrina. Enquanto esquadrinha as prateleiras, a personagem observa o toque de um galho de árvore no vidro da loja e esse pequeno descuido da natureza, analepticamente, conduz Clarissa à sua infância:

Clarissa devia estar numa casa em Wisconsin, com certeza; uma das muitas que os pais alugaram durante os verões (raramente eles se repetiam – todas acabavam tendo algum defeito que a mãe atrelava à sua narrativa sem fim, a Turnê de Tormentos e Lágrimas da Família Vaughan pelos Vales do Wisconsin). Clarissa teria uns três ou quatro anos, numa casa onde nunca mais voltaria, da qual não retém nenhuma lembrança, exceto essa, extremamente nítida, mais clara que certas coisas que aconteceram um dia antes... (*As Horas*, 1999, p. 25)

[Clarissa would have been in a house in Wisconsin, probably; one of the many her parents rented during the summers (rarely the same one twice – each proved to have some defect for her mother to stitch into her ongoing narrative, the Vaughan Family's Trail of Tears Tour of the Wisconsin Dells). Clarissa would have been three or four, in a house to which she would never

return, about which she retains no recollection except this, utterly distinct, clearer than some things that happened yesterday...] (*The Hours*, 2002, p. 22)

Este fragmento exemplifica bem a mobilidade do tempo psicológico: as emoções despertadas nas personagens transportam-nas para tempos passados (analepse), assim como podem também remeter a um futuro imaginário (prolepse). Em dois momentos consecutivos, enquanto caminha pelas ruas de Nova York, Clarissa viaja no tempo-espaço, rememorando fatos marcantes de seu passado.

Assim como Clarissa, Virginia Woolf acorda e caminha para a sala de jantar onde toma uma xícara de café antes de se dedicar ao trabalho: escrever um novo livro. Enquanto degusta sua xícara de café, Virginia caminha pela casa e dirige-se à tipografia onde o marido revisa manuscritos a serem publicados. Leonard faz algumas indagações sobre sua alimentação e, minuciosamente, observa-a. Por uma pequena fração de segundos, Leonard se move no tempo psicológico:

Talvez seja a mulher mais inteligente de toda a Inglaterra, pensa. Seus livros serão lidos por séculos ainda. Acredita nisso com mais ardor do que qualquer outra pessoa. Ela é mulher dele. É Virginia Stephen, pálida, alta, tão surpreendente quanto um Rembrandt ou um Velásquez, surgindo vinte anos atrás no alojamento do irmão, em Cambridge, de vestido branco, e é Virginia Woolf, parada diante dele bem agora. (*As Horas*, 1999, p. 33)

[She may be the most intelligent woman in England, he thinks. Her book may be read for centuries. He believes this more ardently than does anyone else. And she is his wife. She is Virginia Stephen, pale and tall, starting as a Rembrandt or a Velásquez, appearing twenty years ago at her brother's rooms in Cambridge in a white dress, and she is Virginia Woolf, standing before him right now.] (*The Hours*, 2002, p. 33)

Observamos aqui que rapidamente o esposo de Virginia divaga em seus pensamentos e volta vinte anos no tempo subjetivo, da memória, quando conheceu Virginia, em Cambridge (outro tempo, outro espaço). Essas digressões ou analepses são muito recorrentes no romance pós-moderno, que faz uso do fluxo de consciência e da epifania.

Em 1949, “Laura espia o relógio na mesa-de-cabeceira. Passa das sete” (*As Horas*, 1999, p. 35). Esta sentença sintoniza o leitor cronologicamente com a vida de Laura Brown. Temos aqui um exemplo típico do tempo objetivo, marcado. Porém, da mesma maneira que as outras protagonistas voltaram ao passado para lembrar o primeiro encontro com os esposos (com exceção de Clarissa que não se tornou esposa – nos termos da lei – de Richard; este foi seu amante, o eterno amor de sua

vida), Laura enquanto lê o romance de Virginia, *Mrs. Dalloway*, também penetra nos recônditos da memória, através do fluxo de consciência:

Num outro mundo, talvez, passasse a vida inteira lendo. Mas este é o novo mundo, o mundo resgatado – não há muito espaço para o ócio. Tantas foram as coisas arriscadas e perdidas; tantos morreram. Menos de cinco anos antes, o próprio Dan fora dado como morto [...] Como poderia recusar um rapaz bonito, de bom coração, praticamente um membro da família, que voltara dos mortos? De modo que agora ela é Laura Brown. Laura Zielski, a moça solitária, a leitora incansável se foi e, em seu lugar, ficou Laura Brown. (*As Horas*, 1999, p. 37)

[In another world, she might have spent her whole life reading. But this is the new world, the rescued world – there's not much room for idleness. So much has been risked and lost; so many have died. Less than five years ago Dan himself was believed to have died (...) How could she deny a handsome, good-hearted boy, practically a member of the family, who had come back from the dead? So now she is Laura Brown, Laura Zielski, the solitary girl, the incessant reader, is gone, and here in her place is Laura Brown.] (*The Hours*, 2002, p. 39-40)

No fragmento transcrito, além do mergulho no tempo psicológico da heroína, também podemos identificar outra característica do tempo, segundo a classificação estabelecida por Benedito Nunes (1998): o tempo histórico. Ele afirma que:

Enquanto o tempo físico se traduz com mensurações precisas, [...] o psicológico se compõe de momentos imprecisos, que se aproximam ou tendem a fundir-se, o passado indistinto do presente, abrangendo, ao sabor de sentimentos e lembranças. O tempo histórico representa a duração das formas históricas de vida (NUNES, 1998, p. 20)

Não que o tempo histórico seja outra categoria temporal presente nas obras literárias, mas seria apenas uma subdivisão do tempo cronológico. No fragmento acima transcrito do romance *The Hours*, no momento em que Laura volta cinco anos no tempo e relembra o momento em que conheceu o marido, intrínseca ao pensamento da personagem vem a menção à Segunda Guerra Mundial: “as histórias que se ouviam na época sobre a Itália, sobre Saipan e Okinawa, sobre as mães japonesas que preferiam matar os próprios filhos e cometer suicídio a serem levadas prisioneiras” (*As Horas*, 1999, p. 37).

O romance narra apenas um dia na vida dessas três mulheres que vivem distantes no espaço-tempo, porém esse dia é marcado por fortes lembranças de tempos idos (analepses) e também de projeções futuras, quando elas imaginam a vida que poderiam ter, as possibilidades perdidas, referendando assim uma autenticidade à narrativa de um passado rememorado pelo testemunho ou memória. Essa fragmentação da temporalidade, idas e vindas no tempo, retificam o diálogo

entre as personagens, as quais se inserem em planos narrativos diferentes, consequentemente em tempos distintos, mas que através da teia da ficção se interligam profundamente, exemplificando assim a própria definição de Virginia Woolf para a ficção: “A ficção é como uma teia de aranha, muito levemente presa, talvez, mais ainda assim presa à vida pelos quatro cantos” (WOOLF, 2004, p. 48).

No último capítulo, após o suicídio do poeta Richard, o leitor tem um encontro com os tempos: Clarissa Vaughan, na noite em que daria sua festa, recebe a visita de Laura Brown, mãe do poeta e protagonista de uma das três histórias narradas. Caracteriza-se um verdadeiro encontro dos tempos: as duas personagens que até então viviam separadas pelo tempo e pelo espaço (uma vivia em Los Angeles, em 1949; a outra, contemporânea ao leitor, vive em Nova York, em meados do ano 2000) se encontram e se unem pela dor causada pela morte de Richard.

A estrutura da obra em estudo remete-nos a algumas observações que Benedito Nunes (1998) faz sobre a simultaneidade. No início deste trabalho, esclarecemos que a sequência dos capítulos alterna-se entre as três histórias. Um mesmo acontecimento ou atitude é comum às três heroínas, que mesmo estando separadas pela relação tempo-espaço se interpenetram e se complementam. Acerca desse artifício narrativo, Nunes afirma que se assemelha à técnica de montagem cinematográfica, porém a narrativa literária:

[...] terá que criar, mediante artifícios ou convenções, a ilusão de simultaneidade, seja quando o tempo da história se desdobra no espaço, seja quando o enredo se constitui de múltiplas histórias, que se passam em diferentes unidades-temporais. [...] Os romances de ação do século XIX valeram-se frequentemente, para solucionar o problema correlato da continuidade, da técnica, do entrelaçamento por alternância do discurso, com *efeito suspensivo*: interrompido um episódio no momento culminante, de modo a criar-se a expectativa de sua continuação, passa-se a outro, em geral por meio de um advérbio ou de uma indicação cronológica. No romance moderno, estimulado pelo dinamismo da arte cinematográfica, a mesma técnica pode proporcionar, mediante a junção de episódios cronologicamente demarcados o relato de acontecimentos ao longo de várias gerações, num tempo histórico dilatado. (NUNES, 1998, p. 51)

Em *As Horas*, a simultaneidade ocorre não através de indicações cronológicas, mas através de pensamentos, gestos ou situações envolvendo as três personagens. Os três primeiros capítulos articulam-se por meio das sentenças iniciais: no primeiro, o narrador afirma que “ainda é preciso comprar as flores” (*As Horas*, 1999, p. 15), e, em seguida, narra o percurso de Clarissa Vaughan até a floricultura. No segundo,

lemos a primeira sentença: “Mrs. Dalloway disse alguma coisa (o quê) e comprou ela mesma as flores” (*As Horas*, 1999, p. 30). Segue-se o acordar de Virginia até o momento em que ela escreve a primeira frase do seu novo romance: “Mrs. Dalloway disse que compraria ela mesma as flores” (*As Horas*, 1999, p. 35). Notamos que nos três primeiros capítulos, o grande responsável pelo entrelaçamento das tramas e simultaneidade das ações é o *Mrs. Dalloway*, de Virginia. Virginia Woolf escreve o livro enquanto que Clarissa Vaughan vivencia as situações criadas pela escritora para sua personagem Clarissa Dalloway e Laura, a leitora voraz, deleita-se com a obra, imaginando-se na pele de Clarissa Dalloway. Nestes três primeiros capítulos, as situações repetem-se: Virginia acorda com o objetivo de iniciar a produção de mais uma obra; Clarissa acorda com planos de oferecer um jantar em homenagem a um amigo e sai para comprar flores; Laura acorda e lembra que é o dia do aniversário do esposo e, conseqüentemente, decide preparar uma festa, e quando se levanta para tomar café, depara-se com flores sobre a mesa. Marcando também essa simultaneidade está o fato de as três personagens regressarem ao tempo de solteiras quando conheceram seus maridos.

Mais adiante, as três personagens recebem visitas inesperadas: Clarissa recebe a visita de um ex-amante de Richard (por quem ela foi trocada); Virginia recebe a visita antecipada de sua irmã e sobrinhos; Laura recebe a visita de uma vizinha que vai ser hospitalizada e precisa de sua ajuda. Estas visitas aparentemente inofensivas desestabilizam as três protagonistas, desencadeando um turbilhão de ressentimentos, sonhos e frustrações porque são pessoas que trazem a realidade de volta à vida das três mulheres. As visitas remetem à traição, à perda da privacidade, ao retorno do plano onírico e da infância, à morte (cena do pássaro) e à doença; tudo isso contrastando com o plano imagético até então predominante: livros, flores e festas.

The Hours, de Cunningham, embora transponha as barreiras do tempo e do espaço, parece ter sido escrito mesmo para o cinema, pois a narrativa desenvolve-se diante dos olhos do leitor como se fosse um filme. O narrador emprega os verbos sempre no presente do indicativo, passando a sensação de que as coisas acontecem no momento da leitura. Mesmo quando se transporta para o tempo futuro, o narrador situa o leitor como se estivesse no tempo presente: “Estamos em 1941” (*As Horas*, 1999, p. 9) situa o leitor no dia da morte de Virginia. As sentenças “Estamos em Nova York. No final do século XX” (*As Horas*, 1999, p.15) localizam o

espaço-tempo da personagem Clarissa Vaughan. Em outro capítulo, lemos: “Estamos nos arredores de Londres. No ano de 1923” (*As Horas*, 1999, p.30). Ou seja, embora as histórias se passem em tempos distintos, a narrativa é conduzida como se o leitor estivesse presenciando-a em tempo real. O livro é um verdadeiro filme que se descortina através de nossas retinas. Ao narrar o acordar de Clarissa, o narrador afirma: “Clarissa finge-se irritada (embora adore tarefas como essa), deixa Sally limpando o banheiro e sai correndo, com a promessa de voltar em meia hora” (*As Horas*, 1999, p. 15). O autor mostra-nos que a forma gramatical exerce uma função diferente da que os gramáticos pensaram conectando os tempos verbais às divisões do tempo. Benedito Nunes (1988) afirma que o presente, o passado composto e o futuro configuram uma situação de locução discursiva, de comentário. Para ele: “esses tempos reclamam uma tensão no uso da linguagem, que aproxima o locutor do objeto”. O romance *The Hours* utiliza o fluxo de consciência para intermediar o tempo cronológico e a subjetividade do tempo psicológico. Subjetividade essa que é apresentada através das vivências das personagens – um dia na vida de cada uma; um dia com referências ao passado e às experiências interiores, que são narradas através das digressões das personagens sobre suas vidas, seus dilemas, escolhas e paralisações diante da complexidade da vida.

Em *The Hours*, a narração e o comentário se interpenetram, mesclam-se, gerando uma obra sobrecarregada de discurso indireto livre (fluxo de consciência), garantindo ao leitor conhecer os mínimos pensamentos das personagens. Há no romance uma predominância de verbos conjugados no gerúndio, fato que imprime continuidade às ações dos personagens. Isto reforça a sensação de que o livro é composto por cenas (terminologia própria do cinema/televisão) e não capítulos (terminologia adequada para obras escritas).

1.1.3 – UM LIVRO SOBRE LIVROS

Se pararmos para analisar a vida do homem do século XX e a vida do homem contemporâneo, notaremos que muita coisa mudou: a vida ficou mais confortável, as cidades passaram a usufruir de uma melhor infraestrutura, o fluxo de informações universalizou-se de maneira espantosa, o nível educacional das pessoas evoluiu, as descobertas e invenções humanas tomaram proporções

gigantescas, enfim, não nos cabe enumerar todos os ganhos que a passagem do tempo proporcionou. Com a obra de arte – a literatura em especial, segundo os propósitos deste trabalho – não foi diferente. Ao passar dos anos, o artista também aprimorou a técnica, os recursos, o material de sua arte. Ou seja, se compararmos um romance escrito no início do século XX com as obras produzidas no momento atual, perceberemos diferenças significativas.

Ao escrever *The Hours*, Michael Cunningham acompanhou as novas tendências do romance contemporâneo. Observando alguns aspectos do livro, como por exemplo: a estrutura, a linguagem, o narrador, o tempo da narrativa, percebemos mudanças radicais se o comparamos com um texto do início do século XX. A descontinuidade temporal, a intertextualidade, as tentativas de exploração do inconsciente, a dessacralização da obra de arte, o exercício da metalinguagem, o anti-herói, a superposição de planos seguindo o exemplo da montagem cinematográfica são algumas características pós-modernas, de acordo com o estudioso Domício Proença Filho (1998), e que estão presentes no *The Hours* de Cunningham.

Reduzir o romance *The Hours* a um tratado sobre depressão ou suicídio seria lançá-lo na vala rasa da superficialidade e do imediato. Um dos temas mais contundentes no romance é a própria criação literária: a metaliteratura. Cunningham vale-se da personagem Virginia Woolf para mostrar um pouco do processo de composição de uma obra literária – segundo o seu mundo ficcional. O autor também se utiliza dos diálogos e reflexões dos personagens que transitam pelo núcleo de Clarissa Vaughan sobre a obra de Richard para refletir sobre a produção literária em nossos dias, ou melhor, nos dias de Clarissa e seus contemporâneos.

O primeiro capítulo de *The Hours*, que narra o acordar de Virginia Woolf, mostra o inconsciente da escritora deliberando sobre como iniciará o novo romance que está prestes a escrever:

Mrs. Dalloway disse alguma coisa (o quê) e comprou ela mesma as flores. Estamos nos arredores de Londres. No ano de 1923. Virginia acorda. Talvez esse seja um outro jeito de começar, quem sabe; com Clarissa saindo de casa encarregada de fazer algo, numa manhã de junho, em vez de um batalhão de soldados marchando para depositar uma coroa de flores em Whitehall. Mas seria o começo correto? Não será um pouco banal demais? Virginia continua deitada e o sono a invade [...]. (*As Horas*, 1999, p. 30)

[Mrs. Dalloway said something (what?), and got the flowers herself. It is a suburb of London. It is 1923. Virginia awakens. This might be another way to

begin, certainly; with Clarissa going on an errand on a day in June, instead of soldiers marching off to lay the wreath in Whitehall. But is it the right beginning? Is it a little too ordinary? Virginia lies quietly in her bed, and sleep at all.] (*The Hours*, 2002, p. 29)

O fragmento acima relata os primeiros acordes da novíssima sinfonia que Mrs. Woolf comporá, o seu fabuloso *Mrs. Dalloway*. Uma temática também muito recorrente nas obras pós-modernas é o uso da metalinguagem. Domício Proença Filho (1998) ressalta que:

Ganha ainda maior destaque o exercício da metalinguagem. O texto literário, numa prática que também é bastante encontrada no Modernismo, volta-se sobre si mesmo, enquanto linguagem ou enquanto processo: passa a importar mais o fazer da obra do que os conteúdos de vida que possa revelar. (PROENÇA FILHO, 1998, p. 42)

No *The Hours*, de Cunningham, são inúmeros os fragmentos que denotam uma preocupação com o fazer literário (metaliteratura), visto que as personagens principais vivem em função dos livros: Virginia é escritora, sua vida são os romances que escreve, pois é neles que ela extravasa seu eu interior; seu esposo é um tipógrafo, ou seja, sobrevive à custa dos livros que edita; Laura é uma mulher que anseia por viver a vida de personagens romanescas e se recusa a viver a vida real que escolheu – a leitura é sua vida; Clarissa Vaughan é editora e também personagem de uma obra literária; Richard vive em função de seus livros de poesia, que lhe renderam um importante prêmio, e de um romance considerado confuso/complexo (segundo os personagens que leram – “É um livro estranhíssimo”, diz um personagem na página 106). O romance estabelece uma relação circular entre autor–personagens–produtor–leitor. A completa negação entre os mundos imaginário da ficção e a vida como ela é, que está no cerne das obras contemporâneas, aparece em *The Hours* não só enquanto tema, mas, principalmente, no interior da trama. O livro de Cunningham é quase um romance-tese sobre a ficção pós-moderna. Uma das marcas fortes desse tipo de literatura é a quebra de fronteiras entre o ensaio, a ficção e a biografia, o que acontece o tempo todo neste romance.

No fragmento abaixo transcrito, o narrador descreve minuciosamente uma das etapas do processo criativo de sua personagem Virginia, quando esta adentra tão profundamente no processo criativo que perde a percepção do tempo real e flui seguindo um fluxo interior que brota de sua alma numa espécie de epifania:

Ela vai escrever por uma hora. Não comer é um vício, sente-se veloz e limpa, desanuviada, pronta para uma briga. Ela toma café, põe a xícara de lado, estende os braços. Essa é uma das experiências mais singulares que há, acordar para o que segundo tudo indica vai ser um bom dia, preparar-se para o trabalho, sem ter ainda mergulhado de fato nele. Nesse momento, as possibilidades são infinitas, horas inteiras pela frente. Sua cabeça zune. Talvez hoje consiga perfurar a obscuridade, as passagens entupidas, para chegar ao ouro. Sente dentro de si um segundo eu quase indescritível ou, melhor dizendo, um eu paralelo, mais puro. Se tivesse religião, chamaria isso de alma. É mais do que a soma de seu intelecto e de suas emoções, mais do que a soma de suas experiências, embora corra pelos três como veia de metal brilhante. [...] e, quando está com sorte, Virginia consegue escrever diretamente fazendo uso dessa faculdade. Escrever nesse estado é a satisfação mais profunda que conhece, mas seu acesso a ele vai e vem, sem aviso. (*As Horas*, 1999, p. 34)

[She will write for an hour or so, then eat something. Not eating is a vice, a drug of sorts – with her stomach empty she feels quick and clean, clearheaded, ready for a fight. She sips her coffee, sets it down, stretches her arms. This is one of the most singular experiences, waking on what feels like a good day, preparing to work but not yet actually embarked. At this moment there are infinite possibilities, whole hours ahead. Her mind hums. This morning she may penetrate the obfuscation, the clogged pipes, to reach the gold. She can feel it inside her, an all but indescribable second self, or rather a parallel, purer self. If she were religious, she would call it the soul. It is more than the sum of her intellect and her emotions, more than the sum of her experiences, though it runs like veins of brilliant (...) and when she is very fortunate she is able to write directly through that faculty. Writing in that state is the most profound satisfaction she knows, but her access to it comes and goes without warning.] (*The Hours*, 2002, p. 34-35)

Mesmo seguindo o fluxo da inspiração, a escritora não deixa de lado sua forte autocrítica. Embora mergulhe no seu próprio íntimo e no de suas personagens, Virginia não perde a razão e mantém vigilância constante sobre aquilo que está escrevendo:

Parece bom o bastante; certos trechos parecem bem bons. Ela nutre esperanças fartas, é claro – quer que esse seja seu melhor, aquele que finalmente fará jus a suas expectativas. Mas será que um único dia na vida de uma mulher comum pode conter o suficiente para um romance? (*As Horas*, 1999, p. 61)

[It seems good enough; parts seem very good indeed. She has lavish hopes, of course – she wants this to be her best book, the one that finally matches her expectations. But can a single day in the life of an ordinary woman be made into enough for a novel?] (*The Hours*, 2002, p. 69)

Cunningham derruba o mito que os leitores alimentam sobre os escritores: achar que para escrever um bom livro é necessário se trancafiar “em uma torre de marfim”. Desmitificando o processo de escrita, o autor de *The Hours* mostra-nos que

mesmo vagando pelas ruas da cidade, Virginia exerce seu processo criativo e vai tecendo o destino de suas personagens enquanto caminha:

Ela sobe a Mount Ararat planejando o suicídio de Clarissa Dalloway. Clarissa terá tido um amor: uma mulher. Ou, melhor, uma moça; uma daquelas paixões que irrompem quando se é jovem – quando o amor e as ideias parecem de fato descobertas pessoais [...]. Clarissa Dalloway, no começo da juventude, amará uma outra moça, pensa Virginia; Clarissa vai acreditar que há um futuro opulento e divertido abrindo-se à sua frente, mas, no fim se casará com um homem adequado. Sim, ela recobrará o bom senso e se casará. Morrerá de meia-idade. Provavelmente vai se matar, por causa de alguma bobagem. (Como fazê-lo de modo convincente, trágico, em vez de cômico?) Isso, é claro, ocorrerá mais adiante no livro, até Virginia chegar lá, espera que sua natureza precisa se tenha revelado. Por enquanto, andando pelas ruas de Richmond, concentra-se na questão do primeiro amor de Clarissa. (*As Horas*, 1999, p. 70)

[She wakes up a Mt. Ararat Road, planning Clarissa Dalloway's suicide. Clarissa will have had a love: a woman. (...) Clarissa Dalloway, in her first youth, will love another girl, Virginia thinks. Clarissa will believe that a rich, riotous future is opening before her, but eventually (how, exactly, will the change be accomplished?) she will come to her senses, as young women do, and marry a suitable man. Yes, she will come to her senses, and marry. She will die in middle age. She will kill herself, probably, over some trifle (how can it be made convincing, tragic instead of comic?) That, of course, will occur later in the book, and by the time Virginia reaches that destination she hopes its precise nature will have revealed itself. For now, walking through Richmond, she focuses her thoughts on the question of Clarissa's first love.] (*The Hours*, 2002, p. 81-82)

Em *The Hours*, não é só Virginia que se debruça para questionar o fazer literário, a metaliteratura; quando Clarissa tem seu encontro com Laura, após a morte de Richard, as duas sentam para conversar sobre o poeta e emitem juízos de valor sobre a obra do mesmo:

'Verdade', Laura diz. 'E era também um escritor maravilhoso, não era?'
'Leu seus poemas?'
'Li. E o romance.'

Então ela sabe. Sabe tudo sobre Clarissa e sabe também que ela, Laura Brown é o fantasma e a deusa no pequeno conjunto de mitos privados que se tornaram públicos. (*As Horas*, 1999, p. 172)

["Yes", Laura says. "And he was a wonderful writer, wasn't he?"
"You've read the poems?"
"I have. And the novel."

She knows, then. She knows all about Clarissa, and she knows that she herself, Laura Brown, is the ghost and goddess in a small body of private myths made public.] (*The Hours*, 2002, p. 221)

Outro trecho que enfoca a preponderância da obra e da sua construção é quando Clarissa está conversando com Richard sobre a recepção que dará em seu

apartamento e o narrador mergulha abruptamente no seu interior, e através do fluxo de consciência lemos:

Ela gostaria de pegá-lo pelos ombros ossudos e sacudi-lo, bem forte. [...] Um prêmio como esse significa mais que a atenção de um congresso de poetas e acadêmicos; significa que a própria literatura (cujo futuro está sendo forjado bem nesse momento) parece sentir necessidade da contribuição especial de Richard: de seus lamentos prolixamente provocativos a respeito de mundos que estão sumindo ou que já desapareceram por completo. (*As Horas*, 1999, p. 57)

[She would like to take him by his bony shoulders and shake him, hard. (...) A prize like this means more than the notice of a congress of poets and academics; it means that literature itself (the future of which is being shaped right now) seems to feel a need for Richard's particular contribution: his defiantly prolix lamentations over worlds either vanishing or lost entirely.] (*The Hours*, 2002, p. 64-65)

Neste fragmento, que destaca a metaliteratura, a projeção e imortalidade da obra, percebemos que a última sentença que o narrador profere sobre Richard poderia ser atribuída à própria Virginia Woolf, uma vez que Leonard, ao contemplar a escritora em seu acordar, pensa: “Talvez seja a mulher mais inteligente de toda a Inglaterra. Seus livros serão lidos por séculos ainda. Acredita nisso com mais ardor do que qualquer outra pessoa” (*As Horas*, 1999, p. 33).

A personagem Virginia demonstra claramente que tem consciência de sua grandeza, de seu talento, de suas propensões enquanto escritora. Em sua sapiência, chega a questionar a habilidade dos homens e o destino da literatura de seu país:

Ela é a escritora; Leonard, Nelly, Ralph e os outros, os leitores. [...] Os homens podem se felicitar por seus escritos verdadeiros e apaixonados a respeito dos movimentos das nações; podem achar que a guerra e a procura de Deus são os únicos temas da grande literatura; mas, se a posição dos homens no mundo pudesse ser derrubada por uma escolha infeliz de chapéu, a literatura inglesa ver-se-ia dramaticamente transformada. (*As Horas*, 1999, p. 71)

[She is the author; Leonard, Nelly, Ralph, and the others are the readers. (...) Men may congratulate themselves for writing truly and passionately about the movements of nations; they may consider war and the search for God to be great literature's only subjects; but if men's standing in the world could be toppled by an ill-advised choice of hat, English literature would be dramatically changed.] (*The Hours*, 2002, p. 83-84)

No capítulo em que Clarissa Vaughan recebe a visita de Louis, o ex-amante de Richard, em conversa, os dois comentam sobre o romance de Richard no qual Clarissa e Laura são protagonistas:

'Li o, é claro', ele diz.
'Leu? Ótimo?'
'Ele mal se deu ao trabalho de mudar seu nome'.
'Aquela não sou eu. É a fantasia de Richard a respeito de uma mulher vagamente parecida comigo'.
[...]
'A impressão é que tem umas dez mil páginas. Não acontece nada. E, de repente, *pum*. Ela se mata.'
[...]
'Você está perfeitamente quase de acordo com quase todos os críticos. Eles esperaram esse tempo todo, e pelo quê? Mais de novecentas páginas de flerte, no fundo, com uma morte repentina no final. Mas dizem que é muito bem escrito'. (*As Horas*, 1999, p. 106)]

["Of course, I've read the book," he says.
"Have you? Good."
"Yes. It is."
"He hardly even bothered to change your name."
"That isn't me," she says. "It's Richard's fantasy about some woman who vaguely resembles me."
(...)
"It feels like it's about ten thousand pages long. Nothing happens. And then, *bam*. She kills herself."
(...)
"You're in perfect agreement with almost every critic. They'd waited all that time, and for what? More than nine hundred pages of flirtation, really, with a sudden death at the end. People did say it was beautifully written."] (*The Hours*, 2002, p. 129-130)

Podemos levantar a partir deste fragmento várias questões quanto à produção de uma obra: primeiro, quando Louis associa a personagem do livro de Richard a Clarissa Vaughan. É notório, e já discurremos a esse respeito neste trabalho, que jamais podemos confundir uma personagem com as pessoas do mundo não-ficcional. E o autor põe isso em questão quando Clarissa afirma que a personagem do livro *não é ela*. Posteriormente, questiona-se o estilo prolixo do autor e a letargia na qual o romance caminha até a morte de uma personagem. Em seguida, a ressalva de que apesar de tudo, o romance é bem escrito. Ou seja, a primazia da forma sobre o conteúdo. O texto literário, numa prática que é também bastante encontrada no Modernismo, volta-se sobre si mesmo, enquanto linguagem ou enquanto processo. Corroborando a sentença de Domício Proença Filho (1998): "passa a importar mais o fazer da obra do que os conteúdos de vida que possa revelar".

Na narrativa contemporânea, além da utilização deliberada da intertextualidade, do ecletismo estilístico, do exercício da metalinguagem, as categorias de tempo e espaço passam a receber, com mais ênfase e frequência, um novo tratamento. Sobre isto, o crítico Anatol Rosenfeld delibera:

no romance do nosso século uma modificação análoga à pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo. A eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, 'os relógios foram destruídos. (ROSENFELD, 1982, p. 78)

Para este autor, o romance moderno nasceu no momento em que romancistas fundiram as categorias de tempo (passado, presente e futuro), desfazendo a ordem cronológica. Ele ainda assevera que

A dificuldade que boa parte do público encontra em adaptar-se a este tipo de pintura ou romance decorre da circunstância de a arte moderna negar o compromisso com esse mundo empírico das aparências, isto é, com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum. [...] O fundamentalmente novo é que a arte moderna não o reconhece apenas tematicamente, através de uma alegoria pictórica ou a afirmação teórica de uma personagem de um romance, mas através da assimilação desta relatividade à própria estrutura da obra-de-arte. A visão de uma realidade mais profunda, mais real, do que a do senso comum é incorporada à forma total da obra. (ROSENFELD, 1982, p. 78)

Ratificando esse posicionamento, Domício Proença Filho afirma que:

[...] configura-se no texto literário uma figuração alegórica de tipo hiper-real e metonímico. No Modernismo, tem-se uma figuração alegórica também, mas de tipo surrealizante, reveladora, num processo metafórico, de espaços profundos do inconsciente que se superpõem à realidade concreta. (1998, p. 43)

A personagem Laura Brown seria uma personificação deste conceito: “a transfiguração que a narrativa caracteriza centraliza-se nesse espaço de superposição da realidade pensada à realidade vivida”. Alegoricamente, podemos exemplificar essa percepção hiper-real e metonímica quando Virginia, ainda não despertada totalmente do sono:

De repente, não parece estar mais na cama e sim num parque; um parque de um verdor implausível [...]. Virginia transita por ali sem chegar a andar; flutua pelo parque, é uma pluma de percepção, incorpórea. [...] Virginia circula pelo parque como se impelida por um colchão de ar; está começando a entender que há um outro parque por baixo desse, um parque num outro

mundo, mais maravilhoso e terrível que esse; é a raiz de onde esses gramados e bosques brotam. (*As Horas*, 1999, p. 30)

[It seems, suddenly, that she is not in her bed but in a park; a park impossibly verdant (...) Virginia moves through the park without quite walking; she floats through it, a feather of perception, embodied. (...) Virginia moves through the park as if impelled by a cushion of air; she is beginning to understand that another park lies beneath this one, a park of the underworld, more marvelous and terrible than this; it is the root from which these lawns and arbors grow.] (*The Hours*, 2002, p. 29-30)

À maneira do cinema, no trecho transcrito acima, o narrador mostra-nos uma Virginia que, dominada pelo onírico, transcende a esfera material e embevecida por um alumbramento é levada até a origem da criação poética; ao princípio criador de onde todas as coisas emergem.

Em *The Hours*, Cunningham presta sua homenagem à escritora Virginia Woolf. A comparação mostra que ele tenta imortalizá-la como personagem de um romance (que, posteriormente, também a imortalizou como personagem de cinema), realizando um constante diálogo com a obra e vida da escritora. Apropriando-se do primeiro título pensando por Virginia para *Mrs. Dalloway* (obra-prima de Woolf) – *The Hours* – assim como do enredo, de algumas personagens e temas, Cunningham recria uma Mrs. Dalloway contemporânea, inserida em um tempo-espço distinto da personagem de Woolf, mas também imersa em conflitos e dilemas que vêm à tona em um dia de sua vida. Com esta obra, Cunningham mostrou intimidade e conhecimento da obra de Virginia, chegando mesmo a absorver características estilísticas da escritora. O acesso de Cunningham a pessoas próximas de Virginia, a fontes biográficas, às cartas deixadas por ela e até mesmo ao ambiente onde a escritora viveu permitiu que o mergulho do escritor nova-iorquino no universo da escritora inglesa fosse possível e bem sucedido.

Capítulo II

DIÁLOGO COM VIRGINIA WOOLF

Quando escreve sobre a literatura contemporânea, além de destacar a literatura voltada para a própria literatura, a descontinuidade temporal, a dessacralização da obra de arte etc., Domício Proença Filho (1998, p. 39) afirma que nas obras literárias pós-modernas:

Torna-se frequente também a presença marcante da intertextualidade, ou seja, à luz das teorias de Bakhtin, do diálogo ou cruzamento de vários textos. Na literatura contemporânea isso se dá sobretudo com o aproveitamento intencional das obras do passado. Insere-se nesse procedimento a mistura de estilos presente também na arte literária dos últimos decênios.

O romance *The Hours* é o resultado do entrecruzamento do texto de Cunningham com o romance *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf. O autor cria um universo ficcional tomando como base a obra de Virginia Woolf e até mesmo fatos de sua biografia, recolhidos dos diários deixados pela escritora: a maioria dos personagens do romance *The Hours* são personagens do romance da Virginia Woolf; o enredo também é o mesmo (um dia na vida de uma mulher que acorda com o objetivo de oferecer uma festa). O fato de Cunningham mergulhar no universo woolfiano a ponto de seu estilo mesclar-se com o da escritora inglesa mostra as marcas da pós-modernidade.

A ficção pós-moderna pertencerá àqueles autores e autoras que, compartilham dessa sensibilidade cultural que os levou a representar um mundo diferente através dessas estratégias narrativas. Dentre essas estratégias se incluem a intertextualidade, a paródia, o pastiche, a apropriação e a reescritura das chamadas metanarrativas da literatura ocidental, que Linda Hutcheon vai denominar de Metaficção Historiográfica ou romances famosos e autorreflexivos que se apropriam de personagens e acontecimentos históricos. Desaparecem, então, as tradicionais fronteiras entre os gêneros literários, misturando num mesmo texto trechos de prosa, poesia; se acentua o dialogismo, a heteroglossia e as vozes polifônicas, muitas vezes contraditórias dentro de uma mesma obra (HUTCHEON, 1991, p. 87). Essa ficção também favorece as formas fragmentadas ou “abertas”,

que dão aos leitores o poder de praticamente montar a obra e determinar o seu significado.

O termo pós-modernista ainda se aplica a um largo espectro de conceitos, enfoques e posições que continuam como objeto de acirrados debates, dentre os quais destacamos a relação entre o real e o irreal: a construção do significado, da verdade e da história; a função da linguagem e as complexidades da subjetividade e da identidade. Os debates sobre o pós-modernismo contribuíram muito para um repensar da nossa identidade e da nossa subjetividade. Também é possível dialogar com as chamadas “grandes narrativas”, parodiá-las e entender que um texto não é uma unidade fechada, com um único sentido, e que podemos interagir com ele com a bagagem que acumulamos em nossas vidas.

O pós-modernismo deu-nos também mais independência de leitura e nos colocou no eixo que une autor-obra-leitor. O autor não mais permaneceu no lugar de criador único, e a atividade de ler passou a ser sinônimo de ação, de criação de algo novo tanto no plano estético quanto político. E através das mãos do leitor recém denominado do contexto pós-moderno, os leitores acabam por apagar o sentido original (se é que existe algum), para lhe doar um novo sentido dotado da sua própria inscrição no texto, carregando um material sobre nós enquanto leitores, e formulando no texto um pouco do escritor que habita em cada um de nós.

A ficção pós-moderna também assumirá uma compreensão diferente no que diz respeito à representação da identidade, da subjetividade e da sexualidade; reconhece a diferença e incorpora em seus textos a diversidade multicultural e étnica do mundo ocidental; elimina a antiga distinção entre a cultura erudita e a popular em suas diversas manifestações.

Sobre a pós-modernidade, Domício Proença Filho ressalta que “presentifica-se uma tendência à utilização deliberada da intertextualidade [...] numa ampliação desse procedimento, efetiva-se, sobretudo na prosa, o ecletismo estilístico também presente em outras manifestações artísticas” (PROENÇA FILHO, 1998, p. 42).

Affonso Romano de Sant’Anna (1991, p. 27) afirma que a intertextualidade pode seguir duas vertentes distintas: a paródia e a paráfrase, tomando como eixo mediador o grau de “desvio”. Ou seja, o conjunto das similaridades (paráfrase e estilização) e o conjunto das diferenças (paródia e apropriação) entre dois textos; sendo o primeiro considerado como a matriz, o texto base; conseqüentemente, o segundo será o fruto, o resultado do entrecruzamento de vozes.

Também faz parte dos conceitos do pós-modernismo a teoria da intertextualidade, que afirma que um texto não pode existir como um todo autossuficiente e, portanto, não funciona como um sistema fechado. Isto se dá porque o escritor é, também, um leitor de textos, e, por conseguinte, a sua obra literária já começa inevitavelmente carregada de influências, referências, alusões e citações de todo tipo. Por outro lado, o que é produzido no momento da leitura pode ser atribuído a uma fertilização múltipla do texto lido por todos os textos que os leitores, em seu processo de leitura, aportam a ele, como Linda Hutcheon (1991, p. 167) citando Barthes define o intertexto como “a impossibilidade de viver fora do texto infinito”.

A teoria da intertextualidade, no entanto, se fez presente muito antes do pós-modernismo. Desde o final do século XIX que a multiplicação dos significados vem exigir uma leitura múltipla, e uma única voz unificada já não é suficiente para representar também os múltiplos temas e discursos. O texto literário esteve sempre relacionado a textos anteriores, a exemplo da Bíblia que esteve sempre perfilada com as grandes obras dos textos greco-latinos, como comenta Leyla Perrone-Moises (2005, p. 62) resumindo que “a literatura sempre nasceu da e na literatura”.

A intertextualidade também se fazia presente na literatura, mas reservada a gêneros específicos como a sátira, a paródia, a tradução, a crítica. Mikhail Bakhtin foi quem primeiro teorizou o fenômeno da intertextualidade, nomeando-o Dialogismo, o qual remete à necessária relação entre qualquer enunciado e todos os demais enunciados. Em seu famoso ensaio sobre os romances de Dostoiévski, autor que ele considerou como um produtor de um novo tipo de romance – o romance polifônico, caracterizado pela pluralidade de vozes –, ele assevera: “O diálogo das linguagens não é somente o diálogo das forças sociais na estática de suas coexistências, mas também o diálogo dos tempos, das épocas, dos dias, daquilo que morre, vive, nasce; [...]” (BAKHTIN, 1993, p.161).

Bakhtin (1993, p.73) acreditava que o romance caracterizava-se como um “fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal.” E esse plurilinguismo constitui-se no:

[...] discurso de outrem na linguagem de outrem, que serve para refratar a expressão das intenções do autor. A palavra desse discurso é uma palavra bivocal especial. Ela serve simultaneamente a dois locutores e exprime ao mesmo tempo duas intenções diferentes: a intenção direta do personagem que fala e a intenção refragada do autor. Nesse discurso há duas vozes, dois

sentidos, duas expressões. Ademais, essas duas vozes estão dialogicamente correlacionadas, como que se se conhecessem uma à outra (como se duas réplicas de um diálogo se conhecessem e fossem construídas sobre esse conhecimento mútuo), como se conversassem entre si.

Esse tipo de romance, para Leyla Perrone-Moisés, representou muito além de uma inovação do gênero, mas a “um tipo totalmente novo de pensamento artístico” (PERRONE-MOISES, 2005, p.64). De acordo com Sandra Nitrini, Bakhtin, constrói a sua teoria a partir da concepção da “palavra literária” e dos conceitos de “diálogo” – escritura com a qual se lê o outro (NITRINI, 1997, p.160) e “ambivalência” (da escritura, em oposição a “pessoa-sujeito da escritura”). O conceito de dialogismo Bakhtiniano inclui outros como a polifonia, a heteroglossia (a multiplicidade de línguas que ocorrem numa cultura) e discurso de voz dupla – eixo do eu e do outro; concepção de que a vida é experienciada nas fronteiras entre a nossa individualidade e a autoexperiência de outros. A palavra serve, assim, como uma ponte entre o eu e os outros –, todos abarcando ao mesmo tempo o textual, o intertextual e o contextual. Também é de Bakhtin uma definição mais abrangente do que fosse “Texto”, que agora era lido como tudo que englobasse toda produção cultural fundada na linguagem.

O romance polifônico apresenta um mundo no qual nenhum discurso individual pode ocupar um lugar acima de qualquer outro discurso. Todos os discursos são leituras de mundo e formas de reação para outros discursos. O elemento dialógico para Bakhtin referia-se à fala dos personagens expressando uma ideia ou uma forma de ver o mundo, ou ainda uma voz associada à consciência dos personagens.

Julia Kristeva ampliou os conceitos de Dialogismo de Bakhtin, trazendo-os para a Teoria Literária com o nome de “Intertextualidade”. Com essa concepção da multiplicação das vozes, do diálogo, estes teóricos desmontam as concepções do que seja original, ou seja, uma obra encerrada nela mesma, ao contrário, privilegiam a noção de uma obra escrita em camadas – de um texto sobre outro/outros textos, como teorizou Gérard Genette e a releitura de Palimpsestos (Palimpsestes, 1982), como uma forma antecessora da hipertextualidade (relação com um texto anterior como por exemplo a relação entre as adaptações cinematográficas e os romances originais, como é o caso de *The Hours*).

Tais conceitos opõem-se ao monologismo fixo ligados à ideias de logocentrismo e de substâncias imutáveis, irão assim abrir caminho para um dialogismo móvel. Enquanto Bakhtin concebe a “escritura como subjetividade e comunicabilidade”, Kristeva vai instalar o conceito de intertextualidade, onde se lê como Dupla. Isto é, um diálogo tanto no espaço interior do texto, como no espaço dos textos; os dois eixos básicos da intertextualidade, textos entrando através do autor e textos entrando através dos leitores, remetem-nos a uma rede de relações. E para interpretar um texto e descobrir seus possíveis significados seria necessário nos deslocarmos por entre estes textos que se relacionam e dialogam entre si.

Segundo Kristeva, o verbo *ler* para os antigos significava também recolher, colher, espiar, tomar, roubar. Escrever para ela seria o ler convertido em produção, indústria. Um ato de somação e transposição e de conexões múltiplas. (apud NITRINI, 1997, p.160). Para Kristeva (citada por ALLEN, 2000, p. 35) o texto é ‘a permutation of texts, an intertextuality in the space of a given text’ in which ‘several utterances, taken from other texts, intersect and neutralize one another’⁵. Mais uma vez temos o argumento de que os autores não criam os seus textos a partir de um “espaço vazio” deles próprios, mas se abastecem nas fontes de outros textos pré-existentes. Sendo assim, não existe texto individual ou isolado, mas um pastiche de textualidade cultural. Tanto Bakhtin como Kristeva acreditavam que os textos não podiam ser vistos fora da textualidade cultural e social através do qual são construídos. Todo texto contém no seu interior uma estrutura ideológica e tenta perpassá-la para a sociedade através do discurso. Isto significa que para Kristeva, como argumenta Graham Allen, “as dimensões intertextuais do texto não podem ser estudadas como meras ‘fontes’ ou ‘influências’ sopradas daquilo que tradicionalmente tem se configurado como ‘background’ ou ‘contexto’” (ALLEN, 2000, p. 36).

A partir da inovação das ideias de Bakhtin e Kristeva, Leyla Perrone-Moises, no seu artigo *Crítica e Intertextualidade*, conclui as observações sobre o Discurso Dialógico citando La Bruyère para resumir as “palavras habitadas” de Bakhtin: “Chegamos tarde e tudo já foi dito”, mas tudo pode ser redito diferentemente, e ela redita as palavras de Lautréamont: “Chegamos cedo, nada foi dito” (2005, p.68).

⁵ ‘a permutação de textos, uma intertextualidade no espaço de um texto dado, através do qual várias ocorrências, advindas de outros textos, interagem e neutralizam uns aos outros’. (Tradução nossa)

O romance *The Hours*, de Michael Cunningham, adaptado para o cinema com o mesmo título, por Stephen Daldry/ David Hare, ilustra bem uma tendência contemporânea de criação artística em que um texto é construído a partir de outro(s) já famoso(s), questionando-se o que é original, e considerando-se características onde se incluem a fragmentação, a colagem, o pastiche, e autoridade autoral. *The Hours* também poderia se constituir numa referência ao que Umberto Eco constata, citado por Linda Hutcheon no seu *Poética do pós-modernismo*: “Descobri o que os escritores sempre souberam (e nos disseram muitas e muitas vezes): os livros sempre falam sobre outros livros, e toda estória conta uma estória que já foi contada” (HUTCHEON, 2002, p.167).

Em *The Hours*, Cunningham reconta a história de *Mrs. Dalloway*, como também rompe com os limites de originalidade, de autor/leitor. Enquanto Cunningham escreve *The Hours*, o personagem de Virginia Woolf escreve *Mrs. Dalloway*; nós leitores lemos *The Hours*, e Laura Brown lê *Mrs. Dalloway*. Citando Douglas Crimp, Linda Hutcheon (2002, p. 29) esclarece: “a ficção do indivíduo criador dá lugar ao confisco, à citação, à seleção, à acumulação e à repetição manifestos de imagens já existentes. As noções de originalidade, autenticidade e presença [...] são enfraquecidas”. As cópias, os intertextos, e as paródias, constituem alguns dos conceitos que desconstruíram as noções humanistas de originalidade e universalidade e, segundo esta autora, a atual teoria quer revelar que: “[...] a ideia de que a linguagem tem o poder de constituir (e não só de descrever) aquilo que é por ela representado” (HUTCHEON 2002, p. 243).

Linda Hutcheon também cita Roland Barthes definindo o intertexto como a impossibilidade de viver fora do texto infinito e que “contesta essa noção de autor original e originante, a fonte do sentido fixo do passado e a substitui pela ideia de um escrevente textual, ou daquilo que prefiro chamar de ‘produtor’, que só existe no tempo do texto e sua leitura: “o único tempo existente é o da enunciação, e todo texto é eternamente escrito aqui e agora” (HUTCHEON, 1991, p.167). O teórico palestino Edward Said vai afirmar que “o escritor pensa menos em escrever com originalidade, e mais em reescrever. A imagem para a escrita se modifica, deixando de ser a do registro original e passando a ser a da escritura paralela” (apud HUTCHEON, 2002, p.112).

O diluir das fronteiras entre os gêneros (biografia e ficção), também vai referendar a escrita pós-moderna na obra de Cunningham, já que aspectos

biográficos sobre Woolf vão permear toda a trama, principalmente nos capítulos referentes à Mrs. Woolf, nos quais vamos ter cenas da sua vida pessoal no que diz respeito à sua fragilidade emocional, o seu relacionamento com o marido Leonard, com a irmã Vanessa, com os sobrinhos, as empregadas, concomitante aos seus conflitos no construir do romance sobre Clarissa Dalloway, personagem principal do romance em questão.

No caso específico de *The Hours*, Cunningham apropria-se de um texto seminal, *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, mais preocupado nesse empréstimo fecundo e num acasalamento fértil das obras em questão. Cunningham tem o foco mais no cruzamento da “escritura paralela” de que fala Edward Said (apud HUTCHEON, 2002, p. 112) do que buscar uma originalidade ilusória: “o escritor pensa menos em escrever com originalidade, e mais em reescrever. A imagem para a escrita se modifica, deixando de ser a do registro original e passando a ser a da escritura paralela” (HUTCHEON, 2002, p.112).

O diálogo de Cunningham com a obra de Virginia Woolf ocorre através das mais diversas formas intertextuais: aparecem citações diretas do texto da autora, paráfrases, elementos biográficos, epígrafes, apropriação de traços da escrita e de nomes de personagens, transposição de situações, deslocamentos temporais e espaciais. É possível perceber Virginia Woolf ali, refratada, mas sempre presente:

[...] Não olha direto para o espelho oval pendurado sobre a pia. Tem consciência dos movimentos refletidos no vidro mas não se permite olhar. O espelho é perigoso; às vezes mostra-lhe aquela manifestação escura de ar que imita seu corpo, toma sua forma, mas fica atrás, vigiando, com olhos porcinos e respiração silente, molhada. (*As Horas*, 1999, p. 31)

[She does not look directly into the oval mirror that hangs above the basin. She is aware of her reflected movements in the glass but does not permit herself to look. The mirror is dangerous; it sometimes shows her the dark manifestation of air that matches her body, takes her form, but stands behind, watching her, with porcine eyes and wet, hushed breathing.] (*The Hours*, 2002, p. 30-31)

Ao se apropriar da figura de uma escritora canônica, Cunningham já se inclui nos conceitos de escrita pós-moderna, pois privilegia uma reflexão sobre as artimanhas da ficção e seus mundos paralelos, no caso o mundo de Woolf, que mesclado com fontes originais, vão sendo construídos juntamente com a escrita de *Mrs. Dalloway*. Enquanto acontece o dissecar do fazer ficção, recortes da sua vida

peçoal vão somando-se ao seu fazer literário, fazendo desaparecer um limiar tênue entre fato e ficção, ou entre o que é real e o que seria construído.

Apesar do narrador em terceira pessoa se fazer presente na história, *The Hours* é principalmente narrado através dos pensamentos e vozes interiores das personagens, numa tentativa de aproximação do estilo de Woolf, que além de utilizar as técnicas do fluxo de consciência e monólogo interior, priorizando o tempo psicológico, nos quais as lembranças do passado e a antecipação do futuro são assim fundidas. Apesar dessa fusão de tempos, a sensação do tempo presente está sendo sempre sugerida através das fissuras narrativas, principalmente nos capítulos de Mrs. Dalloway.

Richard, que também narra sua história, parece construir quatro narrativas diferentes: sua vida (a sua existência), a vida desejada, a vida narrada no seu romance – a de Clarissa –, e a que ele imagina estar sendo vivida por essa personagem (Mrs. Dalloway). Todas essas vidas imbricadas no tempo presente, simultâneas, experimentadas pelos personagens pelos seus “momentos de ser” (para usar uma expressão de Woolf, no que diz respeito aos momentos evanescentes). É como se essas quatro vidas “integrassem um continuum temporal e uma única narrativa, a narrativa quádrupla de Richard. Cada personagem vivencia uma experiência que é, de algum modo, reiterada pelas vidas que as precedem ou sucedem, e ecoa nas personagens fictícias dos romances aos quais o filme – e anteriormente o próprio romance de Cunningham – se refere.” (DINIZ, 2005, p.27)

Para discutir a ficção dos romances reescritos ou relidos, Linda Hutcheon sugere que verdade e falsidade podem não ser mesmo os termos corretos para defini-los já que só “existem verdades no plural, e jamais uma só Verdade; e raramente existe a falsidade *per se*, apenas as verdades alheias” (HUTCHEON, 2002, p. 146). E conclui: “A ficção pós-moderna sugere que reescrever ou reapresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico” (HUTCHEON, 2002, p. 243).

Cunningham vai estender a sua temática através de três momentos/espços distintos, repercutindo e entrelaçando na vida de três mulheres em épocas e contextos bem diferentes ao longo de 24 horas. As três personagens femininas de *The Hours* sentem-se deslocadas na vida; têm o passado como um fantasma presente nos seus cotidianos; estão sempre diante de escolhas complexas diante

dos papéis estabelecidos, ou simplesmente de escolhas cotidianas de comprar flores ou não.

Michael Cunningham ao escrever *The Hours* está “lendo”, no sentido de espiando e reconhecendo “traços”, e fazendo uma “escritura réplica” de Virginia Woolf no seu texto *Mrs. Dalloway*. Ao se apropriar de um texto canônico, Cunningham não esconde os traços desse diálogo, muito pelo contrário, expõe e desnuda toda e qualquer relação com a autora em questão, seu livro-fonte, os temas, as técnicas, os personagens e os próprios dilemas da escritura do romance de “origem”.

São inúmeras as referências em *The Hours*. Primeiramente, como já citamos, temos o diálogo/ apropriação/ reescritura do romance *Mrs. Dalloway*. A apropriação já parte do título *The Hours*, título esse que foi o primeiro a ser pensado por Woolf para o seu romance da Sra. Dalloway, numa referência às frequentes badaladas do marcador de tempo mais emblemático da cidade Londrina, o Big Ben. Badaladas que se fazem ecoar ao longo da sua narrativa, somado ainda ao jogo do tempo cronológico, psicológico e existencial ali representado. Woolf, no entanto, optou pelo nome da personagem como título, no sentido de se afastar da preocupação com a demarcação temporal da narrativa. Com a escolha de *Mrs. Dalloway*, Woolf também fazia uma escolha que priorizava o ser em desordem, a experiência feminina, a memória, para chegar assim no que ela chamaria de “Moments of being”, título que deu nome ao seu livro de memórias.

Com a sua nova *Mrs. Dalloway*, Cunningham lançava, assim, um novo olhar quanto ao tema principal de Woolf: “um dia na vida de uma mulher”, tema que vai continuar em *The Hours*: “Mas será que um único dia na vida de uma mulher comum pode conter o suficiente para um romance?” (AS HORAS, 1999, p. 61). A frase é respondida em seguida por Mrs. Woolf: “Clarissa Dalloway morrerá, disso ela tem certeza, embora ainda seja muito cedo para dizer como ou até mesmo exatamente por quê. De todo modo, vai acabar com a própria vida. Sim, ela fará isso” (AS HORAS, 1999, p. 61).

Mas *The Hours*, então, não pode ser considerado simplesmente uma reescritura de *Mrs. Dalloway*, já que o romance de Cunningham rompe com essa noção de um texto original ou de influência. Cunningham queria representar uma nova *Mrs. Dalloway* contemporânea, criando assim um novo olhar quanto ao tema abordado por Woolf. Um dia longo que, ao final, cada uma das personagens terá

“preparado sua suposta festa, terá refletido sobre a própria vida, bem como terá pensado sobre a personagem fictícia Mrs. Dalloway; todas serão surpreendidas por um beijo e, ao longo desse dia, se deparam com um momento de morte, que as obriga a refletir sobre a própria existência” (OLIVEIRA, 2006, p.16). Cunningham, na verdade, fez muito mais que reescrever Mrs. Dalloway. Como enfatiza Tory Young, ele atualiza o romance, no sentido de trazer à tona conflitos contemporâneos (casamento homoafetivo e Aids), insere Woolf, tanto como autora como personagem, e através de Mrs. Brown teoriza sobre a própria caracterização da ficção moderna (YOUNG, 1999, p.33). Cunningham queria mesmo era “escrever no espírito da obra de Virginia Woolf, sem tentar imitar sua voz” (FLORES, 2005, p. 26).

Analisando a obra de Cunningham, poderíamos afirmar que esta representa um “desvio tolerável”, uma estilização⁶, da obra de Virginia. O autor de *The Hours* valeu-se de algumas personagens e do enredo do romance *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, para construir sua narrativa. Além dos personagens e do enredo, percebemos também a apropriação de transcrições da obra de Virginia dentro de *The Hours*, principalmente nos momentos em que Laura Brown está lendo o livro de Virginia:

Vai ler só mais uma página. Uma página mais para se acalmar e se localizar, depois se levanta.

Que farra! Que mergulho! Pois foi sempre assim que lhe pareceu ter sido quando, com um ligeiro ranger das dobradiças, que escuta de novo agora um dia abriu de par em par as janelas francesas de Bourton e mergulhou lá fora (...) (As Horas, 1999, p. 36)

[She will read one more page. One more page, to calm and locate herself, then she'll get out of bed.

What a lark! What a plunge! For so it had always seemed to her, when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst open the French windows and plunged at Bourton into the open air (...)] The Hours, 2002, p. 38-39)

Além das citações que mostram o trecho de *Mrs. Dalloway* que Laura está lendo, Michael Cunningham estiliza o texto de Virginia em determinadas passagens referentes a Clarissa Vaughan, uma personagem-paráfrase da Clarissa Dalloway: “Tinha parecido o começo da felicidade, e Clarissa ainda se choca, trinta anos depois, quando percebe que *era* a felicidade” (AS HORAS, 1999, p. 83). Nesse

⁶ Affonso Romano de Sant’Anna afirma que “a diferença entre esses três termos [paráfrase, estilização e paródia] está em que a paródia *deforma*, a paráfrase *conforma* e a estilização *reforma*. Entre eles há um sinal de diferença.

trecho, identificamos a semelhança dele com trechos de duas obras de Virginia Woolf, o *Mrs. Dalloway* e *Orlando*, quando, neste segundo, o narrador afirma: “Era o momento presente”. Quando Clarissa Vaughan recebe a visita inesperada de Louis, o narrador de *The Hours* novamente repete uma sentença proferida pelo narrador de *Mrs. Dalloway*, afirmando: “Ele sempre teve propensão para as lágrimas. Clarissa, a mais sentimental, a mais indignada, não parece chorar nunca, embora muitas vezes sinta vontade de fazê-lo” (WOOLF, 1980, p. 102).

Apesar de a escritora Virginia Woolf ser uma das protagonistas do romance, Cunningham, magistralmente, constrói outro personagem que seria a estilização de Virginia. Vejamos: assim como Virginia Woolf, Richard Brown é escritor, também sofre de problemas mentais (ouve vozes), vive recluso por causa da doença, sente fortes dores de cabeça e, assim como Virginia, escreveu um livro, “um romance que medita exaustivamente sobre uma mulher com uma casa na West Tenth Street” (*As Horas*, 1999, p. 103).

Na obra de Cunningham, Clarissa Vaughan observa que uma senhora de idade, num vestido escuro, parece estar cantando desafinada “iiiiii” (*As Horas*, 1999, p. 19). O canto que atravessa o caminho de Clarissa parece-lhe indicar a sombra da morte. Ela nem imagina que, ao fim do dia, terá um encontro com a morte de Richard. Ao descrever uma das crises de Virginia, o narrador afirma que “Um bando de pardais diante de sua janela uma vez cantou, inconfundivelmente, em grego (*As Horas*, 1999, p. 62).

Outra passagem que remete ao tema da morte e caracteriza mais uma estilização da obra de Virginia é quando Mrs. Woolf e seus sobrinhos decidem enterrar o passarinho e Angelica, toda alegre, pede para cantar durante o sepultamento (*As Horas*, 1999, p. 97). O canto – seja dos pássaros, seja grego ou da senhora de vestido preto – além de constituir uma estilização, também aparece como prolepse da morte: “Ela esteve fora. Esteve pensando com indulgência até mesmo desejo, na morte. Isso lhe ocorre ali, na entrada da casa da senhora Latch – ela esteve pensando com ansiedade na morte” (*As Horas*, 1999, p. 151).

2.1 – AS MULHERES DE CUNNINGHAM

Após a abordagem do enredo e das temáticas presentes no livro, é imprescindível que analisemos as três heroínas do romance, personagens atormentadas por sentimentos e sensações díspares, pela eterna dicotomia entre ser e deve ser. Além da presença do *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, têm em comum a consciência plena da “dor da existência” (cf. SHOPENHAUER, 1985), da inadaptabilidade ao cotidiano e às convenções sociais. São três individualidades que constituem uma personalidade uníssona.

2.1.1 – VIRGINIA WOOLF: a escritora

O narrador situa o leitor no ano de 1923, em Richmond, subúrbio de Londres. É aqui que reside uma das protagonistas do romance *The Hours*, Virginia Woolf. Casada com Leonard Woolf, Virginia não tem filhos e reside numa casa confortável, onde desfruta da companhia do marido, da serviçal Nelly e dos funcionários da pequena editora que possuem e que publica seus livros. Prestes a escrever um novo romance, Virginia tem seus primeiros *insights*:

Ela sonhou com um parque e sonhou com um novo rumo para seu livro – qual era? Flores? Alguma coisa a ver com flores. Ou alguma coisa a ver com parque? Tinha alguém cantando? Não, o rumo se foi, mas no fundo não tem importância, porque ainda guarda consigo a sensação que ficou para trás. Sabe que pode se levantar e escrever. (*As Horas*, 1999, p. 31)

[She has dreamed of a park and she has dreamed of a line for her new book – what was it? Flowers; something to do with flowers. Or something to do with a park? Was someone singing? No, the line is gone, and it doesn't matter, really, because she still has the feeling it left behind. She knows she can get up and write.] (*The Hours*, 2002, p. 30)

Dessa maneira, Cunningham conduz a narrativa e vai mostrando, de maneira ficcional, o processo de escrita (construção do romance *Mrs. Dalloway*) de Virginia. Após um sonho inspirador, Virginia, numa manhã de junho, levanta eufórica e com a sensação de que o trabalho “a espera e ela está louca para ir ter com ele, do jeito que poderia estar indo para uma festa que já tivesse começado no andar térreo da casa, uma festa cheia de argúcia e beleza” (*As Horas*, 1999, p. 31). Virginia tem plena consciência e respeito pelo seu ofício quando decide tomar

apenas uma xícara de café na sala de visita, pois “nessa manhã quer começar o trabalho logo, sem correr o risco de se expor às ladainhas e queixumes de Nelly” (*As Horas*, 1999, p. 31). Logo mais adiante lemos:

Devia comer alguma coisa no café da manhã, mas não suporta a interrupção que isso acarretaria, o contacto com os humores de Nelly. Ela vai escrever por uma hora, mais ou menos, depois comerá alguma coisa. Não comer é um vício, quase uma droga – com o estômago vazio, sente-se veloz e limpa, desanuviada, pronta para uma briga. (*As Horas*, 1999, p. 34)

[She should have breakfast but she can't bear the interruption it would entail, the contact with Nelly's mood. She will write for an hour or so, then eat something. Not eating is a vice, a drug of sorts – with her stomach empty she feels quick and clean, clearheaded, ready for a fight.] (*The Hours*, 2002, p. 34)

Para Virginia produzir sua obra, o esvaziamento era imprescindível, isto é, o desligamento das coisas pequenas e cotidianas; importava-lhe mergulhar fundo no mundo cuja construção iniciara.

A personagem, apesar de todo seu talento e inteligência, é uma mulher com problemas neurológicos, sente fortes dores de cabeça e ouve vozes. Sobre isso o narrador afirma:

A dor de cabeça está sempre por perto, esperando, e seus períodos de liberdade, por mais longos que sejam, parecem sempre provisórios. Às vezes a dor de cabeça toma posse dela apenas parcialmente, por uma tarde, um dia ou dois, depois se retira. Às vezes fica e cresce, até que ela própria se esvai. (*As Horas*, 1999, p. 62)

[The headache is always there, waiting, and her periods of freedom, however long, always feel provisional. Sometimes the headache simply takes partial possession for an evening or a day or two, then withdraws. Sometimes it remains and increases until she herself subsides.] (*The Hours*, 2002, p. 70)

Sua doença foi o motivo que fez a ela e a seu marido mudarem-se de Londres para o subúrbio, seguindo conselhos médicos. Embora saiba que Richmond pode fazer bem à sua saúde, é Londres que Virginia ama e Londres para ela significa vida: “Ela voltará a Londres. Melhor morrer louca da silva em Londres do que evaporar em Richmond” (*As Horas*, 1999, p. 63). Virginia sofre do mesmo mal que Laura Brown, a dona-de-casa norte-americana, segunda protagonista do romance. Laura e Virginia amam a vida, a agitação das grandes cidades, os transeuntes, o barulho... e se ressentem por viverem na calma, na mansidão do lar. Ambas querem transpor os limites, ultrapassar a barreira que as separa da vida – a

morte cotidiana. “Ela despreza Richmond. Tem fome de Londres; sonha, às vezes, com o coração das cidades... tudo o que deseja é um retorno aos perigos da cidade” (*As Horas*, 1999, p. 71).

O trabalho doméstico das personagens de *The Hours* se dá de forma angustiante. Virginia Woolf, fechada em seu quarto, mergulhada na construção da vida imaginária dos seus personagens, aflige-se diante das empregadas: “Por que será tão difícil lidar com criados?” (*As Horas*, 1999, p. 74). Faz um esforço para esconder essa sua limitação de Nelly, que tem o poder, conhece segredos e tem competência com a massa... . Tem consciência desse saber, “Existe uma verdadeira arte no comando de chás e jantares” (*As Horas*, 1999, p. 72)

Mrs. Woolf intriga-se frente ao domínio de Nelly no espaço doméstico; a desenvoltura com que abre a massa, e como é sempre “corada, majestosa e ela mesma”. Como pode ser tão linear nos seus sentimentos? Pergunta-se, já que a própria Mrs. Woolf vive o seu tormento de ouvir vozes, não conseguir dormir, nem comer, e só de aflição são feitas suas horas. E ela reclama: “[...] como é que consegue, todos os dias e todas as horas, ser tão exatamente a mesma?” (*As Horas*, 1999, p.72)

A falta de articulação que Mrs. Woolf tinha com o trabalho doméstico servirá de laboratório para que, através do seu personagem Mrs. Dalloway, transcenda à essa “limitação”, como ela mesma descreve: “Clarissa Dalloway terá uma grande habilidade com os criados, modos intrincados, que serão ao mesmo tempo bondosos e autoritários. Os criados vão adorá-la. Eles farão bem além do que for solicitado (*As Horas*, 1999, p. 75).

A sede de Virginia por viver em Londres será acentuada com a visita de sua irmã, Vanessa Bell, e de seus três sobrinhos – Julian, Quentin e Angelica (nomes reais dos sobrinhos da escritora inglesa). A primeira coisa que inquieta Virginia é a chegada antecipada de Vanessa à sua casa: “Não pode ser, fala Virginia. Não são nem duas e meia ainda. Eles ficaram de vir às quatro” (*As Horas*, 1999, p. 94). Sabemos que os britânicos são conhecidos mundialmente pela pontualidade e precisão com horários e que a atitude de Vanessa é, de certa forma, inconveniente – mesmo em se tratando de família. O incômodo que Virginia sente não é apenas por uma questão de quebra de protocolo, e sim, a frustração de não ter se preparado adequadamente para receber a irmã, demonstrando o quanto está “aparentemente” bem:

Dizendo isso, Virginia levanta-se e só então se dá conta do roupão amarfanhado, da desordem escorrida dos cabelos. É apenas minha irmã, pensa ela, mas ainda assim, depois de todo esse tempo, depois de tudo o que aconteceu, quer inspirar em Vanessa uma certa admiração e surpresa. Ainda assim quer que a irmã pense: 'A palerma até que está com bom aspecto'. (*As Horas*, 1999, p. 94)

[Virginia says, and as she stands she's aware of her disheveled housedress, the lank disorder of her hair. It's only my sister, she thinks, but still, after all this time, after everything that's happened, she wants to inspire in Vanessa a certain surprised admiration. Still she wants her sister to think, "The goat's really looking rather well, isn't she?"] (*The Hours*, 2002, p. 114)

Vanessa é descrita como uma figura esculpida em mármore róseo (já Mrs. Woolf é descrita como mármore branco), uma figura terrena, até mesmo decorativa, com arabescos, um misto de sentimental com senhora dos outros. Para Mrs. Woolf, Vanessa "[...] é seu navio, sua faixa de litoral verdejante, onde as abelhas zumbem entre as uvas" (*As Horas*, 1999, p. 95). Essa descrição da Vanessa de Cunningham coincide com a descrição de Virginia Woolf sobre sua irmã no seus "Sketches of the Past": "Vanessa, com seu vestido de seda branco..., e uma borboleta de esmalte azul no cabelo..., bonita, órfã de mãe,.. era um espetáculo comovente, um enfeite para qualquer mesa de jantar, uma nobre em potencial, podia-se fazer qualquer coisa do material precioso que ela era ..." (WOOLF, 1986, p.196).

Embora sejam irmãs, Vanessa inspira vida, alegria, maternidade – elementos ausentes na vida de Virginia. A maternidade de Vanessa revela a opinião de Mrs. Woolf da supremacia desse feito frente à criação literária. Para Mrs. Woolf:

Antes de passar às roseiras com Angelica, Virginia para alguns minutos mais, ainda de mãos dadas com Vanessa, vendo os filhos de sua irmã como se fossem uma lagoa na qual ela pode escolher mergulhar ou não. Este, pensa Virginia, é o verdadeiro feito; isto continuará a viver depois que as lantejoulas experimentais da narrativa tiverem sido empacotadas, junto com as velhas fotografias, os vestidos enfeitados e os pratos de porcelana nos quais vovó pintava suas paisagens tristonhas, inventadas. (*As Horas*, 1999, p. 98)

[Before going with Angelica into the rose garden, Virginia stands another moment, still holding hands with Vanessa, watching Vanessa's children as if they were a pool of water into which she might not dive. This, Virginia thinks, is the true accomplishment; this will live after the tinselly experiments in narrative have been packed off along with the old photographs and fancy dresses, the china plates on which Grandmother painted her wistful, invented landscapes.] (*The Hours*, 2002, p. 118)

Já nessa opinião podemos compartilhar das questões de finitude, herança e da brevidade das coisas. Um reforço também ao pensamento questionável de que a maternidade é realmente algo sublime e de maior a todas as coisas terrenas.

Com a chegada de Vanessa e seus filhos, Virginia também recebe uma visita inesperada: a *morte* – elemento já quase presente no romance que está escrevendo, pois Virginia cogita matar sua protagonista, Clarissa Dalloway. Ao indagar a Vanessa pelos sobrinhos, ela responde: “Estão no jardim. Quentin encontrou um passarinho morrendo, na rua, e parece que eles decidiram que o animal tem de ficar no jardim” (*As Horas*, 1999, p. 95). Em seguida, Virginia pensa: “Ah, logo antes do chá, a morte” (*As Horas*, 1999, p. 96). Ao saber da morte do passarinho, Virginia dirige-se ao jardim com Vanessa e decide ajudar as crianças a prepararem o funeral: “Tudo pronto, então, diz Virginia. Estamos prontos para arrumar o defunto” (*As Horas*, 1999, p. 98). Virginia e Angelica pegam algumas flores e grama e preparam um leito para o pássaro. Ao concluir o trabalho, Virginia afirma: “Ficou bom, diz ela, e, surpreendentemente, ficou mesmo. Virginia olha com prazer inesperado para o modesto círculo de espinhos e flores; para esse leito silvestre de morte. Bem que gostaria de repousar nele” (*As Horas*, 1999, p. 99). Mais adiante, lemos: “Ela gostaria de repousar ali, no lugar dele. Não há como negar, bem que gostaria disso” (*As Horas*, 1999, p. 100). Ao se aproximar do passarinho, Virginia detecta que se trata de uma fêmea; constatação que alude a Clarissa Dalloway, sua heroína. “Afinal de contas, Clarissa não é, pensa ela, a noiva da morte. Clarissa é o leito onde a noiva se deita” (*As Horas*, 1999, p. 100).

Após o chá com gengibre, Vanessa parte com as crianças e Virginia fica com a sensação de que “é o final de um dia comum” (*As Horas*, 1999, p. 132). No entanto, com a partida da irmã, Virginia sente-se desolada: “Foi há poucas horas, mas o que sentiu na cozinha com Vanessa – aquela satisfação intensa, aquela benção – evaporou-se de tal forma que poderia nunca ter ocorrido” (*As Horas*, 1999, p. 132). Assim como Richmond anoitece, sua alma também volta a escurecer. A visita de Vanessa trouxe consigo um pouco de Londres, um pouco de vida para o dia da escritora e ela tenta agarrar-se com todas as forças para não perder a esperança e o encanto que vieram com seus parentes:

(...) o vagão carnavalesco que leva Vanessa – toda aquela festa espalhafatosa que ela é, aquela vida imensa, as crianças, os quadros, os amantes, a casa fascinante e atravancada – desvaneceu-se na noite,

deixando um rastro onde ecoam os pratos e os metais, notas do acordeão, como rodas descendo a rua. (*As Horas*, 1999, p. 137)

[(...)the carnival wagon that bears Vanessa – the whole gaudy party of her, that vast life, the children and paints and lovers, the brilliantly cluttered house – has passed on into the night, leaving its echo of cymbals behind, its accordion notes, as wheels roll off down the road.] (*The Hours*, 2002, p. 169)

Mesmo sentindo-se desolada, Virginia tenta se convencer de que sua casa, Leonard, seus empregados, seus livros bastam:

Isso é o suficiente, diz consigo mesma. Luta para acreditar no fato. É suficiente estar na sua casa, a salvo da guerra, com uma noite de leituras pela frente, depois dormir, e trabalhar de novo pela manhã. É suficiente que os postes lancem sombras amareladas nas árvores (*As Horas*, 1999, p. 132).

[It is enough tells herself. She strives to believe that. It is enough to be in this house, delivered from the war, with a night's reading ahead of her, and then sleep, and then work again in the morning. It is enough that the streetlamps throw yellow shadows into the trees.] (*The Hours*, 2002, p. 118)

Porém, em seu íntimo, ela sabe que isso não basta; ela anseia por mais.

Temendo a chegada das fortes dores de cabeça, Virginia decide sair para um passeio. Ao cruzar o jardim, depara-se com o pássaro morto e amedronta-se com a sensação da morte: “É assustador mas não completamente desagradável, essa sensação de cemitério” (*As Horas*, 1999, p. 133), afirma ela. Para Virginia, a morte, o cemitério, o frio, é mais agradável e confortável do que o seu cotidiano: “É, de certa forma, mais nobre, neste momento, do que a carne de vaca e as lâmpadas”. A certeza de que o melhor para si é morrer começa a se aproximar muito da personagem. Observando os transeuntes, Virginia pensa em ir até Londres como forma de não sucumbir, de sobreviver a tudo e a todos. Lembra-se do presente que deu a Nelly durante a tarde: uma ida até Londres para comprar gengibre. Pedindo a Nelly que deixasse seus afazeres e se dirigisse até Londres apenas para comprar gengibre, Virginia, na verdade, presenteia sua serviçal com algo que tanto deseja, que tanto quer: uma simples ida até Londres: “Que agitação! Que mergulho! Parece-lhe que pode sobreviver, prosperar; se tiver Londres à sua volta” (*As Horas*, 1999, p. 135). No entanto, a escritora depara-se com um dilema: se for até Londres, vai desagradar seu marido. “Leonard ficará louco de preocupação. Se ligar para ele, ficará furioso, pedirá que volte imediatamente” (*As Horas*, 1999, p. 136). Virginia atreve-se e compra o bilhete e decide “receber seu castigo”. Durante a espera do

trem, sentada em um banco de madeira, Virginia vê Leonard vindo em sua direção e, em seguida, os dois travam um diálogo – sério, mas amistoso – no qual Virginia acusa Leonard de usurpar a sua vida à sua revelia, e explode: “Minha vida foi roubada de mim; vivo uma vida que não quero viver!”. Mas, observando a preocupação de Leonard para com ela, Virginia “sente uma imensa pena dele” (As Horas, 1999, p. 138). E ao mesmo tempo sente-se acuada e obrigada a fazer uma escolha: “Deste lado, está o austero e preocupado Leonard... Do outro lado estão Londres e tudo o que Londres sugere de liberdade, de beijos, de possibilidades de arte, do brilho obscuro e sonso da loucura” (As Horas, 1999, p. 138). Virginia aproveita a ocasião para persuadir Leonard a voltar para Londres. Ambos regressam para o jantar “de braços dados, como qualquer casal de meia-idade voltando para casa”.

No último capítulo de Mrs. Woolf, Virginia está de volta ao lar e tenta concentrar-se no livro que está escrevendo, o seu *Mrs. Dalloway*. Plena de certeza de que voltará para Londres, Virginia decide mergulhar fundo no rio da vida, “não se cansará de escrever, viverá como estava destinada a viver, completamente, intensamente, entre seus pares, em plena posse e comando de seus dons” (As Horas, 1999, p. 165). Embevecida pela esperança de residir em Londres, Virginia decide o destino final da sua personagem: Clarissa Dalloway, que estava destinada a cometer suicídio “por uma coisa banal, continuará vivendo, amando Londres, amando sua vida de prazeres comuns, e uma outra pessoa é que vai morrer...” (As Horas, 1999, p. 166). Virginia transpõe para sua heroína todos os seus anseios e sonhos; Clarissa viverá a vida que ela, Virginia, tanto deseja.

2.1.2 – LAURA BROWN: a leitora

Em 1949, Laura Brown acorda, também numa manhã de junho – assim como Mrs. Woolf, com as palavras de Virginia Woolf ecoando em seus ouvidos: “*Mrs. Dalloway disse que ela mesma compraria as flores*”. Aos poucos, Laura observa seu quarto e vai sendo invadida por uma sensação de obrigações que deve cumprir sem que tenha a menor vontade:

Não deveria estar se permitindo ler. Deveria estar de pé, banhada, vestida, preparando o café de Dan e Richie. Ela deveria estar lá; deveria estar de pé em frente ao fogão, com seu roupão novo, cheia de conversas simples e estimulantes (As Horas, 1999, p. 35).

[She should not be permitting herself to read. She should be out of bed, showered and dressed, fixing breakfast for Dan and Richie. She should be there, shouldn't she? She should be standing before the stove in her new robe, full of simple, encouraging talk.] (The Hours, 2002, p. 38)

Mrs. Brown acorda para atuar no palco – seu lar: “...como se estivesse nos bastidores, próxima da hora de entrar em cena e atuar numa peça para a qual não está adequadamente vestida e para a qual não ensaiou como devia” (As Horas, 1999, p. 39). É através da leitura – do sonho, dos mundos paralelos – que Laura ganha forças para encarar de frente o seu dia-a-dia: “...como se ler fosse a primeira tarefa óbvia do dia, a única maneira viável de negociar a passagem do sono para a obrigação” (As Horas, 1999, p. 36). Laura não consegue se erguer do leito sem antes degustar um pouco do novo livro que acabara de iniciar a leitura: “Vai ler só mais uma página. Uma página mais, para se acalmar e se localizar, depois se levanta”. Embora vivam em tempos e espaços diferentes, Virginia e Laura têm um encontro marcado através da escrita: Virginia é a escritora, “ela sabe disso” (As Horas, 1999, p. 71) e Laura uma de suas ávidas leitoras:

Pelo menos, pensa, não é leitora de livros de mistérios nem de romances de amor. Pelo menos continua aperfeiçoando a mente. Bem nesse momento está lendo Virginia Woolf, toda a obra de Virginia Woolf [...] (As Horas, 1999, p. 38)

[At least, she thinks, she does not read mysteries or romances. At last she continues to improve her mind. Right now she is reading Virginia Woolf (...)] (The Hours, 2002, p. 38)

O romance *Mrs. Dalloway* passa a ser o elo entre essas duas mulheres que se completam e se interpenetram.

Laura levanta-se e dirige-se à cozinha, onde é surpreendida pelo marido que já fez o café e serviu cereais para o filho. A esposa se ressentida com o fato de o marido ter se levantado e servido o café no dia do seu próprio aniversário, o que seria uma obrigação dela. Mrs. Brown surpreende-se também com as flores brancas sobre a mesa, apesar de achar sua beleza ligeiramente sinistra. Para Laura “é quase perfeito, é quase suficiente, ser uma mãe jovem numa cozinha amarela, tocando o cabelo espesso, castanho, grávida de uma outra criança” (As Horas,

1999, p. 40). Assim como Virginia, Laura sente uma forte atração pela vida, pelo outro lado dos muros de sua casa: “Ela, o marido e o filho estão numa casa em que ninguém nunca morou antes. Lá fora há um mundo onde todas as prateleiras estão abarrotadas, onde as ondas do rádio estão cheias de música, onde os jovens andam de novo pelas ruas...” (*As Horas*, 1999, p. 41). Ambas as heroínas vivem em um mundo pós-guerra, onde aproveitar o momento é tão imprescindível quanto respirar; eles têm a liberdade, o sol está de volta e é preciso aproveitá-los. No entanto, Laura “é o princípio animador, a vida da casa” (*As Horas*, 1999, p. 42). Sem ela, as coisas não funcionariam bem; o caos se instalaria.

Após a saída de Dan, Mrs. Brown decide que fará um bolo de aniversário para comemorar a data, ou seja, assim como Clarissa Dalloway, ela também dará uma festa: “Vamos fazer para ele o melhor bolo que ele já viu. O melhor de todos” (*As Horas*, 1999, p. 43), diz ela para o seu pequeno Richie. Ela decide fazer o que “é necessário”, resvalando mais uma vez nas obrigações cotidianas. Com a ajuda do filho, Laura inicia a feitura do bolo, executando um ritual humano e materno; um dos poucos momentos de demonstração de intenso afeto da mãe para com o filho. “Por alguns instantes ela é exatamente o que parece ser: uma mulher grávida, ajoelhada na cozinha com o filho de três anos de idade, que sabe contar até quatro. Ela é ela mesma e a imagem perfeita de si; não há diferença” (*As Horas*, 1999, p. 67). Enquanto peneiram a farinha, Richie vacila e derrama a medida de farinha de uma só vez. Amedrontado com a reação da mãe, o menino enche os olhos de água e isso desperta a intolerância de Laura:

Laura suspira. Por que ele é assim tão delicado, tão sujeito a ataques de um remorso inexplicável? Por que ela tem de ser tão cuidadosa com ele? Por instantes ela quer apenas ir embora – não machucá-lo, jamais faria uma coisa dessas – mas ser livre, inocente, irresponsável” (*As Horas*, 1999, p. 68).

[Laura sighs. Why is he so delicate, so prone to fits of inexplicable remorse? Why does she have to be so careful with him? For a moment – a moment – Richie’s shape subtly changes. He becomes larger, brighter. His head expands. A dead-white glow seems, briefly, to surround him. For a moment she wants only to leave – not to harm him, she’d never do that – but to be free, blameless, unaccountable.] (*The Hours*, 2002, p. 78)

Laura refaz sua postura e feição e imediatamente fala docemente com o filho, passando a mão sobre seus cabelos. Este pequeno gesto alivia a tensão de

Richie que “sorri entre lágrimas, de repente orgulhoso de si, quase insanamente aliviado” (*As Horas*, 1999, p. 69).

Para Mrs. Brown, não só a maternidade, mas também o seu lugar no espaço doméstico contrapõe-se a todo um mundo lá de fora onde as coisas acontecem: “Lá fora há um mundo onde todas as prateleiras estão abarrotadas [...]” (*As Horas*, 1999, p. 41). E Laura acredita que ela também possui “um tiquinho de brilho” (tem isso como um segredo). Interessante que faz umas conjecturas sobre esse talento inerente ao ser humano, enquanto empurra um carrinho no supermercado, ou arrumando o cabelo no cabeleireiro (fazendo do espaço dito “feminino”, como espaço da filosofia da vida):

Eis aqui um espírito brilhante, uma mulher cheia de dores, uma mulher de alegrias transcendentais, que preferia estar em outra parte, que consentiu em executar tarefas simples e essencialmente tolas, examinar tomates, sentar-se embaixo de um secador de cabelo, porque é sua arte e seu dever. (*As Horas*, 1999, p. 39)

[Here is the brilliant spirit, the woman of sorrows, the woman of transcendent joys, who would rather be elsewhere, who has consented to perform simple and essentially foolish tasks, to examine tomatoes, to sit under a hair dryer, because it is her art and her duty.] (*The Hours*, 2002, p. 42)

Laura faz referência à desvalorização das tarefas típicas da dona-de-casa, tão sempre desqualificadas, e que mesmo assim, também como Mrs. Woolf, acredita não só ser uma arte, mas um dever. Um dever um tanto político já que a guerra acabou, as pessoas sobreviveram e as mulheres têm um papel primordial nessa construção de lares, como ela aponta. Em momentos de tragédia como um pós-guerra, a arte tem um papel inclusive de representação, conforto e minimização da dor das pessoas, mas é a ordem e harmonia do mundo que nesses momentos importam, como tão bem comenta Laura:

Porque a guerra terminou, o mundo sobreviveu e estamos aqui, todas nós, construindo lares, tendo e criando filhos, produzindo não apenas livros ou telas mas todo um mundo [...]. (*As Horas*, 1999, p. 39).

[Because the war is over, the world has survived, and we are here, all of us, making homes, have and raising children, creating not just books or paintings but a whole world (...)] (*The Hours*, 2002, p. 42)

Mas Laura também entrega a sua indiferença ao raciocínio de que, entre a ambição e realização, só existem duas opções: “ou você é capaz ou você não liga” e

quanto à sua falta de competência doméstica por fim exclama: “Que importância tem se não é nem glamorosa nem um modelo de competência doméstica?” (*As Horas*, 1999, p.90). Observando a situação posta, Laura tenta acomodar-se à vida doméstica.

De repente parece fácil assar um bolo, criar um filho. [...] Parece possível (não parece impossível) que tenha cruzado uma linha invisível, a linha que sempre a separou daquilo que teria preferido sentir, daquilo que teria preferido ser. Não parece impossível que tenha sofrido uma transformação. Tênu e mas profunda, aqui, nessa cozinha, nesse momento dos mais comuns: ela alcançou a si mesma. Trabalhou tanto tempo, com tal empenho, com tamanha boa fé, e agora é capaz de viver feliz sendo ela mesma [...]. Parece que ela vai ficar bem. Não perderá a esperança. Não se lamentará pelas possibilidades perdidas, pelos talentos inexplorados (e se não tiver talento nenhum, no fim das contas?). (*As Horas*, 1999, p. 69)

[It seems suddenly easy to bake a cake, to raise a child. (...) It seems possible (it does not seem impossible) that she is slipped across an invisible line, the line that has always separated her from what she would prefer to feel, who she would prefer to be. It does not seem impossible that she has undergone a subtle but profound transformation, here in this kitchen, at this most ordinary of moments: She has caught up with herself. She has worked so long, so hard, in such good faith, and now she's gotten the knack of living happily, as herself, (...) It seems she will be fine. She will not lose hope. She will not mourn her lost possibilities, her unexplored talents (what if she has no talents, after all?).] (*The Hours*, 2002, p. 79)

Neste trecho, o narrador tenta nos iludir mostrando que Laura se redescobriu e passou a aceitar seu modo de vida com resignação. No entanto, sua atitude de abandonar o lar e a família contraria esta expectativa.

Terminado o bolo, Laura passa a confeitá-lo: “...com o tubo de confeitaria, espreme botões amarelos de rosa nas beiradas e escreve ‘Feliz Aniversário Dan’ com glacê branco” (*As Horas*, 1999, p. 84). Percebemos aqui que as flores do bolo de aniversário são semelhantes às flores colocadas ao redor do pássaro que morreu no jardim de Virginia. As duas personagens, Mrs. Brown e Mrs. Dalloway, compartilham de um momento de edificação – uma de um bolo, a outra de um túmulo – com a interação das crianças da família. Perguntamos: Estaria Laura sepultando sua vida através do bolo, uma vez que desistiu de abandonar a casa? O resultado não a satisfaz: “Mesmo assim, não saiu como imaginava; de jeito nenhum. Não há nada de errado com ele, na verdade, mas ela imaginava algo mais. Imaginava um bolo maior, mais digno de se ver” (*As Horas*, 1999, p. 84). Temos aqui

um esforço explícito que Laura Brown faz para se tornar uma mulher bem-adaptada às tarefas do lar:

Ela quer ser amada. Ela quer ser uma mãe competente, lendo calmamente para o filho; ela quer ser uma esposa que põe uma mesa perfeita. Ela não quer, de jeito nenhum, ser a mulher estranha, a criatura patética, cheia de manias e raivas, solitária, enfezada, tolerada mas não amada. (*As Horas*, 1999, p. 85)

[She wants to be loved. She wants to be a competent mother reading calmly to her child; she wants to be a wife who sets a perfect table. She does not want, not at all, to be strange woman, the pathetic creature, full of quirks and rages, solitary, sulking, tolerated but not loved.] (*The Hours*, 2002, p. 79)

Em meio as suas divagações, Laura é surpreendida pela visita de sua vizinha Kitty (o contraponto de Laura). Comportando-se semelhantemente a Virginia, Laura se acha desarrumada, despreparada para receber uma visita e hesita em abrir a porta para uma visita que chega justo na hora em que ela não consegue essa competência doméstica. Uma visita por demais irônica, onde as duas mulheres são postas na berlinda diante de tragédias. Enquanto Laura Brown enfrenta a sua tragédia aparentemente simples e ingênua de não conseguir fazer um bolo profissional, como ela mesma define, Kitty, que tem esse saber, – “[...] Kitty traz consigo uma aura de limpeza e filosofia doméstica; todo um vocabulário de movimentos ávidos, vigorosos” (*As Horas*, 1999, p. 86) e acha tudo tão simples numa cozinha – está com um câncer e terá que se hospitalizar sozinha.

Laura recebe Kitty e convida-a para um café. Na cozinha, a visitante depara-se com o bolo e observa-o detalhadamente. Percebe que não está tão bom quanto deveria e diz: “Ficou uma gracinha” (*As Horas*, 1999, p. 87). Laura constrange-se com o comentário e certifica-se que, se quisesse de fato, teria feito um bolo mais louvável. Como uma maneira de rebater o ataque, Laura indaga sobre o marido de Kitty, Ray. A partir disso, o leitor é informado sobre a personalidade de Ray: “...ele é, de certa forma, a versão de Kitty do bolo de Laura, só que ampliada....” (*As Horas*, 1999, p. 88). Durante um diálogo que Laura estabelece com a visitante, esta lhe confidencia que será submetida a uma cirurgia nos ovários para retirada de um tumor e pede para que Laura ajude-a com a alimentação do cão. Laura se compadece com a situação de Kitty e abraça-a fortemente. Durante o abraço, suavemente Mrs. Brown beija os lábios de Kitty. Neste instante, Laura sente a mesma intensidade que Clarissa Dalloway sente ao beijar sua melhor amiga e que

também Virginia sentiu ao beijar sua irmã, Vanessa Bell – o que levou alguns a fazerem uma leitura de Laura com preferências lésbicas. No entanto, vimos esse beijo como uma demonstração profunda de amizade entre mulheres. Laura vê-se “inundada de sentimento”, um sentimento de irmandade (*sisterhood*), pois compartilham de um sentimento solitário nas suas sensações:

São ambas mulheres atormentadas e abençoadas, cheias de segredos partilhados, empenhando-se sempre. Uma e outra fazendo-se passar por alguém [...]. Os lábios se tocam, mas não chegam a se beijar. (*As Horas*, 1999, p. 92).

[They are both afflicted and blessed, full of shared secrets, striving every moment. They are each impersonating someone. (...) They touch their lips together, but do not quite kiss.] (*The Hours*, 2002, p. 110)

Kitty é representada como aquela mulher luminosa, é atraente, sobressaiu-se na escola, tinha poder, confiança, autoestima, era forte, obstinada, e capaz de “lealdades profundas e crueldades terríveis”. Crueldade de serem “rainhas e estrelas”, uma vez do espaço público (frente aos rapazes, à escola) ou no espaço privado, como é o caso dessa visita. Kitty é preciosa, assim como o marido de Laura é adorável. Tem essa “singularidade de uma estrela de cinema e uma beleza idiossincrática.” (*As Horas*, 1999, p. 88); tais mulheres possuem sim esse mistério e esse enigma da adequação, ou melhor, da superiorização.

Terminada a visita de Kitty, Mrs. Brown fica a sós com o pequeno Richie e de repente é invadida por uma sensação estranha, de pânico. Agindo semelhantemente a Virginia, Laura decide sair de casa para dar uma volta, para desopilar. Ela pega seu carro e sai sem destino certo:

Será que é assim, enlouquecer? Jamais imaginara que seria assim – quando pensava em alguém (numa mulher como ela) perdendo o juízo, via berros e choros, alucinações; mas aquele momento pareceu-lhe claro que havia uma outra maneira, bem mais silenciosa; uma maneira baça e irremediável, rasa, tanto assim que qualquer emoção tão forte quanto a dor teria sido um alívio. (*As Horas*, 1999, p. 115)

[Is this what it is like to go crazy? She'd never imagined it like this – when she'd thought of someone (a woman like herself) losing her mind, she'd imagined shrieks and wails, hallucinations; but at that moment it had seemed clear that there was another way, far quieter; a way that was numb and hopeless, flat, so much so that an emotion as strong as sorrow would have been a relief.] (*The Hours*, 2002, p. 142)

A grande ironia das mulheres de *The Hours* dá-se exatamente pelos sentimentos de inadequação e infelicidade no espaço privado e doméstico. A personagem do romance *Mrs. Dalloway*, de Woolf, também vivencia esse sentimento de inadequação e estranhamento frente a um lugar de referência, como ela mesma constata: “Tinha a esquisita sensação de estar invisível; despercebida; desconhecida; de não ser mais casada, não ter filhos agora...ser esta Mrs. Dalloway; nem mais Clarissa: Mrs. Dalloway somente” (WOOLF, 1980, p.14). Mrs. Dalloway faz essa constatação quando se refere aos seus passeios por Bond Street enquanto lugar de êxtase do perambular pela cidade, um espaço público, o que vai opor-se a ideia do privado enquanto lugar de alegria e felicidade como comentou Michelle Perrot (PERROT, 2005, p. 83): “As mulheres gostam de uma feminilidade complementar e sentem-se bem com ela, e fazem do privado o verdadeiro lugar da felicidade”. Esta autora também distingue que “[...] na construção das identidades, a glória é masculina e a felicidade, feminina”. A felicidade para as mulheres é uma obrigação ardente, individual e familiar [...]” (PERROT, 2005, p. 99).

Por essa obrigação ardente, individual e familiar, nenhuma das personagens de Cunningham encontram a felicidade, levando em conta toda a complexidade dessa palavra, como também as suas (im)possibilidades. Mrs. Woolf, sonhando inutilmente com um retorno para a sua vida de Londres, joga-se no rio; Mrs. Brown, recusa-se a ir ao encontro da morte; nem se acostuma ao ar de reprovação do seu filho Richard.

Assim como Virginia, Laura Brown busca a sua ‘Londres’: “Mas agora, neste exato momento, está indo a algum lugar (aonde?) para ficar sozinha, livre do filho, da casa, da festinha que darão logo mais à noite” (*As Horas*, 1999, p. 116). Enquanto dirige para um lugar incerto, Laura chega à conclusão de que há algo de errado consigo mesma. Sem saber para onde fugir, Laura cruza a cidade sem direção certa e repentinamente decide entrar num hotel por algumas horas apenas: “Parece-lhe um gesto tão extravagante, tão irresponsável, que só sua possibilidade a faz sentir-se zozza e nervosa feito uma menina” (*As Horas*, 1999, p. 117). Ao entrar no hotel, é tomada pela sensação de que chegou ao lugar certo: “Este hotel, este saguão são exatamente o que ela quer – o não-estar em parte alguma, imperturbável, a imaculada ausência de cheiros, o ir e vir vigoroso, impassível. Sente-se, de imediato, cidadã do lugar. É tão competente, tão indiferente” (*As Horas*, 1999, p. 118). A personagem parece encontrar o seu retiro, o seu lugar de fuga:

A decisão de parar neste hotel [...] É quase como se estivesse acompanhada por uma irmã invisível, uma mulher perversa, cheia de raiva e recriminações, uma mulher humilhada por si mesma, e é essa mulher, essa irmã desafortunada, e não Laura, quem precisa de conforto e silêncio. Laura poderia ser a enfermeira, cuidando da dor da outra. (As Horas, 1999, p. 120)

[The decision to check into this hotel (...) It's almost as if she's accompanied by an invisible sister, a perverse woman full of rage and recriminations, a woman humiliated by herself, and it is this woman, this unfortunate sister, and not Laura, who needs comfort and silence. Laura could be a nurse, ministering to the pain of another.] (The Hours, 2002, p. 149)

Ao adentrar em seu *locus amoenus*, Laura parece se reencontrar, ser ela mesma. Escapar do marido, do filho, da casa, do famigerado bolo, enfim, “ela está tão distante de sua vida. Foi tão fácil”. Deitada na cama do hotel, Laura sente-se segura e liberta para dar continuidade à leitura do romance de Virginia Woolf.

Pensamentos de morte invadem-lhe a mente, Laura pensa em como é possível que alguém faça uma opção dessas. E mais, ela não entende como alguém tão especial, tão inteligente quanto Virginia possa ter cometido suicídio. Mas,

Ela diz as palavras em voz alta: ‘Eu nunca’. Ela ama a vida, ama com todas as forças, pelo menos em determinados momentos; e estaria matando também o filho. Estaria matando o seu filho, seu marido e a outra criança, que ainda se forma dentro dela. Como poderia, qualquer um deles, se recuperar de algo assim? (As Horas, 1999, p. 122)

[She says the words out loud in the clean, silent room: “I would never”. She loves life, love it hopelessly, at least at certain moments; and she would be killing her son as well. She would be killing her son and her husband and the other child, still forming inside her. How could any of them recover from something like that?] (The Hours, 2002, p. 152)

Assim como Clarissa Dalloway, Laura Brown ama a vida e escolhe-a. Dessa experiência, fica a certeza de que é possível morrer, de que é possível entrar em um rio ou em um quarto de hotel para se matar, porém o pulsar da vida é mais forte e ela faz sua opção: sai do hotel, pega seu filho na casa da senhora Latch e volta para casa, para seu grande palco: “...tem de pegar o filho, levá-lo para casa e terminar de preparar o jantar de aniversário do marido. Tem de fazer essas coisas triviais” (As Horas, 1999, p. 151). Na volta, enquanto dirige, compara-se a Virginia e percebe que possui duas almas:

Ela é e não é ela mesma. É uma mulher em Londres, uma aristocrata, pálida e encantadora, um tanto falsa; é Virginia Woolf; e é esta outra, uma coisa incipiente, cambaleante, conhecida como sendo ela própria, mãe, motorista, uma faixa espiralada de pura vida, igual à Via Láctea, amiga de Kitty (a quem beijou e pode estar morrendo). (*As Horas*, 1999, p. 150)

[She is herself and not herself. She is a woman in London, an aristocrat, pale and charming, a little false; she is Virginia Woolf, and she is other, the inchoate, tumbling thing known as herself, a mother, a driver, a swirling streak of pure life like the Milky Way, a friend of Kitty (whom she's kissed, who may be dying)] (*The Hours*, 2002, p. 187)

No penúltimo capítulo dedicado a Mrs. Brown, lemos a concretização da escolha de Laura: ela se esforça para ser a dona-de-casa perfeita. A família realiza sua festinha particular, embora ela sinta-se irritada com o modo de o marido apagar as velas (ele solta minúsculas gotas de saliva sobre o bolo), mas “a raiva passa. Está tudo bem, diz para si mesma. Está tudo bem. Controle-se, pelo amor de Deus” (*As Horas*, 1999, p. 162). A heroína realmente se esforça para não estragar a vida de seu marido e de seus filhos. Ou melhor, ela tenta.

Assim como Mrs. Woolf, Laura Brown finaliza seu dia preparando-se para deitar-se ao lado do esposo. Enquanto está no banheiro preparando-se para dormir, Laura pega o tubo de pílulas que tinha levado consigo para o hotel e pensa: “Seria tão simples quanto entrar num quarto de hotel. Tão simples quanto. Pense como poderia ser maravilhoso não importar mais. Pense como poderia ser maravilhoso não ter de se preocupar mais, nem lutar ou fracassar” (*As Horas*, 1999, p. 168). Ao se colocar ao lado da cama onde o marido a espera, Mrs. Brown

[...] nesse momento, poderia muito bem não ser nada além de uma inteligência flutuante; nem mesmo um cérebro dentro de um crânio, apenas uma presença que percebe, como um fantasma. Sim, pensa ela, provavelmente deve ser assim que fantasma se sente. É meio como ler, não é? – aquela mesma sensação de conhecer as pessoas, os lugares, as situações, sem desempenhar nenhum papel especial além daquele de observador involuntário. (*As Horas*, 1999, p. 168)

[...] at this moment, be nothing but a floating intelligence; not even a brain inside a skull, just a presence that perceives, as a ghost might. Yes, she thinks, this is probably how it must feel to be a ghost. It's a little like reading, isn't it – that same sensation of knowing people, settings, situations, without playing any particular part beyond that of the willing observer.] (*The Hours*, 2002, p. 215)

Laura perde o controle de sua vida, deixa que seus desejos evaporem; ela permite que o trem parta para ‘Londres’ sem que ela tenha embarcado – pelo menos por enquanto.

2.1.3 – CLARISSA VAUGHAN: a protagonista

Clarissa Vaughan condensa Virginia, Laura e Clarissa Dalloway em uma única personagem; é uma espécie de síntese. Assim como as outras heroínas, “ela ama o mundo por ser rude e indestrutível e sabe que outras pessoas devem amá-lo também, os pobres assim como os ricos, embora ninguém fale especificamente sobre os motivos” (*As Horas*, 1999, p. 19). Enquanto Clarissa caminha observando as pessoas e pensando em Richard, a música *Always love you* toca em algum rádio que passa, como se essa canção fosse uma declaração de amor à vida e a Richard da própria senhora Vaughan.

Clarissa ressentida-se do desprezo de Richard e lembra de Louis – “um rapaz que Michelangelo teria tido prazer em desenhar” (*As Horas*, 1999, p. 47). Mas Clarissa “queria sua liberdade”, assim como Virginia Woolf e Laura Brown. Segurando seu ramalhete de flores, Clarissa continua sua caminhada e depara-se com o prédio onde Richard mora, ou melhor, termina seus dias. O velho elevador cheira a mofo e Mrs. Dalloway tenta evitar “olhar para seu reflexo distorcido no opaco espelhinho redondo preso no canto superior à direita” (*As Horas*, 1999, p. 49), agindo de modo semelhante a Mrs. Woolf quando acorda e não consegue olhar para o espelho oval que está pendurado na parede do seu quarto. Em seu íntimo, ela deseja encontrar o elevador quebrado para subir de escadas, pois para ela “é melhor ser livre”. Clarissa depara-se com Richard e ele se mostra curioso por saber como tudo vai ocorrer, quem estará na sua festa etc. Durante o diálogo, o narrador afirma:

E Clarissa, a amiga mais antiga, sua primeira leitora – Clarissa que o vê todos os dias, quando até mesmo alguns de seus amigos mais recentes imaginam que já esteja morto –, está lhe oferecendo uma festa. Clarissa está enchendo sua casa de flores e velas. (*As Horas*, 1999, p. 57)

[And Clarissa, Richard’s oldest friend, his first reader – Clarissa who sees him every day, when even some of his more recent friends have come to

imagine he's already died – is throwing him a party. Clarissa is filling her home with flowers and candles.] (*The Hours*, 2002, p. 65)

Esta última sentença opera uma suspensão do presente narrativo com a suspensão de fatos e o retorno da diegese; há um corte diegético na narrativa. Após um diálogo em que ambos rememoraram acontecimentos do passado, Clarissa despede-se de Richard.

Já de volta a sua casa, a personagem parece sentir o peso da idade e seu maior desejo seria perpetuar a juventude, aquele momento em Wellfleet quando Richard beijou-a na sacada de uma casa de frente para um lago: “Mesmo assim, existe essa sensação de oportunidade perdida. Talvez não haja nada, nunca, que possa se equiparar à lembrança de ter sido jovem junto com alguém. Quem sabe seja simples assim. Richard foi a pessoa que Clarissa amou em seu momento mais otimista” (*As Horas*, 1999, p. 82). Isso “tinha parecido o começo da felicidade, e Clarissa ainda se choca, trinta anos depois, quando percebe que *era* a felicidade; que a experiência toda repousa num beijo e num passeio, na expectativa de um jantar e de um livro” (*As Horas*, 1999, p. 83). Temos aqui os elementos que marcaram a vida das três protagonistas: um beijo, um passeio, um jantar e a expectativa de um livro. Esses elementos unem as três mulheres. É por meio deles que Clarissa, Laura e Virginia unem-se, mesclam-se. Virginia, como escritora, cria uma personagem ficcional cheia de anseios e de vida (Clarissa Dalloway), Laura Brown lê o romance e encanta-se com a vida e com as possibilidades de Mrs. Dalloway, Laura deseja ser a própria Clarissa; enquanto Clarissa Vaughan, na sua realidade ficcional, vive uma vida semelhante a de Clarissa Dalloway: é uma mulher bem-sucedida; mora em uma grande cidade; vive rodeada de amigos e colegas de trabalho; participa de festas, almoços e jantares frequentemente; mora em um ambiente requintado (uma verdadeira aristocrata, assim como a heroína de Virginia); teve uma paixão aos 18 anos que marcou a sua vida para sempre e, embora seja bem sucedida, carrega uma certa angústia consigo.

“Clarissa põe uma dúzia de rosas amarelas sobre o vaso” (*As Horas*, 1999, p. 101), esta sentença parece bem familiar ao leitor: Virginia pôs rosas amarelas sobre o pássaro que morreu em seu jardim e Laura decorou o bolo de aniversário do marido com botões de rosa amarelos.

Da mesma maneira que a visita de Vanessa Bell despertou em Virginia o desejo de partir, de viver outra vida, a visita de Louis também despertou essa

mesma sensação em Clarissa Vaughan; “Enquanto esfrega as costas de Louis, Clarissa pensa: Me leve com você. Eu quero um amor malogrado. Quero ruas noturnas, vento e chuva, ninguém se perguntando onde estou” (*As Horas*, 1999, p. 110). Concluímos que Clarissa também não está feliz com seu modo de vida; apesar de amar a vida, o sol, a manhã de junho, a cidade, a claridade, Clarissa anseia, por um instante, pela noite, pelo frio, pela chuva. Ou seja, elementos opostos aos do seu cotidiano.

Clarissa parece portar uma melancolia em seu peito, fruto da passagem do tempo, das horas. Sempre que se observa no espelho, Clarissa destaca o seu envelhecimento, as rugas que começam a aparecer e em determinado momento, observa a filha e começa a imaginar como será Julia aos cinquenta anos. Neste instante, “Clarissa quer ser Louis; não se *juntar* a ele (isso pode ser muito espinhoso, muito difícil), que *ser* ele, uma pessoa infeliz, uma pessoa estranha, sem fé, sem escrúpulos, solta nas ruas” (*As Horas*, 1999, p. 126). Neste fragmento, Clarissa Vaughan é despida pela sua própria consciência; a mulher independente, bem-sucedida, autossuficiente que ela aparenta ser é apenas uma máscara; à maneira de Virginia e Laura Brown que estão sempre revestidas por uma máscara que esconde quem realmente elas são, que esconde seus anseios mais secretos. Não bastasse a chegada de Louis, Clarissa Vaughan novamente é afligida por outra visita extremamente indesejada: Mary Krull, uma lésbica revolucionária de 42 anos que está tentando conquistar Julia, segundo a visão de Clarissa. Essas visitas, por um breve momento, parecem ter sugado as forças de Mrs. Vaughan, pois quando Sally volta do almoço, encontra Clarissa sentada na sala “como se estivesse na sala de um consultório médico. Ela olha para Sally com uma expressão engraçada, mais desorientada que abalada, como se não tivesse certeza de sua identidade” (*As Horas*, 1999, p. 149).

Das três personagens, Clarissa Vaughan é aquela que ultrapassa os portões da casa para perambular pelas ruas em busca de flores. Flores para a festa, flores para Richard e flores para celebrar a vida. Nesse passeio de revisitação de Mrs. Dalloway, ela também dialoga consigo mesma quanto ao passado, às suas escolhas amorosas (os dias em Weelfleet com um beijo fim de tarde de junho); as referências cinematográficas, Clarissa pensa que vê Meryl Streep num trailer (ironicamente é a atriz americana quem faz o papel de Clarissa, no filme *The Hours*), ou Vanessa

Redgrave (que igualmente irônico, é também quem faz a personagem Mrs. Dalloway no filme homônimo).

Clarissa tem no passado, mas especificamente em Richard, em Weelfleet, e nos seus dezoito anos, um período como se fosse congelado da sua vida, que se imbrica com o presente; um momento de instante fugaz. Essa representação do passado revisitado trabalha com a repetição, mas uma repetição que se transforma na busca de alternativas. A diferença está na busca de uma saída que não seja a morte de Mrs. Woolf, nem o abandono de Mrs. Brown, tão pouco a saída da loucura, tão comum às mulheres presas nos porões do século XIX e metade do século XX.

Clarissa Vaughan tem consciência de que é preciso enfrentar as horas, e seguir em frente. É como se sua personagem personificasse as palavras de Linda Hutcheon quando diz que: “Cada página é um campo em que se inscreve a marca de toda a página concebível registrada no passado ou antecipada no futuro” (HUTCHEON, 1985, p.16). Depois da morte de Richard, não existirá mais ninguém para chamar Clarissa Vaughan de Mrs. Dalloway, e sua página referente a um passado literário ou vivencial será agora inscrita numa página do futuro, numa perspectiva positiva e otimista de saída para um mundo que não seja a morte ou a loucura.

A chegada de Clarissa ao apartamento de Richard é uma das passagens mais tensas e emocionantes do romance. Ela chega na hora combinada e

O apartamento está inundado de luz. Da soleira, Clarissa sufoca uma exclamação de espanto. Todas as persianas estão erguidas, todas as janelas estão abertas. Embora no ar não haja nada além da luz que entra em qualquer prédio modesto numa tarde ensolarada, parece, no apartamento de Richard, que houve uma explosão silenciosa. (*As Horas*, 1999, p. 155)

[The apartment is full of light. Clarissa almost gasps at the threshold. All the shades have been raised, the windows opened. Although the air is filled only with the ordinary daylight that enters any tenement apartment on a sunny afternoon, it seems, in Richard's room, like a silent explosion.] (*The Hours*, 2002, p. 195)

O ambiente outrora sombrio e nefasto ilumina-se, ocorre uma metamorfose. Richard não está em sua cadeira de costume, está agora sentado no parapeito da janela aberta com uma perna pendurada do lado de fora. Clarissa assusta-se e pede para que ele desça, mas Richard está visivelmente perturbado. “Eu tomei o Xanax e o Ritalin. Juntos eles funcionam que é uma maravilha. Me sinto ótimo. Abri todas as

persianas, mas, mesmo assim, descobri que queria mais ar e mais luz” (*As Horas*, 1999, p. 156). Clarissa, aparentemente demonstrando muita calma, tenta convencer Richard a descer da janela, mas ele mostra-se relutante e ambos iniciam uma conversa na qual Richard pela primeira vez fala em sua mãe: “Está tão bom aqui. Sinto-me tão livre. Você não quer ligar para minha mãe? Ela está sozinha” (*As Horas*, 1999, p. 157). Enquanto Clarissa apela para que Richard faça o que ela pede, ele vai conseguindo conduzir a conversa, relembrando a juventude ao lado de Clarissa. Durante o diálogo, Richard tem a mesma sensação de fracasso que assolou Virginia e também Laura Brown:

Fracasei, sim. Mas não estou buscando compaixão nem empatia. Só estou triste. O que eu queria fazer parecia tão simples. Eu queria criar alguma coisa suficientemente viva e chocante para poder existir ao lado de uma manhã na vida de alguém. (*As Horas*, 1999, p. 158)

[“I have. I’m not looking for sympathy. Not really. I just feel so sad. What I wanted to do seemed simple. I wanted to create something alive and shocking enough that it could stand beside a morning in somebody’s life.”] (*The Hours*, 2002, p. 199)

Antes de escorregar delicadamente do parapeito e cair, Richard pronuncia a última frase escrita por Virginia Woolf na carta que deixou para seu esposo: “I don’t think two people could have been happier than we have been.”⁷ (*Leonard Woolf: A Life*, p. 363). Clarissa desce as escadas desesperadamente e lá embaixo depara-se com o corpo de Richard. Ajoelha-se ao seu lado e fica parada, apenas observando o cenário ao seu redor. Clarissa ressent-se por estar viva e num lapso deixa o narrador confessar “o quanto queria que ele fosse à festa dela e exibisse sua devoção na frente de seus convidados” (*As Horas*, 1999, p. 161). Na verdade, não importava para Clarissa homenagear Richard, mas sentir-se querida, amada e prestigiada através da pessoa de Richard. A festa era *dela* e não para ele.

Ao apagar as luzes, mais uma vez Clarissa é assolada pela sensação do desaparecimento, do não mais existir. Parece-nos que toda a angústia da personagem reside neste fato. Mas, pensa Clarissa, “mesmo assim, gostamos da cidade, da manhã, e torcemos, como não fazemos por nenhuma outra coisa, para que haja mais. Só Deus sabe por que a (a vida) amamos tanto” (*As Horas*, 1999, p. 175).

⁷ “Acho que ninguém pode ter sido mais feliz do que nós fomos” (*As Horas*, 1999, p. 159).

2.2 – LUTO E MELANCOLIA: o entrelaçamento das personagens

Em *The Hours*, Cunningham não se contenta com uma só história. Recorre magistralmente a condensar vidas e experiências e toda uma vivência feminina através de um espaço contínuo e dilatado, privilegiando mulheres que possuem, dentre outros, um traço comum – a inadequação. Nesse recorte e através das muitas histórias, Cunningham faz uma escolha também especial quanto às datas: 1923 – o início do século XX, século no qual Woolf escreve seu romance *Mrs. Dalloway*, romance que desencadeia toda a teia de *The Hours*; 1950 – cronologicamente escolhido enquanto meio/metade de um século, também o período pós-guerra e o que tudo isso representou em termos sociais; e 2001 – emblemáticos anos da contemporaneidade, do novo milênio e novos paradigmas. Enfim, novas horas que poderão surgir e a vida continuar como acontece no final do romance e que Laura Brown contenta-se: “Nós fizemos o melhor que podemos, querida. É tudo o que uma pessoa pode fazer, não é mesmo?” (*As Horas*, 1999, p. 73). E Clarissa Vaughan mais na frente responde:

[...] está na hora deste dia acabar. Nós damos nossas festas; abandonamos nossas famílias para viver no Canadá; nós nos digladiamos para escrever livros que não mudam o mundo, a despeito de nossos dons e de nossos imensos esforços, nossas esperanças mais extravagantes. Vivemos nossas vidas, fazemos nossas coisas, depois dormimos – é simples assim, comum assim. Alguns se atiram da janela, outros se afogam, tomam pílulas; muitos mais morrem em algum acidente; e a maioria de nós, a grande maioria, é devorada por alguma doença ou, quando temos muita sorte, pelo próprio tempo. Existe apenas isto como consolo: uma hora, em um momento ou outro [...] (*As Horas*, 1999, p.176).

[(...) it's time for the Day to be over. We throw our parties; we abandon our families to live alone in Canada; we struggle to write books that no change the world, despite our gifts and our unstinting efforts, our most extravagant hopes. We live our lives, do whatever we do, and then we sleep – it's as simple and ordinary as that. A few jump out of the windows or down themselves or take pills; more die by accident; and most of us, the vast majority, are slowly devoured by some disease or, if we're very fortunate, by time itself. There's just this for consolation: an hour here or there (...)](*The Hours*, 2002, p. 225)

The Hours põe fim à sua história concluindo: “E eis aqui a própria Clarissa, não mais Mrs. Dalloway; não há mais ninguém para chamá-la assim. Aqui está ela,

com mais uma hora pela frente” (*As Horas*, 1999, p.176). Hora essa que pode ser muito bem lida como um tempo futuro; ou será mesmo presente?

Além das semelhanças aqui apontadas entre essas três mulheres, um traço ainda comum às três personagens de *The Hours* é a melancolia. Melancolia enquanto experiência de inadequação e dor psíquica. Em *The Hours*, as mulheres estão sempre de luto e em estado de melancolia; sabem que perderam alguma coisa e sentem-se empobrecidas inconscientemente. Mrs. Woolf recusa-se a se alimentar e não dorme; Mrs. Brown também tem insônia, e de alguma forma sente-se rejeitada pelo papel que deveria desempenhar com maestria e não consegue fazer as tarefas do dia-a-dia; Mrs. Dalloway tem consciência do que perdeu – talvez não de quem perdeu, pois sua perda transcende a perda de Richard. Mrs. Dalloway perdeu algo de si junto com seu passado, e das três, é a única que não se pune. Mrs. Brown, ao contrário das outras duas, é a que tem o que a faz diferenciar-se do luto descrito por Freud: tem depreciação do sentimento de si, se constrange perante Kitty, se acha inferior ao seu lugar e não se vê merecedora de um marido tão bom. No quarto do hotel onde tenta embarcar nas águas metafóricas do rio Ouse, Mrs. Brown também entra num processo de regressão, quando se vê em posição fetal. E por fim, no seu processo de complexo melancólico e com suas feridas expostas, viaja para o Canadá, num estado de completa autoflagelação e seguindo assim o que Freud chamou de “conflito de ambivalência”.

É com os estudos de Freud, *Luto e Melancolia* (1917) que a reflexão sobre os estados d’alma ampliam-se e organizam-se. Nesse estudo, onde Freud relaciona a melancolia com o luto, ele ressalta que a grande diferença é que, no caso da melancolia, esta perturba a autoestima do indivíduo, e devido a um processo simbólico de identificação, o indivíduo recrimina em si aquilo que desejaria recriminar no outro; “[...] a queixa de si é um ódio contra o outro”. Freud ainda acrescenta que o estado melancólico é um estado doloroso, de suspensão de interesse pelo mundo externo, de incapacidade para amar, e através do qual também ocorre a inibição para realizar tarefas e depreciação do sentimento de si. Este último próprio do estado melancólico e diferente do estado de luto.

O triste e indecifrável desse estado é, segundo Freud, que o melancólico perdeu seu objeto amado mas não sabe o que foi perdido conscientemente; talvez saiba quem perdeu, mas não sabe o que perdeu, e essa perda leva a um empobrecimento do Eu, que espera ser rejeitado e punido, levando-o aos sintomas

da insônia e à recusa do alimentar-se; “a pulsão que compele todo ser vivo a apegar-se à vida é subjugada” (FREUD, 2006, p. 106).

O melancólico, ao perder seu objeto, perde também o seu eu, daí primeiro fica doente para depois enxergar a realidade. Não tem vergonha de se autoexpor, toma emprestado características do luto e do processo de regressão. Incorpora também aspectos do sadismo e tendências ao suicídio. Mas o seu conflito maior é o “conflito de ambivalência”, que abrange não só a morte, mas todas as situações que envolvem amor e ódio – situações de ofensa, negligência e decepção. Esse conflito é pré-requisito para o surgimento da melancolia, estado que se refugia na identidade narcísica e atua como ódio sobre o objeto substituído, resultando num estado de autoflagelo. O complexo melancólico mantém uma ferida aberta, um estado de rigidez e uma impossibilidade de recolhimento (o que faz com que o melancólico viva em estado insone) (FREUD, 2006, p.103-122).

Segundo Aristóteles, uma das principais características dos melancólicos seria a propensão a se deixar levar pela imaginação. A melancolia teria, portanto, um caráter ambíguo na cultura grega: era tanto uma doença perigosa, que podia levar ao suicídio, quanto um estado de fermentação da alma, um instante de calmaria antes da explosão de novas ideias e formas.

A partir do Renascimento, a tradição aristotélica é retomada e, segundo ela, o melancólico é também um homem criativo e genial. A melancolia pode ser uma experiência de interiorização profunda e fértil, um estado afetivo propício a todo ser que tenha como projeto compreender e modificar o mundo. A modernidade vai oscilar entre um certo culto à melancolia e as tentativas isoladas de dissociá-la da criatividade. De acordo com Charles Feitosa, “cada vez mais fica fortalecida a crença de que o ser humano é fundamentalmente melancólico, dominado por uma sensação de vazio interior” (FEITOSA, 2005, pp.40-43).

Cunningham também vai explorar em *The Hours* o viés dos caminhos e confrontos com o eu e os outros eus, enquanto causa da doença maior, que é a depressão feminina. Depressão histórica, que remonta à época Vitoriana (época em que a depressão feminina começou a figurar na literatura inglesa) em um outro tempo e em uma outra cor, como ele próprio coloca no seu romance: “Tantas são as mulheres que vivem sem se queixar, com as esquisitices e os silêncios, as crises de depressão...” (As Horas, 1999, p.91). Sentimentos de inquietação com a banalidade da vida e inadequação, tão bem representados pelo personagem de Laura Brown:

“Uma vida que não lhe pertence...aquela era eu. Essa sou eu” (*As Horas*, 1999, p.76).

Aparentemente, a angústia de Laura Brown não vem do casamento ou da vida que tem. Ao contrário, ela deseja ardentemente que este modelo de perfeição familiar preencha sua vida, evitando assim tanto sofrimento, que parece não ter origem. Freud fez a famosa pergunta: “O que quer uma mulher?” Como comenta Elizabeth Roudinesco: “Freud preconizava a complementaridade de unidades de essência masculina e feminina. Associava o masculino à dominação, amor, conquistas em oposição à passividade, a necessidade de amor, tendência à submissão e ao masoquismo” (ROUDINESCO, 2002, p. 129) Laura Brown não sabia o que queria, tentava se submeter a uma ordem passiva estabelecida, mas não conseguia se complementar a essa mesma ordem do masculino frente ao polo feminino.

Em *O mal-estar da civilização*, Freud já falava da dificuldade do homem para ser feliz, e nomeava três fontes para o nosso sofrimento: o poder superior da natureza, a fragilidade dos nossos próprios corpos e a inadequação das regras frente aos ajustes dos relacionamentos na família, no Estado e na sociedade. E mesmo com todos os avanços do progresso e da tecnologia, ainda se perguntava: “[...] de que nos vale uma vida longa se ela se revela difícil e estéril em alegrias, e tão cheia de desgraças que só a morte é por nós recebida como uma libertação?” (FREUD, 2002, p. 40).

Em se falando de angústia, Schopenhauer, em sua obra *As dores do mundo* (1957), fala de que só a dor é positiva, e de que “a vida é uma guerra sem tréguas, e morre-se com as armas na mão” (SCHOPENHAUER, 1957, p. 18-19). Nessa visão dolorosa da existência, o filósofo diz que a primeira metade da vida caracteriza-se por uma “infatigável aspiração de felicidade”, enquanto na segunda, somos dominados por um “sentimento doloroso de receio, porque se acaba por perceber mais ou menos claramente que toda a felicidade não passa de quimera, que só o sofrimento é real” (SCHOPENHAUER, 1957, p. 29). A sua ideia de que a vida é uma “mentira contínua” explode quando fala também do aspecto fugidio da vida:

Não há nada fixo na vida fugitiva: nem dor infinita, nem alegria eterna, nem impressão permanente, nem entusiasmo duradouro, nem resolução elevada que possa durar toda a vida! Tudo se dissolve na torrente dos anos. Os minutos, os inumeráveis átomos de pequenas coisas, fragmentos de cada uma das nossas ações, são os vermes roedores que devastam tudo quanto

é grande e ousado...Nada se toma a sério na vida humana; o pó não vale esse trabalho (SCHOPENHAUER, 1957, p. 32).

Outro filósofo, Soren Kierkegaard, no seu livro *O conceito de Angústia*, atribui esse sentimento a um estado de inocência que leva o homem a um estado ainda não determinado como espírito. E esse estado que não é de calma nem de descanso, nem de perturbação nem de luta, só resta o nada, que gera o nascimento da angústia: “Aí está o mistério profundo da vida: é, ao mesmo tempo, angústia. Sonhador, o espírito projeta a sua própria realidade, que é um átimo, e a inocência vê sempre e sempre, diante de si, este nada” (KIERKEGAARD, 1968, p.45).

Este sentimento de incompletude é uma constante na vida dos seres humanos de uma forma geral. A consciência da finitude da vida e a (in)apreensão do caráter fugidio da vida, tornam-nos seres com sentimentos de impotência profunda diante do tempo que passa. Virginia Woolf era uma escritora sempre atenta a esse fracasso do apreender o passado; um passado eternamente perseguido e indizível, onde sempre faltava uma palavra.

Enéas Tavares, no seu artigo *A tragédia revive no tempo? Como o sentido trágico de As Horas e de Édipo Rei pode ser comparado aos dramas da nossa vida particular?* (TAVARES, 2005), discute sobre a questão das nossas escolhas frente ao nosso destino de tristezas e decepções, que nos levariam ao sofrimento ora vítima dos nossos erros e acertos. Ele relembra que “na tragédia aristotélica, o passado sempre retorna para cobrar o seu preço” (TAVARES, 2005). Em *The Hours*, tomamos conhecimento desse preço quando temos a revelação, e depois a completa mudança na situação dos personagens, de que o poeta suicida, Richard, é, na verdade, o filho de Laura Brown.

A nova representação do sujeito, principalmente na escrita de Woolf, não é mais a de um sujeito unificado. O inconsciente aparece como matéria prima para compor esse novo sujeito fragmentado e movido por forças outras que não as da racionalidade psicológica. Os novos sujeitos passam a ser representados pela não linearidade e mais pelos vácuos, pelos silêncios e pelos não ditos.

Afinal de contas, diante do leitor há apenas “papel pintado com tinta” (BRAIT, 2004, p. 9). Tradicionalmente chamada de “personagem”, a figura ou personalidade que aparece em uma obra literária há muito não é mais vista como uma pessoa de carne e osso, com qualidades humanistas coerentes e passou a ser analisada como uma construção do próprio texto. Para Antonio Candido, quando falamos de

personagem, uma questão primordial logo se impõe: como pode um ser ficcional SER? E aí teremos problemas sobre a relação entre a ficção na criação literária e também uma reflexão diante da própria vida, quando teremos uma oscilação entre referência e criação. E ele cita Gide (CANDIDO, 1970, p. 54): “Tento enrolar os fios variados do enredo e a complexidade dos meus pensamentos em torno destas pequenas bobinas vivas que são cada uma das minhas personagens”.

Na vida real tendemos a ver as pessoas a partir de um conflito: o físico; ou seja, a totalidade e inteireza de uma pessoa, com seu senso de continuidade, e a personalidade ou configuração espiritual, nas quais a pessoa mostra-se a cada hora, e teremos a incerteza, a incompletude e o fragmento, levando as pessoas à descontinuidade. Na representação dessa fragmentação, desse sujeito sem contorno é que o texto literário vai criar uma ilusão de mais coesão do que na vida, mediante as escolhas do autor. O escritor e roteirista Doc Comparato resume: “A criação de um personagem pode ser descrita como sendo o abandono de todas as certezas” (BRAIT, 2004, p.72).

Do século XVIII até o século XX pode-se configurar dois tipos de personagens: seres íntegros e facilmente delimitáveis e os seres complicados, “que têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério” (CANDIDO, 1970, p. 60). Mrs. Dalloway poderia muito bem exemplificar esse tipo de ser fictício com toda a sua complexidade que não se esgota em si. Mas, mesmo se tratando dos personagens complicados, continuam a ser seres desconhecidos, pois que “um homem só nos é conhecido quando morre.” (CANDIDO, 1970, p.64).

E dentre tantas encruzilhadas, são muitas as questões postas por Antonio Cândido: as relações entre o ser vivo e o ser fictício, relação essa em que se baseia o romance; poder-se-ia copiar no romance um ser vivo, e assim, aproveitar integralmente a sua realidade?; no plano psicológico, a questão da incógnita pessoal; a interpretação do mistério de cada pessoa; a capacidade de clarividência; as fronteiras melindrosas entre o reproduzido e o inventado e também a questão da memória. Tudo isso para se chegar à conclusão de que “o romance transfigura a vida” (CANDIDO, 1970, p. 67).

Ao se pensar a representação do sujeito no trabalho literário, é importante compreender o conceito de sujeito como resultado da relação com a linguagem e a

história. É na linguagem que a subjetividade se constrói, e sendo assim, fica evidente que a ideia que se tem de si, não é algo inato, mas uma produção social.

Essas três mulheres, de *The Hours*, vivem “entre espaços”, deslocadas sejam do seu próprio tempo ou dentro delas próprias, como disse Eugene O’Neill: “O homem nasce quebrado; ele vive com remendos; a graça de Deus é a cola” (apud GALLEGO, 2003, p.176). Essa cola acontece pelo fato de o romance apresentar uma simultaneidade emprestada do cinema, para fazer assim uma justaposição espaço-temporal e criar essa fragmentação não só na narrativa, mas também na construção das personagens fragmentadas de um sujeito pós-moderno.

Se considerarmos a fragmentação do sujeito em tempos pós-modernos, as personagens de *The Hours*, Mrs. Woolf, Mrs. Brown e Mrs. Dalloway têm o perfil denominado de excêntricas, termo cunhado de Linda Hutcheon para designar aqueles que, socialmente, estão fora do centro, isto é, que não pertencem ao grupo de origem européia, masculino, heterossexual e de classe média. Esse lugar de que fala Linda Hutcheon – dentro/fora ou na fronteira/margem/centro –, é um lugar já teorizado anteriormente pela própria Virginia Woolf, como confere Hutcheon, e que a própria Woolf denominou de “perspectiva alienígena e crítica”, ou seja, uma perspectiva que está sempre “alterando o foco”. Linda Hutcheon afirma que o excêntrico pode estar simultaneamente no centro, como integrante de uma classe social distinta; na fronteira ou na margem, como resultado, de sua opção sexual, das relações de gênero e raça; o que lhe permite uma perspectiva crítica e ampla, criando assim um eixo desfocado, porque não possui força centralizadora (HUTCHEON, 1988, p.96).

As três senhoras de *The Hours* ocupam espaços antagônicos e conflituosos com relação ao centro ao qual pertencem. Como sujeitos fracionados se vêem obrigadas a se situarem, reconhecendo suas próprias diferenças, e a redefinir uma concepção de subjetividade. Mrs. Woolf tateando esse espaço de conflito dentro do espaço doméstico: a relação de viver eternamente sob vigília do marido Leonard Woolf, das empregadas, dos sobrinhos; o controle sobre sua comida, seu sono, seu semblante, suas dores de cabeça, suas saídas, até mesmo os seus pensamentos. Seu escape só acontece na criação do seu romance, que também não se omite de antagonismos, pois nem sempre consegue encontrar a frase certa, o personagem certo ou a morte certa.

Mrs. Brown vive sua agonia nas margens silenciosas, quando o marido e o filho a querem no centro falante. Falante enquanto autoridade de mãe e esposa, mas nesse espaço ela se atrapalha e se angustia; não encontra o tom certo, nem o olhar que funcione frente ao olhar inquisidor e recriminador até do seu filho pequeno e já consciente do papel que ela deveria assumir. Sua “excentricidade” maior acontece quando procura um lugar fora do espaço privado, num quarto de hotel, onde poderia pensar pelo menos, como um ser solto das amarras de uma mulher-esposa-mãe, lugar no qual ela não se reconhece.

Mrs. Dalloway, Clarissa Vaughan, poderíamos considerar a personagem que representa a pós-modernidade. Mas Clarissa está mais para ocupar um “entre-lugar” que transita entre a modernidade e pós-modernidade, já que ela tem um casamento fora da tradição, uma relação homossexual, mas sua relação também possui características de um casamento heterossexual e conservador, cumprindo um papel de uma esposa até certo ponto submissa; talvez não a Sally, sua companheira, mas submissa a ela própria, já que tem uma prisão subjetiva em seu relacionamento amoroso com Richard, constituindo-se assim num sujeito assombrado pela fragmentação, cuja identidade é construída e desconstruída, sempre em processo e em confronto com o outro, com ela própria e com os padrões vigentes.

2.3 – O UNIVERSO MASCULINO

Embora o romance *The Hours* tenha como protagonistas três personagens femininas, três homens desempenham papéis importantes e fundamentais para o desenvolvimento da trama. Ao lado da personagem Virginia Woolf está o incansável Leonard; o militar Dan é o esposo de Laura Brown; Richard, o poeta, foi amante de Clarissa Vaughan e com ela mantém fortes laços de amizade. A primeira aparição dos personagens masculinos ocorre no primeiro capítulo dedicado a cada uma das protagonistas.

2.3.1 – LEONARD WOOLF: o primeiro leitor

A primeira aparição de Leonard Woolf ocorre quando ele entra em casa e se depara com o bilhete de despedida deixado por Virginia, no dia em que ela resolveu

cometer suicídio. Em seguida, voltamos para o ano de 1923, para o dia em que Virginia inicia a produção de mais um livro, o *Mrs. Dalloway*, e encontramos com Leonard na sala da prensa – conforme já sabemos, ele possui uma editora – fazendo revisões em provas de livros que serão impressos. É cedo da manhã e seus auxiliares ainda não chegaram para o trabalho. Virginia acorda e vai ao seu encontro. Neste momento, temos a descrição mais minuciosa do personagem Leonard, esposo de Mrs. Woolf:

Leonard ergue o rosto para ela e ainda estampa, por alguns momentos, a mesma carranca que usa para revisar as provas [...]. Ao olhar para Virginia, no entanto, a expressão some quase que de pronto, substituída pelo rosto mais brando e bondoso do marido que esteve a seu lado durante os piores períodos, que não exige o que ela não pode dar e que tenta empurrar-lhe, às vezes com sucesso, um copo de leite diário, às onze da manhã. (*As Horas*, 1999, p. 32)

[Leonard looks up at her, still wearing, for a moment, the scowl He has brought to the proofs (...). As he looks at her, though, the expression fades almost immediately and is replaced by the milder, kinder face of the husband who has nursed her through her worst periods, who does not demand what she can't provide and who urges on her, sometimes successfully, a glass of milk every morning at eleven.] (*The Hours*, 2002, p. 32)

A imagem de Leonard que nos é transmitida é a imagem de um homem sério e carrancudo, mas que se desmonta ao contemplar a esposa. O fragmento acima evidencia algumas qualidades de Leonard, como por exemplo: a concentração e seriedade com que conduz seu trabalho, o companheirismo, a lealdade, a bondade, o afeto e os cuidados para com Virginia. Lentamente vamos percebendo a dualidade masculino-feminino presente na personalidade de Leonard. Com relação ao trabalho, ele mostra-se atento, rigoroso, carrancudo – estereótipo masculino; em relação a Virginia, afloram em Leonard características e gestos tipicamente femininos, se levarmos em consideração a época histórica em que os personagens vivem. Não pretendemos estabelecer parâmetros de diferenciação dos gêneros, nem muito menos estabelecer conceitos sexistas. Apenas desejamos mostrar a delicadeza e feminilidade presentes na personalidade dos esposos das protagonistas. Leonard tem atitudes que seriam típicas da esposa: preocupar-se com o sono de Virginia, com sua alimentação, seu bem-estar etc. A gentileza em lhe oferecer um copo de leite pela manhã denota bem o zelo de Leonard com a esposa; muito embora, às vezes, isso a incomode muito. Ele prima pela saúde de Virginia e não mede esforços para mantê-la sã. Percebemos que o medo de perdê-la o faz

abdicar de uma vida mais confortável e social em Londres. Porém, o excesso de zelo de Leonard incomoda Virginia e às vezes a sufoca. Ela anseia por liberdade e Leonard mantém-na sempre cativa ao lar e ao trabalho. Todos os passos de Virginia são fiscalizados pelo marido e, a ele, ela sempre está pedindo permissão para realizar determinadas tarefas.

Além de esposo, Leonard é o editor e primeiro leitor de Virginia. Embora ela afirme que ele não interfere em sua obra, é para Leonard que Virginia escreve: “Ela é a escritora; Leonard, Nelly, Ralph e os outros, os leitores” (*As Horas*, 1999, p. 71). A supervisão de Leonard não inibe o processo criativo de Virginia; ela não pondera sua obra pensando no crivo do esposo. Mas ao ler as obras da mulher e observar o quanto são ousadas para a época, Leonard fica “com os cantos da boca virados para baixo, numa expressão de julgamento severo”. Talvez a severidade e rigorosidade com que Leonard tratava os escritos que publicaria tenham de alguma maneira contribuído para o sucesso de Virginia. Mrs. Woolf, além de talentosa, tinha que se esmerar para passar pelo crivo do editor, seu próprio esposo. Em determinado momento, o narrador capta o seguinte pensamento da heroína:

[...] o brilhante e infatigável Leonard, que se recusa a ver a diferença entre um revés e uma catástrofe; que venera acima de tudo as realizações e se torna insuportável aos outros porque acredita, de fato, poder erradicar toda e qualquer incidência de ineficácia e mediocridade humanas. (*As Horas*, 1999, p. 64)

[(...) brilliant and indefatigable Leonard, Who refuses to distinguish between setback and catastrophe; who worships accomplishment above all else and makes himself unbearable to others because the genuinely believes he can root out and reform every incidence of human fecklessness and mediocrity.] (*The Hours*, 2002, p. 74)

Outra passagem evidencia também essa característica de Leonard: “... – o cenho de uma divindade, onividente e cansada, esperando pelo melhor da humanidade, sabendo exatamente o quanto esperar” (*As Horas*, 1999, p. 95). Levantamos aqui duas hipóteses: ou Leonard agia dessa maneira já influenciado pela qualidade superior dos escritos de Virginia em relação à produção literária da época, ou era Virginia que se esforçava muito para suprir as expectativas do marido e não decepcioná-lo.

Se compararmos Leonard com os outros esposos, diríamos que ele é um dos que mantém mais afinidades e diálogo com a esposa. Os livros são um verdadeiro elo entre os dois. Durante a leitura de *The Hours*, várias são as passagens em que

flagramos Virginia e Leonard conversando sobre a produção literária da época e Virginia buscando contribuir com o trabalho do marido:

“São dez erros em oito páginas”, diz Leonard. Os sulcos em volta da boca são tão fundos que se poderia enfiar uma moeda de um pênis lá dentro.

“Sorte ter encontrado todos”, Virginia diz.

“Eles parecem se reunir em torno do meio. Você acredita que a má literatura atrai uma maior incidência de desastres?”

“Como eu adoraria viver num mundo em que isso fosse verdade. Vou dar uma volta para espairecer, depois volto ao trabalho”.

“Estamos avançando bem”, Ralph diz. “Acho que até o fim do dia teremos terminado”.

“Estaremos com sorte”, fala Leonard, “se tivermos terminado no fim da semana que vem”.

[...]

“Tenho certeza”, ela diz, “de que, se nos empenharmos todos, poderemos dar uma forma aceitável ao livro e ainda teremos um Natal”. (*As Horas*, 1999, p. 64)

[“There are ten errors in eight pages”, Leonard says. The brackets around his mouth are so deep you could slip a penny in.

“Lucky to have found them”, Virginia says.

“They seem to congregate around the middle section. Do you think bad writing actually attracts a higher incidence of misfortune?”

“How I’d love to live in a world in which that were true. I’m going for a walk to clear my head, then I’ll come and pitch in”.

“We’re making good progress”, Ralph says. “We should be through by the end of the day.”

“We shall be lucky”, Leonard says, “to be through by this time next week.”

(...)

“I’m sure”, she says, “that between us we can get the book into some sort of acceptable shape, and still have Christmas.”] (*The Hours*, 2002, p. 73-74)

A relação de cumplicidade que Virginia mantém com o esposo fica muito explícita no parágrafo seguinte ao trecho acima transcrito, quando o narrador, através do fluxo de consciência, penetra nos pensamentos da escritora e revela-nos a verdadeira intenção de Virginia ao proferir aquela última sentença:

Ralph sorri para ela com um alívio tão visível que sente ímpetos de esbofetear-lo. O rapaz superestima suas simpatias – ela não falou em seu benefício e sim no de Leonard, da mesma maneira como sua mãe não poderia ter feito caso da trapalhada de uma criada, durante o jantar, declarando em prol do marido e de todos os outros ali presentes que a terrina estilhaçada não significava nada; que o círculo de amor e clemência não poderia ser rompido; que estava tudo a salvo. (*As Horas*, 1999, p. 65)

[Ralph grins at her with a relief so visible she has an urge to slap him. He overestimates her sympathy – she has spoken not on his behalf but on Leonard’s, in much the way her own mother might have made light of a servant’s blunder during dinner, declaring for the sake of her husband and all others present that the shattered tureen portended nothing; that the circle of love and forbearance could not be broken; that all were safe.] (*The Hours*, 2002, p. 74)

Gostaríamos de destacar que o casal Woolf levava muito a sério o trabalho que exerciam: Virginia escrevia sua obra e Leonard revisava e editava; ao ponto de ambos não suportarem interrupimentos. Quando Vanessa chega a casa do casal Woolf antes da hora combinada, Leonard é enfático e diz para a esposa que vai continuar seu trabalho e que só irá cumprimentar a cunhada na hora marcada, às dezesseis horas (*As Horas*, 1999, p. 94). Em algumas passagens que descrevem o processo criativo de Virginia, vemos que ela também detesta ser interrompida enquanto escreve, ao ponto de evitar qualquer contato com as pessoas da casa. A cumplicidade do casal Woolf perpetuou-se mesmo após a morte dos dois. Leonard incentivou Virginia a produzir seus livros e editava os, perpetuando os escritos da esposa; enquanto que Leonard foi perpetuado pelo fato de ser esposo e editor de uma das maiores escritoras da Inglaterra moderna. Ou seja, Leonard ficou atrelado à história de Virginia, o que resultou numa obra de ficção contemporânea (*The Hours*) que o imortalizou no mundo das letras, não como editor, mas agora como um personagem de um livro (ganhador de um importante prêmio literário) e de um filme belíssimo (que concorreu ao maior prêmio do cinema norte-americano, o Oscar).

Embora tenha sido escrita de uma maneira muito pragmática e que em nada lembra o estilo da escritora (dada à circunstância em que foi escrita, não polemizaremos esta questão), a carta de despedida deixada por Virginia para Leonard demonstra a boa relação que os dois mantinham e a esposa faz questão de ressaltar a bondade e os cuidados que ele tinha para com ela: “Você me deu toda a felicidade que eu poderia ter. Você tem sido, sob todos os aspectos, tudo o que alguém podia ser. Não creio que pudesse haver no mundo duas pessoas mais felizes...” (*As Horas*, 1999, p. 11).

2.3.2 – DAN BROWN: o apático

O esposo da segunda protagonista da obra, Laura Brown, chama-se Dan. Ex-combatente de guerra, aparenta-nos ser um homem pacato e conformado com a vida que leva: “Assim como o pai, Richie pressente que mais do que já tem é justamente o que talvez não consiga obter” (*As Horas*, 1999, p. 163). Se comparado a Leonard, que percebe qualquer alteração no comportamento de Virginia, Dan é um pouco alheio em relação aos sentimentos e comportamentos de Laura. Mostra-se

também extremamente gentil e cuidadoso para com a esposa e filho. A trama se desenvolve no dia do seu aniversário e este fato permite que as personalidades dele e da esposa sejam descortinadas para o leitor.

No dia em que faz aniversário, Dan Brown salta da cama antes da esposa, compra-lhe flores e faz o café da manhã. Seria conveniente pensarmos o contrário, pois, geralmente, quem é digno de regalias em um dia assim é o aniversariante; não na casa de Laura. Ela permanece na cama enquanto o marido esforça-se para fazê-la sentir-se bem e amada. A própria Laura é quem enumera as características de Dan: “Ele era simplesmente bom demais, gentil demais, sincero demais, cheiroso demais para ser rejeitado. Ele tinha sofrido tanto. Ele a queria” (*As Horas*, 1999, p. 89). Assim como Virginia poderia representar um troféu para Leonard, Laura era o troféu de Dan. Era sua recompensa por ter lutado na guerra e ter defendido os interesses de sua pátria. Laura, por sua vez, não tinha motivos para rejeitá-lo:

(...) quando voltou para a Califórnia, foi recebido como algo mais do que um simples herói. Ele poderia (nas palavras alarmadas de sua própria mãe) ter tido qualquer uma, a rainha de qualquer concurso cívico, qualquer moça alegre e submissa, mas, por algum gênio obscuro e possivelmente avesso, beijara, namorara, e pedira a mão da irmã mais velha do melhor amigo, a ratazana de biblioteca, a que tinha cara de estrangeira, de olhos escuros muito juntos e um nariz romano, que nunca fora paquerada ou paparicada; que sempre fora deixada em paz, com seus livros. O que mais poderia dizer-lhe exceto sim? Como poderia recusar um rapaz bonito, de bom coração, praticamente um membro da família, que voltara dos mortos? (*As Horas*, 1999, p. 37)

[(...) and when he came back to California He was received as something more than an ordinary hero. He could (in the words of his own alarmed mother) have had anyone, any pageant winner, any vivacious and compliant girl, but through some obscure and possibly perverse genius had kissed, courted, and proposed to his Best friend's older sister, the bookworm, the foreign-looking one with the dark, close-set eyes and the Roman nose, who had never been sought after or cherished; who had always been left alone, to read. What could she say but yes? How could she deny a handsome, good-hearted boy, practically a member of the family, who had come back from the dead?] (*The Hours*, 2002, p. 40)

Diferentemente de Leonard que presencia e participa de todo o dia de Virginia, Dan Brown só compartilha com a esposa os períodos da manhã e da noite. Enquanto Leonard trabalha em sua própria casa e mesmo trabalhando pode participar e interferir no cotidiano doméstico, Dan ausenta-se e Laura só dispõe da companhia do filho. Embora fique mais distante do filho por causa do trabalho, Dan demonstra gestos mais afetuosos e maternos para com o menino do que a própria

Laura. É Dan quem alimenta o filho logo cedo; no momento de apagar as velas do bolo de aniversário, o pai solicita a ajuda do filho; para cortar o bolo, Dan solicita a cooperação do filho. Vimos que Laura compartilhou com o filho a feitura do bolo, mas foram gestos mecânicos, a contragosto. Tanto é que o primeiro bolo foi para o lixo, pois o resultado final não agradou a matriarca. Já as atitudes do pai são naturais e afetuosas. Dan age por instinto paterno, enquanto Laura busca apenas cumprir obrigações que lhe são impostas.

Enquanto os livros eram um bem comum para o casal Woolf, na casa dos Brown só Laura desfrutava do prazer da leitura. Hábito que trouxe consigo desde a juventude. Apesar de não ser um leitor, Dan não interfere no prazer da esposa. Ele até permite que ela fique na cama debruçada sobre os livros, sem questioná-la. Para a época em que se passa a história, poderíamos até supor que um romance como *Mrs. Dalloway* não seria bem-vindo em lares conservadores, principalmente em se tratando do lar de um militar. No entanto, Dan mostra-se alheio àquilo que a esposa consome. Ele também não percebe que as ânsias da esposa estão todas reveladas na leitura que ela faz.

Apesar de toda gentileza, Dan é o protótipo de um homem prático e, até certo modo, rude mesmo (lembramos aqui o momento em que ele sopra as velas do bolo e salpica o mesmo com gotas de saliva). Ele passa-nos a impressão de que para fazer a mulher feliz basta apenas manter a casa (garantir alimento e conforto):

Não está mais pensando nela. Está pensando no dia que tem pela frente, no caminho de casa até o centro [...]. Seu escritório estará silencioso, as máquinas das secretarias ainda cobertas, e ele e uns poucos outros homens de sua idade terão uma hora inteira ou mais para se envolver na papelada, antes que os telefones comecem a tocar. Às vezes parece impossivelmente bom que ele tenha tudo isso: um escritório e uma nova casa de dois quartos, responsabilidades e decisões, almoços rápidos e brincalhões com os outros homens. (*As Horas*, 1999, p. 42)

[He is no longer thinking of her. He is thinking about the day that lies ahead of him, the drive downtown (...). His office will be silent, the typewriters in the secretarial pool still shrouded, and he and a few of the other men his age will have a full hour or more to get caught up on paperwork before the phones start ringing. It seems sometimes to be impossibly fine that he should have all this: an office and a new two-bedroom house, responsibilities.] (*The Hours*, 2002, p. 46)

Na última cena do casal, quando Laura está no banheiro prolongando o momento de deitar-se ao lado do marido, o narrador fisga-lhe o seguinte pensamento, que demonstra mais uma vez o quanto Dan é comum, simplório. Para

ele, após um dia de trabalho, basta-lhe deitar-se ao lado da esposa e cumprir com suas obrigações (sexuais) de esposo:

O marido estará ao seu lado da cama, olhando para o teto com as mãos entrelaçadas na nuca. Quando entrar no quarto, olhará para ela como se estivesse surpreso e contente de vê-la ali, sua mulher, quem diria, prestes a tirar o roupão, colocá-lo sobre a cadeira e entrar na cama ao seu lado. Esse é seu jeito – surpreso como um garoto; uma satisfação suave, meio envergonhada; uma inocência profunda e aturdida, com sexo enrodilhado no meio, como uma mola. (*As Horas*, 1999, p. 167)

[Her husband Will be on his side of the bed, looking up at the ceiling with his hands clasped behind his head. When she enters the room he will look at her as if he is surprised and happy to see her here, his wife, of all people, about to remove her robe, drape it over the chair, and climb into bed with him. That is his way – boyish surprise; a suave, slightly abashed glee; a deep and distracted innocence with sex coiled inside like a spring.] (*The Hours*, 2002, p. 213)

De acordo com este fragmento, reiteramos a ideia de que Dan é um homem muito objetivo, prático, superficial para estar ao lado de uma mulher tão complexa como Laura. Percebemos também que ele é um tanto ingênuo, inocente; enxerga as coisas sempre de modo superficial, opondo-se ao modo complexo com que a esposa enxerga o mundo ao seu redor.

Diferentemente de Leonard, que mantinha constantes diálogos com Virginia e com ela compartilhava todas as suas ânsias, Dan pouco conversa com Laura e as raras vezes que o faz, são frases curtas e sempre ligadas às praticidades do cotidiano. Quando recebe os presentes que Laura comprou e quando interrogado sobre a festa surpresa, ele limita-se apenas a dizer que gostou. Entre Leonard e Virginia há uma maior intensidade até nos pequenos gestos e frases. Outro ponto que distancia radicalmente os dois senhores é o orgulho da paternidade. Na casa de Virginia, a maternidade é um tabu. Em momento algum ela e Leonard conversam sobre filhos. Já no lar do casal Brown, a multiplicação da prole é motivo de orgulho. Quando Laura acorda e tenta desculpar-se diante do marido por não ter se levantado mais cedo, ele argumenta que ela tem todo o direito de ficar na cama até mais tarde. Poderíamos supor que se trata apenas da gentileza de um marido preocupado com o bem-estar da esposa grávida. Mas um gesto instintivo de Dan denuncia o orgulho da procriação apenas como símbolo de masculinidade e de felicidade: “Ele bate em sua barriga com todo o cuidado, mas com uma certa força, como se fosse a casca de ovo cozido. Não há nada aparecendo, ainda; as únicas

manifestações são um certo enjoo e uma sutil mas distinta agitação interna” (*As Horas*, 1999, p. 41). O convívio do casal parece algo mecânico; uma relação saída de um filme em que um casal constitui o protótipo da família perfeita, feliz; o *american way of life* dos anos 50. Um detalhe que aproxima muito Leonard e Dan é o fato de ambos terem sido abandonados pelas esposas. Virginia Woolf abandona Leonard em troca da morte; Laura abandona Dan em troca da vida. Entre os casais, estabelecem-se relações distópicas.

2.3.3 – RICHARD BROWN: o visionário

Em *Mrs. Dalloway*, Richard é o esposo de Clarissa Dalloway. Em *The Hours* também nos deparamos com o casal Richard Worthington Brown e Clarissa Vaughan. No entanto, este casal, se comparado aos outros dois, quebra todo o paradigma de casamento. Eles foram amantes na adolescência, mas Richard trocou Clarissa por um colega de escola – Louis. Apesar da desilusão, Clarissa nunca se distanciou de Richard e por mais de trinta anos eles continuaram amigos e dependentes um do outro. Clarissa tornou-se a mãe que Richard não teve; quando doente, coube a Clarissa cuidar dele. Se compararmos este casal com o primeiro, Virginia e Leonard, percebemos imediatamente que os papéis foram invertidos. Agora, o homem é o escritor e a mulher é a editora; ele é o doente, o visionário, o imortal; ela é apenas sua companheira e leitora. Cabe agora à editora cuidar do amigo escritor.

Podemos caracterizar Leonard e, principalmente, Dan, como homens pragmáticos, enquanto que Richard não se enquadraria nesta rotulação. Ele é um verdadeiro poço de subjetividade e sentimentalismo. Destoa totalmente dos outros esposos, a principiar pela participação no enredo: acompanhamos a trajetória de Richard dos três anos de idade até sua morte, quando já passava dos cinquenta. Com relação a Dan e Leonard, o recorte de suas vidas é muito curto se comparado ao recorte da vida de Richard.

Segundo as reminiscências de Clarissa, Richard fora um jovem que quebrou regras e tabus e viveu uma juventude de liberdade, de experimentações (bissexualismo, entorpecentes e viagens) e de apuro intelectual; visto que ao conhecer Clarissa denominou-a de Sra. Dalloway, em referência a heroína do

romance homônimo de Virginia. Dessa maneira, Richard constitui o personagem masculino mais complexo da trama.

Poeta e romancista, a relação de Richard com a literatura é bem mais intensa do que a relação que Leonard tinha com os livros. Para Richard, a escrita significava vida, enquanto que para Leonard – muito embora discutisse sobre literatura com Virginia – os livros eram sinônimo de trabalho, de lucro. Possuidor de uma alma irônica e sarcástica, Richard sempre deixava que seus pensamentos se tornassem conhecidos, o que o tornava excêntrico e encantador. Ele possuía uma visão imensuravelmente mais profunda da vida e dos fatos do que os outros dois personagens:

O velho Richard seria capaz de falar meia hora ou mais sobre as várias interpretações possíveis da cópia canhestra da Vênus de Botticelli sendo desenhada a giz no concreto por um jovem negro e, se aquele Richard tivesse notado o saco plástico que o vento levantara e soprava em direção ao céu pálido, ondeando feito uma água-viva, teria feito uma preleção sobre substâncias químicas e lucros ilimitados, sobre a mão que usurpa. (*As Horas*, 1999, p. 23)

[The old Richard would be capable of talking for half an hour or more about the various possible interpretations of the inept copy of Botticelli's Venus being drawn by a young black man, and if that Richard had noticed the windblown plastic bag that billowed against the white sky, rippling like a jellyfish, he'd have carried on about chemicals and less profits, the hand that takes.] (*The Hours*, 2002, p. 19-20)

O jovem e inteligente Richard tornou-se um escritor premiado – embora tenha escrito um romance complexo, que ninguém entende – e em pleno século XX aguarda a morte, sentado em sua velha poltrona, no segundo cômodo de um apartamento sujo e escuro, no subúrbio de Nova York. Além do estigma da homossexualidade, Richard levará consigo a fatalidade de ter sido vítima da Aids. Não bastasse tanto sofrimento – nunca conseguiu ter uma boa relação com a mãe; esta o abandonou; a irmã mais nova morreu primeiro que ele; o pai também faleceu; encontrou o amor nos braços de uma mulher, mas estava apaixonado por outro homem com quem foi embora – Richard fora infectado por um vírus letal que cronometra seus últimos anos de vida. Mesmo tendo encontrado em Clarissa uma verdadeira amiga, toda sua devoção a Richard é posta em questão em momentos que ela confessa sentir inveja do amigo, querer ser o próprio Richard.

Sua infância fora marcada pelo abandono e tentativa de suicídio de sua mãe. Como tentativa de suplantando essas lembranças, Richard metaforicamente apaga

Laura Brown de sua memória através do suicídio de uma personagem do seu romance. No entanto, a sombra da mãe e da infância nunca o abandonou. Quando Clarissa entra em seu apartamento para conversar sobre a festa que dará em homenagem a ele, Richard está vestido com um roupão de flanela coberto com foguetes e astronautas. No íntimo, talvez Richard desejasse que o tempo da infância não passasse nunca; tempo esse que ainda tinha a mãe ao seu lado. Na medida em que Richard, nas novecentas páginas de seu livro, intentou contra a vida da mãe, ele imortalizou Clarissa – motivo que despertou a ira em seu amante de juventude, Louis. Enquanto Louis conversava com Clarissa, quando a visitara, repentinamente pensa:

Todos aqueles anos ao lado de Richard, todo aquele amor e empenho, e ele passa os derradeiros anos de sua vida escrevendo sobre uma mulher com uma casa na West Tenth Street. Richard produz um romance que medita exaustivamente sobre uma mulher (um capítulo com mais de cinquenta páginas sobre a escolha de um esmalte de unha, que ela acaba não comprando!) e o velho Louis W. é relegado ao coro. Eis o que sobrou; essa é a recompensa, após mais de doze anos; [...] Louis aparece para ser lembrado como um homem tristonho, queixando-se do amor. (*As Horas*, 1999, p. 103)

[All those years with Richard, all that love and effort, and Richard spends the last years of his life writing about a woman with a town house on West Tenth Street. Richard produces a novel that meditates exhaustively on a woman (a fifty-plus-page chapter on shopping for nail polish, which she decides against!) and old Louis W. is relegated to the chorus. Louis W. has one scene, a relatively short one, in which he whines about the paucity of love in the world. That's what there is; that's the reward, after more than a dozen years; (...). After all that, Louis appears, and will be remembered, as a sad man complaining about love.] (*The Hours*, 2002, p. 126)

Parece que Richard usou seu livro para se vingar de todos aqueles que o magoaram. Além de ser extremamente crítico e irônico, Richard também se mostra cético “Ah, bom, os sinais. Você acredita em sinais? Acha que prestam tanta atenção assim em nós? Acha que se preocupam tanto conosco? Minha nossa, não seria maravilhoso? Bom, vai ver que é” (*As Horas*, 1999, p. 53), e desprovido de deslumbre; indiferente com quem faz sucesso. Ele é uma pessoa que valoriza aqueles que estão próximos e esta atitude magnetiza as pessoas. Mesmo trinta anos depois de experimentarem o toque de Richard, Clarissa e Louis não conseguiram desvencilhar-se da sombra do escritor:

Ele não pergunta o nome da atriz; na verdade Richard não liga. É o único dos conhecidos de Clarissa que não nutre o menor interesse por pessoas

famosas. [...] Ele não é um daqueles egoístas que miniaturizam os outros. É do tipo oposto de egoísta, impelido pela grandiosidade, em lugar da cobiça e se insiste numa versão mais engraçada e estranha, mais excêntrica e profunda do que você imagina – capaz de provocar mais benefícios e danos ao mundo do que você imagina –, fica quase impossível não acreditar, pelo menos na presença dele, e por uns tempos depois disso, que ele é o único que enxerga a verdadeira essência, que pesa as verdadeiras qualidades e que aprecia você de uma forma muito mais completa do que qualquer outra pessoa jamais o fez. (*As Horas*, 1999, p. 54)

[He Will not ask the name of the movie star; he actually does not care. Richard, along among Clarissa's acquaintance, has no essential interest in famous people. (...) he is not of those egotists who miniaturize others. He is the opposite kind of egotist, driven by grandiosity rather than greed, and if he insists on a version of you that is funnier, stranger, more eccentric and profound than you suspect yourself to be – capable of doing more good and more harm in the world than you've ever imagined – it is all but impossible not to believe, at least in his presence and for a while after you've left him, that he alone sees through to your essence, weighs your true qualities (not all of which are necessarily flattering – a certain clumsy, childish rudeness is part of his style), and appreciates you more fully than anyone else ever has.] (*The Hours*, 2002, p. 60-61)

Mesmo estando com o raciocínio prejudicado em virtude da doença que o assola (ele escuta vozes – assim como Virginia, no auge de suas crises, também escutava), Richard em momento algum perde a noção da realidade e seu senso crítico. Ele mantém a capacidade de apreciar as coisas de uma forma mais complexa do que os outros. Ao se referir sobre o prêmio que recebera, ele é enfático: “Eu recebi um prêmio pela minha atuação, você sabe muito bem disso. Recebi um prêmio por ter Aids e por estar ficando louco e por ser corajoso, não teve nada a ver com meu trabalho” (*As Horas*, 1999, p.55). Ele tem consciência de que durante toda a vida nunca recebeu prêmio algum por seus escritos e que este veio apenas como uma maneira de consolá-lo, de abrandar seu sofrimento. Afinal, Richard fora subversivo na vida e na arte; ele rompeu barreiras de comportamento e de estilo literário.

Dois sentimentos aproximam os personagens Richard, Virginia (os escritores) e Laura Brown (a leitora): a sensação de fracasso e a ânsia de morte. Enquanto caminhava em direção ao rio e na carta que deixou para o marido, Virginia fala da sensação de ter fracassado, de não ter se superado. Em conversa com Clarissa, Richard também confessa estar desolado pela mesma sensação: “Não, não. Você é boa, você é muito boa, mas eu fracassei e pronto. Foi tudo demais para mim. Eu achava que era maior do que era” (*As Horas*, 1999, p. 58). Na carta que escreveu antes de morrer, Virginia diz ter tomado a decisão de se matar por causa das crises

nervosas e da constante dor de cabeça que a faz enlouquecer; já Richard não confessa explicitamente a Clarissa que deseja morrer por causa da doença. Ele apresenta outras razões:

Fracassei, sim. Mas não estou buscando compaixão nem empatia. Só estou triste. O que eu queria fazer parecia tão simples. Eu queria criar alguma coisa suficientemente viva e chocante para poder existir ao lado de uma manhã na vida de alguém. A mais comum das manhãs. Imagine, tentar uma coisa dessas. Que tolice! (*As Horas*, 1999, p. 158)

[“I have. I’m not looking for sympathy. Not really. I Just feel so sad. What I wanted to do seemed simple. I wanted to create something alive and shocking enough that it could stand beside a morning in somebody’s life. The most ordinary morning. Imagine, trying to do that. What foolishness.”] (*The Hours*, 2002, p. 199)

Um acontecimento que também aproxima os personagens Richard e Virginia é o momento em que ela e os sobrinhos vão enterrar a passarinha que foi encontrada agonizando no jardim da casa. No instante em que um dos sobrinhos da escritora sugere que encontrem uma caixa e levem-na para dentro da casa, Vanessa imediatamente afirma: “É um animal silvestre, vai querer morrer ao ar livre” (*As Horas*, 1999, p. 97). A sentença proferida por Vanessa parece ter sido escrita para Richard. Ele escolheu morrer livre como um pássaro. Ao pular da janela, Richard libertou seu instinto de animal silvestre, livre de amarras e convenções.

Capítulo III

O TEXTO FÍLMICO: quando a escrita é transformada em imagens

A questão da adaptação fílmica de obras literárias tem sido discutida intensivamente por vários autores que são unânimes em reconhecer a dificuldade, senão a impossibilidade, de transmitir a mesma mensagem através de diferentes códigos de signos. Ainda assim um grande número de obras literárias continua a ser adaptadas para o cinema. Depois de examinar algumas das diferenças entre romance e filme e discutir vários exemplos de adaptações fílmicas, percebemos o processo metamórfico que transforma peças de ficção em novas representações artísticas, um processo baseado no fato de que mudanças são inevitáveis no momento em que se abandona o meio linguístico e se passa para o visual. Para um estudo completo de um texto literário e sua tradução fílmica é preciso que se tenha conhecimento específico das diferenças entre os signos da comunicação fílmica e os signos da comunicação romanesca, assim como um conhecimento das circunstâncias socio-históricas concretas de produção e as ideologias que se atribuem ao cineasta e ao escritor. Sobre as diferenças entre cinema e literatura, Claudia Rodrigues Dias diz que:

A diferença básica e mais clara entre romance e filme é aquela entre comunicação verbal e a visual, como a diferença entre uma imagem mental e uma imagem visual. Com uma imagem visual o espectador tem a ilusão de perceber objetos representados como se fossem os objetos mesmos, já com a linguagem escrita o leitor pode criar sua própria imagem mental dos acontecimentos narrados. A grande semelhança entre romance, teatro e cinema é que, em suas formas habituais, todas contam uma história que, supostamente aconteceu em algum lugar, em algum tempo, a um certo número de pessoas e “como” se conta esta história está intimamente ligado aos recursos que cada forma de expressão se utiliza em fazê-lo. (<http://www.fia.edu.br/fia/revista/revista3/4.pdf>)

Outro obstáculo para a adaptação fílmica de um romance é a tradução da voz narrativa. Entendemos que no cinema essa voz é mostrada através de recursos cinematográficos (planos, movimentos de câmera, ângulos etc.). Sobre isto, Claudia Rodrigues Dias afirma que

Em um filme, a voz define-se sempre em relação à imagem e à tela. Ela intervém como elemento da representação cinematográfica e se situa em função dos elementos visuais dessa representação. É a câmera que exerce no cinema a função nitidamente narrativa, inexistente no teatro; focaliza,

comenta, recorta, aproxima, expõe e descreve através do “*close-up*”, do “*travelling*” ou da panorâmica instaurando assim, os recursos narrativos do cinema. (<http://www.fia.edu.br/fia/revista/revista3/4.pdf>)

Historicamente, a voz do comentário é apenas a reprise do comentador, porém o cinema enriqueceu consideravelmente a gama de vozes de personagens “fora de campo”, vozes que não se encontram nem dentro nem fora do espaço cênico e são deixadas na superfície da tela.

Várias maneiras de situar o narrador no romance são válidas também para um filme, seja na narração objetiva dos acontecimentos ou na adoção pelo narrador do ponto de vista de uma ou mais personagens. Normalmente, a forma mais usual é a objetiva, pela qual o narrador se retrai ao máximo, deixando assim o campo livre às personagens e suas ações e assumindo o ponto de vista físico de posição no espaço, ora desta, ora daquela personagem. Quando se vê um protagonista do ponto de vista de outro, sucessivamente, e vice-versa, tem-se a forma mais habitual do diálogo, o chamado “campo e contra campo”. (AUMONT, 1995, p.181)

Na comparação com o teatro o cinema é como a epopéia, um gênero misto que representa ações miméticas, mas superpõe a organização da filmagem e da montagem, atos plenamente narrativos que marcam o estatuto profundamente diegético do discurso fílmico. O cinema é a arte de misturar as linguagens de modo que elas se apoiem mutuamente.

Portanto, para analisarmos aspectos de uma adaptação, é necessário considerar que o cinema mais que um suporte, é uma nova linguagem, infinitamente diferente da linguagem verbal. Entramos então, em dois campos com significados múltiplos, porém de diálogo permanente. Desta forma, este trabalho tem como objetivo principal a análise do processo de adaptação para o cinema do romance de Michael Cunningham, *The Hours*, realizada por Stephen Daldry. A análise tentará caracterizar o tipo de adaptação efetivada e o grau de (in)fidelidade do filme para com o texto escrito.

O cinema se aproxima, em sua estruturação, do gênero literário romance, já que toma emprestado do texto elementos da narração, firmando-se através do estabelecimento de uma linguagem universal, que pode ser decodificada e perpetuada com acréscimos e modificações de seu repertório lingüístico. Metz afirma que

[...] o cinema, que poderia ter tido usos múltiplos em realidade serve geralmente para *narrar* histórias, a ponto de que até filmes teoricamente não-narrativos (como os curtas-metragens documentários, didáticos etc.) obedecem em linha geral aos mesmos mecanismos semiológicos que os “filmes de longa metragem”. (2004, p. 167).

Louis Lumière não havia tido a intenção de desenvolver com a invenção do cinematógrafo uma nova linguagem artística, pois tinha como objetivo inicial transformar a sua máquina de fabricar imagens em movimento num instrumento de uso científico. Mas o cinema já nascera com a vocação de narrar. Filiado aos experimentos dos irmãos Lumière, até mesmo o gênero documentário firmou-se a partir das técnicas de ficção, explorando o potencial narrativo do cinema: os documentários de Robert Flaherty são evidências desta afirmação.

O cinema, na sua condição narrativa de discurso relatado (pois se alterna entre os discursos mimético e o narrativo), possui duas possibilidades de narração: através do narrador explícito, que nos apresenta a história, por exemplo, uma voz *off* que narre os eventos que desfilam diante do espectador como se fizessem parte do passado dele ou de alguém que conheceu; e através do narrador abstrato, que, na sua condição autoral, mostra o desenrolar da trama, mas direciona o olhar e constrói os sentidos, na medida em possibilita o acesso à história graças à disposição dos recursos fílmicos que levam o espectador a distanciamentos e aproximações, a retrocessos e avanços, a instâncias de narratividade paralela, dentre muitas outras possibilidades próprias da sua condição narrativa (como corre em *The Hours*). Sobre as marcas do narrador na literatura e a onisciência do cinema, diz Brito:

Por mais investimento que haja na onisciência em literatura, o dito é sempre ostensivamente discurso: é sempre a voz de alguém que empreende escolhas vocabulares e combinações sintáticas, ou seja, sempre arrasta consigo uma marca do enunciador que nos conta a história. Ao passo que, diante do mostrado, o espectador tende – pode-se dizer naturalmente – a esquecer que o que vê resulta de uma construção, e a voz por trás dessa visão se dilui, para não dizer que se anula. Se há uma construção, o espectador pensa ser ela uma construção sua. A instantaneidade do movimento e a objetividade da imagem concorrem para essa ilusão que – sabemos há muito tempo – é a razão de ser da arte cinematográfica. (BRITO, 2006, p. 162)

Isso nos leva a reforçar a prática de desenvolver o estudo da narratividade fílmica nos moldes das formas narrativas literárias e a partir dos conceitos narratológicos. Caberia tão somente transportar da literatura para o cinema algumas das categorias da narratologia para a realização de um estudo mais aprofundado

acerca do discurso fílmico, o que tem sido feito, pois existem categorias do domínio narrativo que já foram incorporadas ao estudo do discurso fílmico, tais como as analepses (*flash backs*), as prolepses (*flash forwards*), as elipses, a focalização, os níveis narrativos (intradiegético, extradiegético, metadiegético) e os estatutos do narrador (autodiegético, homodiegético e heterodiegético).

O fato é que as aproximações entre essas duas linguagens, a narrativa e a fílmica, são uma constante desde que o cinema se dispôs a contar histórias. Em ***A forma do filme***, Sergei Eisenstein remonta às influências literárias do “pai da linguagem cinematográfica”, David Wark Griffith, para filiar a narratividade do cinema à da literatura⁸. Diz Eisenstein:

Apesar de à primeira vista isto poder parecer surpreendente, incompatível com nossos conceitos tradicionais com relação à cinematografia, em particular com os do cinema norte-americano, esta vinculação é realmente orgânica, e a linha “genética” de descendência é bastante consistente. (*Ibidem*, p. 176)

Analepses, prolepses, elipses... De fato, a “sétima arte” narra atrelada a “imemoriais tradições literárias” (CANUDO *apud* AGEL, *op. cit.*, p. 10), numa constante troca semiótica e estética: os escurecimentos estão a serviço de uma elipse de longa passagem de tempo na trama do romance, o final patético de uma obra literária pode corresponder ao congelamento da última imagem de um filme para que seja fixada na retina do espectador e perdure mesmo depois de sua saída do cinema.

A fundação da sociedade *Le Film d'art*, 1908, em Paris, tinha a intenção de atrair o público burguês para as salas de exibição, visto que nesse período o cinema era rejeitado pela elite intelectual e ainda não era reconhecido como arte. Embora almejasse também o lucro, um dos objetivos da sociedade era legitimar o cinema enquanto manifestação artística. Para tal, foi necessária a adaptação de roteiros originais e inéditos, fazendo uso de textos de Homero, Schiller, Shakespeare e Dumas (cf. TULARD, p. 124). Bazin se refere a este período como tendo sido responsável por “empréstimos retrospectivamente burlescos” atrelado ao repertório da *Comédie Française* (BAZIN, p. 83).

Cavalcanti diz:

⁸ Cf. BRITO, *op. cit.*, p. 136-138.

A razão primordial das adaptações de obras literárias para o cinema é a de atrair o público através do título de um romance ou de uma peça de teatro já consagrados. Só muito mais tarde se descobriu a vantagem de haver nas obras literárias escolhidas um enredo e um desenvolvimento dramático completo, de modo a facilitar a composição do argumento de um filme. (1976, p. 109)

Devemos considerar que, até hoje, a intersecção dessas duas esferas da arte, em geral, realiza-se sob a ameaça constante das insatisfações geradas pelas expectativas da transposição de uma codificação semiótica à outra. De acordo com João Batista de Brito,

Conforme é sabido, na história do cinema, o número de adaptações ultrapassa de muito a quantidade de filmes com roteiros originais, e, no entanto, este procedimento nunca foi pacífico, nem no âmbito da emissão, nem no da recepção, quanto mais junto aos literatos. O argumento geral pode ser o da traição ao original, ou da distância semiótica entre as duas linguagens, ou do desnível qualitativo supostamente inevitável, mas o fato é que as indisposições contra a adaptação são tantas que nem faria sentido tentar resumi-las. (BRITO, *op. cit.*, p. 143).

Por estes motivos, a adaptação de uma obra literária (gênero textual que tem a palavra como âmago) para o cinema (arte das imagens em movimento) não foi muito bem recebida por alguns críticos literários, a exemplo da própria Virginia Woolf (por ironia, uma das personagens centrais do filme em análise). Virginia Woolf (apud BRITO, 1995, p. 87) criticou o fato de o cinema expor o exterior de seus personagens em detrimento do mundo interior das personagens, seu verdadeiro “eu”. Entre os defensores da adaptação estariam Jean Mitry e Georges-Albert Astre. Este, em consonância com o pensamento de Bela Balázs, argumenta que “o adaptador deve tomar a obra literária apenas como matéria-prima, considerando-a sob o ângulo específico de sua própria natureza de arte, como se fosse uma realidade bruta” (apud BRITO, 2006, p. 145). Para o crítico Philippe Durand (apud FIKS, 2006, p. 23), uma vez que tanto o romance quanto o filme correspondem à vocação do realismo, a adaptação é altamente aconselhável e parece não haver obstáculos essenciais ao processo. Contrariando essa tese, Kracauer, segundo J. Dudley Andrew (1989, p. 127), afirma que de todas as formas literárias, o romance é a que mais se aproxima do cinema, porém “as adaptações só fazem quando o conteúdo do romance se baseia na realidade objetiva, não na experiência mental ou espiritual”. Para este autor, romances realistas e naturalistas, a exemplo de As

vinhas da ira, de John Steinbeck, ou *L'Assomoir*, de Emile Zola, constituem material adequado e foram de fato traduzidos adequadamente para a tela. Já uma obra como *O vermelho e o negro*, de Stendhal, está condenado desde o início apenas por não poder demonstrar as reações emocionais do personagem principal em relação ao mundo que o cerca. André Bastin (apud AMORIM: 2005, p 91) afirma que “a mudança de gênero (transposição do romance para o cinema) impõe-se ao tradutor⁹ em virtude de uma escolha, seja ela pessoal, seja exterior a ele: ela é, então, alheia aos textos, afetando a globalidade da obra.” Realmente seria impossível transpor integralmente e literalmente toda uma obra literária para um filme por razões inúmeras: a presença do narrador é substituída pela câmera que não consegue expressar tudo o que ele observa; impossível mergulhar na mente das personagens, a não ser que haja a sobreposição da voz do narrador durante as cenas mostradas; a duração de um filme nem sempre corresponde à extensão de um romance etc. Resta ao roteirista fazer os recortes ou acréscimos necessários sem ferir a integridade da obra escrita.

André Bazin, no seu artigo “Por um cinema impuro” problematiza as questões de adaptação no quesito de hierarquias, e questões de origem quando ele diz:

O que provavelmente nos engana no cinema, é que, ao contrário do que ocorre geralmente num ciclo evolutivo artístico, a adaptação, o empréstimo, a imitação não parecem situar-se na origem (...). O conceito de arte pura (poesia pura, pintura pura, etc.) não é desprovido de sentido; ele se refere a uma realidade estética tão difícil de definir quanto de contestar. Há cruzamentos fecundos, que adicionam as qualidades dos genitores, há também sedutores híbridos, mas estéreis, há enfim acasalamentos monstruosos, que só engendram quimeras. (BAZIN, 1991, p. 85-88)

No artigo intitulado “*Throwing the book at film*”, Mark Cousins (2003)¹⁰ critica a adaptação de *The Hours* para o cinema, observando que o filme não foi capaz de captar o que ele chama de “novaioarquismo” (*New Yorkness*), ao representar a manhã em que Clarissa Vaughan sai à rua para comprar flores destinadas à ornamentação de uma festa planejada para a noite. Eis como Cunningham descreve verbalmente o sentimento de alegria evanescente, atribuída à personagem:

⁹ Entenda-se também “adaptador” visto que uma adaptação já é em si mesma uma tradução, pois transpomos uma obra escrita para o cinema; fato que provoca alterações e rupturas na obra original.

¹⁰ COUSINS, M. “Throwing the book at film”, *Prospect*. March 2003, pp. 70-72.

Adia uns instantes o momento do mergulho, a rápida membrana gelada, o simples choque da imersão. Em sua balbúrdia, em sua inflexível decrepitude pardacenta, em seu declínio infindável, Nova York acaba sempre produzindo algumas dessas manhãs de verão. (AS HORAS, 1999, p. 15)

[As IF standing at the edger of a pool she delays for a moment the plunge, the quick membrane of chill, the plain shock of immersion. New York in its racket and stern brown decrepitude, its bottomless decline, alwys produces a few summer mornings like this.] (*The Hours*, 2002, p. 9)

Segundo Cousins (2003), essa sensação, bem como toda a atmosfera à volta de Clarissa, não foi captada pelo cineasta. Para Brian McFarlane, a tradução de elementos como esses – sensações, sentimentos e pensamentos dos personagens, incluindo a atmosfera ou o humor de toda uma situação – caracteriza o processo de adaptação criativa¹¹, constituindo a prova de toque da arte do cineasta. Para esse teórico, a simples transposição do que ele chama de funções cardeais¹² – o enredo, os personagens etc., que são diretamente transferíveis da literatura para o cinema – representa a parte mais fácil de uma adaptação. Se praticamente todas as funções cardeais aparecem nas duas obras, romance e filme, este último pode ser considerado um texto adaptado, que o não especialista chamaria de adaptação.

Para representar, no filme, sentimentos como a sensação peculiar evocada por Nova York ou a experiência da leitura do romance *Mrs. Dalloway*, ou o medo do fracasso patente nas personagens do romance de Cunningham, o cineasta não pode limitar-se à mera transposição de enredo e personagens, mas utilizar elementos especificamente cinematográficos, ou seja, submeter os elementos narrativos da obra literária ao que ele chama de “*adaptation proper*”.

Apesar de constituir uma prática tão comum – boa parte dos filmes surge não de um roteiro original, mas de uma obra literária –, o processo de adaptação fílmica só passou a ser objeto de estudos consistentes na década de 60, quando surgiu a primeira obra sobre o assunto.¹³

¹¹ Os termos usados por McFarlane para definir os dois estágios da adaptação são *transfer* (aqui traduzido como transferência) e *adaptation proper* (traduzido como adaptação criativa).

¹² Para McFarlane, as funções cardeais são os pivôs da narrativa, ações que abrem as possibilidades alternativas para o desenvolvimento da história, elementos que possibilitam o processo através do qual o leitor constrói o sentido do texto.

¹³ BLUESTONE, G. *Noveis into film*. Berkeley: University of California Press, 1966.

Seguiram-se alguns textos teóricos¹⁴ tentando classificar filmes derivados de romances sob a perspectiva de sua maior ou menor fidelidade ao texto literário. Há poucos anos¹⁵ a preocupação com a fidelidade deixou de ser um critério para o julgamento das adaptações fílmicas e estas começaram a ser vistas como intertextos ou mesmo como hipertextos.¹⁶

Mark Cousins afirma que, na falta de adaptações fílmicas satisfatórias, seria preferível evitá-las (2003). Tal não ocorre, pois elas continuam a proliferar e constituem grande parte dos filmes produzidos atualmente, como *The Hours*, objeto desta análise.

Do lado dos que não se opuseram às transposições, há o argumento do teórico Bela Balázs sobre o procedimento de adaptação, que se transformou numa referência para os pensadores das duas esferas artísticas: “quem adapta só pode utilizar a obra existente como matéria-prima, considerando-a sob o ângulo específico de sua própria natureza de arte, como se ela fosse a realidade bruta, e nunca se ocupar da forma já conferida a essa realidade” (*apud* BRITO, *op. cit.*, p. 145).

Bazin ainda menciona o fato de que, algumas vezes, há cineastas que desejam aproveitar a atmosfera, o clima poético e as personagens da obra literária a ser adaptada, enquanto, outras vezes, há cineastas que seguem minuciosamente o texto original. O primeiro caso consistiria numa adaptação que trata as obras literárias como “sinopses bem desenvolvidas”. No segundo caso, o cineasta “não se contenta em plagiar” (BAZIN, *op. cit.*, p. 82-83).

Ao concluir o seu ensaio, Bazin considera que, à parte questões como o mérito do filme caber ou não ao romancista, deve-se julgar que a obra em segundo grau (o filme) “contém tudo o que o romance podia oferecer e, além disso, sua refração no cinema” (*Ibidem*, p. 122). Não está em discussão a superioridade de uma ou de outra arte, mas as possibilidades de diferenças e similitudes que possam alçar a obra (literária ou não-literária) a um patamar de assegurada qualidade estética.

¹⁴ ANDREW, D. *Concepts in film theory*. Oxford: OUP. FALTA ANO Blackwelder, R. A Woolf in Streep's clothing (& Moore's and Kidman's). 1984. Disponível em: <<http://www.spicedonline.com/02/reviews/hours.html>>. Acesso em: 03/02/2009.

¹⁵ McFARLANE, B. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford, Oxford University Press, 1996; CARTMELL, D. e WHELEHAM, I. (Eds.). *Adaptations: from text to screen, screen to text*. London, Routledge, 2003; NAREMORE, J. *Film adaptation*. New Brunswick, Rutgers University Press, 2000.

¹⁶ STAM, R. Beyond Fidelity: “The Dialogics of Adaptation”, In: NAREMORE, James. *Film adaptation*. New Brunswick, Rutgers University Press, 2000, pp. 54-76.

Inúmeros contos, novelas, romances, dramas, comédias foram transpostos à esfera fílmica desde os primórdios do cinema – uns com maior proximidade, outros, inclusive, distanciados da obra original, em que pesem estilos marcadamente autorais, ou não, dos agentes das adaptações. Uma coisa é certa, a busca pela equiparação entre as linguagens fílmica e literária é ilusória, o que se pode obter são nuances de semelhanças e dessemelhanças entre estas linguagens. Nas palavras de Brito, “o que cabe ao cineasta fazer é encontrar os equivalentes cinematográficos ao original”, caso o cineasta almeje realizar uma adaptação de proximidade com o texto original (BRITO, *op. cit.*, p. 148).

A arte do cinema fincou as bases de sua expressão, durante o cinema mudo, com o realismo de Louis Lumière, as técnicas ilusionistas de Georges Méliès, o realismo onírico de Louis Feuillade, a montagem paralela de David Wark Griffith, a estética da luz e das formas do expressionismo alemão, a proposta do cinema puro das vanguardas francesas... Com o advento do som, converteu-se em cinema falado, ou seja, centrado na palavra, o que promoveu um retrocesso, logo superado quando as possibilidades sonoras, não apenas faladas, passaram a fazer parte do cotidiano dos cineastas. Segundo Cavalcanti, “só depois de ter compreendido que o drama cinematográfico reside verdadeiramente na imagem, a sua evolução pôde recomeçar no período sonoro” (CAVALCANTI, *op. cit.*, p. 195).

No que diz respeito à imagem como essência da arte do cinema, recorremos ao teórico e crítico Bazin:

Por *imagem*, entendo de modo bem geral tudo aquilo que a *representação* na tela pode acrescentar à coisa representada. [...] Na plástica, é preciso compreender o estilo do cenário e da maquiagem, de certo modo até mesmo da interpretação, aos quais se acrescentam a iluminação e, por fim, o enquadramento que fecha a composição. Quanto à montagem, que ela constituía o nascimento do filme como arte: o que o distingue realmente da simples fotografia animada. Na realidade, em fim, uma linguagem. (BAZIN, *op. cit.*, p. 67)

Grande parte da porção plástica corresponderia às possibilidades miméticas do cinema, cabendo aos recursos da montagem a narratividade do meio fílmico. Sabendo-se narrativo, o cinema tratou de explorar os limites de seu discurso, recorrendo às potencialidades do som, às composições da imagem, à luz, ao acréscimo ou à supressão de imagens na montagem, ao ritmo interno do plano etc.

É importante lembrar que cinema e literatura têm, entre outras formas de atuação, uma função narrativa. Entretanto, cada um usa seus próprios meios. O romancista dispõe de um único meio de expressão, que é a linguagem verbal. Esta relaciona-se com o pensamento, mas pode também sugerir efeitos sensoriais, impressões de espaço, aparência visual, cor e luz. Já o cineasta, além da linguagem verbal escrita, como em títulos e legendas, ou oral, como nos diálogos, dispõe de outros meios de expressão, tais como música e imagem visual. Porém o pensamento, mais facilmente associável à linguagem verbal, mostra-se menos acessível aos recursos típicos do cinema. Por outro lado, aspectos que, na literatura, mal podem ser sugeridos pela linguagem verbal – espaço, aparência visual, cor e luz – emergem de forma concreta e precisa no discurso cinematográfico. Na verdade, nuances de tom, humor e a expressão de sentimentos permanecem, às vezes, apenas implícitos, cabendo ao espectador interpretá-los. Essas reflexões iniciais mostram-se oportunas a propósito da adaptação fílmica do romance *The Hours*, de Michael Cunningham.

3.1 – *THE HOURS* NAS TELAS

Dentre as inúmeras adaptações de obras literárias para o cinema¹⁷, *The Hours*, por sua estrutura descontínua e pela forte ligação que há entre as três histórias narradas, aparentemente parece ter sido de fato escrito para o cinema. O diretor de teatro Stephen Daldry, que dirigira o premiado filme *Billy Elliot*, consegue reunir um elenco de primeira grandeza em *The Hours*: Meryl Streep, interpretando Clarissa Vaughan; Nicole Kidman, na pele de Virginia Woolf e Julianne Moore, que vive a personagem Laura Brown; a interpretação do personagem Richard fica por conta do competentíssimo Ed Harris; Jeff Daniels faz uma pequena participação como Louis, o ex-amante de Richard; os esposos Leonard Woolf e Dan Brown são interpretados respectivamente por Stephen Dillane e John C. Reilly; Alison Janney interpreta Sally, companheira de Clarissa Vaughan; Miranda Richardson incumbe-se

¹⁷ Podemos citar *Ana Karênina*, de Tolstói; *Razão e Sensibilidade*, de Jane Austen; *Drácula*, de Bram Stoker; *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Brontë; *O Silêncio dos Inocentes*, de Thomas Harris, dentre os estrangeiros; e *Tieta do Agreste*, *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, (ambos de Jorge Amado); *Menino de Engenho*, do autor paraibano José Lins do Rêgo; *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos; *Abril Despedaçado*, de Ismail Kadaré; *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, para não sermos injustos com o cinema nacional.

de vivenciar Vanessa Bell, irmã de Virginia; da mais nova geração de atrizes temos a presença de Claire Danes no papel de Julia, filha de Clarissa. Com a sensibilidade do roteirista David Hare, no ano 2002, Daldry transpõe o romance de Cunningham para as telas. O filme ganhou o Oscar de Melhor Atriz (Nicole Kidman), além de ter sido indicado em outras oito categorias: Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Ator Coadjuvante (Ed Harris), Melhor Atriz Coadjuvante (Julianne Moore), Melhor Figurino, Melhor Edição, Melhor Roteiro Adaptado e Melhor Trilha Sonora. Ainda ganhou dois Globos de Ouro, nas categorias de Melhor Filme e Melhor Atriz (Nicole Kidman). Recebeu ainda outras cinco indicações, nas seguintes categorias: Melhor Diretor, Melhor Ator Coadjuvante (Ed Harris), Melhor Atriz Coadjuvante (Meryl Streep), Melhor Roteiro e Melhor Trilha Sonora. Também ganhou dois prêmios no BAFTA, nas seguintes categorias: Melhor Atriz (Nicole Kidman) e Melhor Trilha Sonora. Recebeu ainda outras nove indicações, nas seguintes categorias: Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Filme Britânico, Melhor Atriz (Meryl Streep), Melhor Ator Coadjuvante (Ed Harris), Melhor Atriz Coadjuvante (Julianne Moore), Melhor Maquiagem, Melhor Edição e Melhor Roteiro Adaptado. Em terras tupiniquins, recebeu uma indicação ao Grande Prêmio Cinema Brasil de Melhor Filme Estrangeiro.

Um livro misterioso e “inadaptável” dá origem a um filme metódico, frio, completamente racional e... absolutamente selvagem. E se o cinema pode ser não apenas um modo terno de olhar os atores e as atrizes, então este é o filme certo.

Vale a pena lembrar que descobrimos um filme como *The Hours*, de Stephen Daldry, num momento em que o planeta inteiro vive os seus dias marcados pela “certeza” de uma guerra que, seja qual for o seu âmbito e duração, todos reconhecem através de algo de irreversível: está na forja uma nova ordem mundial que é, deixemo-nos de eufemismos, também uma nova maneira (ou várias) de conceber a possibilidade de aniquilação entre os humanos.

Face a semelhante cenário, *The Hours* acaba por ser um objeto de uma exuberância e de um calor humanos que sabe bem celebrar. Por quê? Porque não se trata, aqui, do anonimato militar da aniquilação coletiva, mas sim da dor irredutível da existência, da inadaptação àquelas situações que a vida nos impõe, ou seja, de uma atenção extrema aos destinos individuais. Mais do que isso: tratando-se de suicídio, trata-se, sobretudo, de morte e, no limite, da afirmação da esplendorosa vulnerabilidade da vida face à certeza silenciosa da morte.

O romance homônimo de Michael Cunningham afirmava-se, desde logo, como um daqueles objetos cinematograficamente “impossíveis”, cuja simples possibilidade de transposição para filme surgia assombrada por um misto de ironia e derrotismo. Estamos perante uma teia de três histórias paralelas, ligadas pela referência a Virginia Woolf (sendo uma delas protagonizada pela própria Virginia Woolf) e, em particular, pelo seu romance *Mrs. Dalloway*. Mais do que isso: *The Hours* é um labirinto de fatos e emoções em que cada acontecimento de uma das suas narrativas parcelares pode sempre funcionar como eco ou “comentário” de um outro acontecimento, situado noutra narrativa e noutro tempo.

Ora, o mínimo que se pode dizer é que a adaptação, da responsabilidade do dramaturgo e cineasta David Hare não se limita a preservar o essencial da dinâmica interna do livro de Cunningham. Tal como a música original composta por Philip Glass, o *script* de Hare encontrou uma lógica específica que nasce da sábia combinação do detalhe realista com o poder simbólico das situações. Dito de outro modo: sob o signo de Virginia Woolf, as três histórias de *The Hours* desenvolvem-se como outras tantas variações sobre a sempre certa, mas irre recuperável, verdade da morte e a sempre incerta, mas empolgante, complexidade da vida.

O segmento dedicado a Virginia Woolf (Nicole Kidman) consegue, além do mais, escapar a todas as formas convencionais de caracterização da “neurose” da escrita. Estamos, de fato, perante uma representação da escritora em que as convulsões do quotidiano e a dor inerente à escrita se entrelaçam, num jogo de crueldade e exuberância em que “vida” e “obra”, “trabalho” e “intimidade” são apenas nomes diferentes da mesma paisagem afetiva.

Na história dos anos 50, deparamo-nos com uma situação extrema que, discretamente, nos remete para a tradição do melodrama clássico. A mãe angustiada (Julianne Moore) que programa o seu próprio suicídio emerge como uma personagem ao mesmo tempo típica e selvagem: típica porque enraizada num espaço familiar (e narrativo) que conhecemos através de regras antigas; selvagem porque o seu ambivalente desejo de viver lhe confere uma contagiante vibração emocional, obviamente reforçada pela relação com a personagem do seu pequeno filho.

A parte contemporânea de *The Hours* é aquela que, simbolicamente, dá o nó nas pontas soltas das outras histórias, quanto mais não seja porque a personagem do poeta doente com Aids (Ed Harris) coloca o espectador face à decomposição

física como sinal da morte. A mulher que o protege (Meryl Streep) será, talvez, a personagem mais imediatamente realista, no sentido em que o filme a encena sem subterfúgios dramáticos nem ressonâncias mitológicas. Ela é, afinal, um pouco como a primeira espectadora de tudo o que acontece: deparando-se com o labor cruel da morte, celebra também a frágil, mas essencial, possibilidade de continuar a viver.

Com *The Hours*, Daldry consegue um espantoso salto qualitativo, quanto mais não seja porque é seu mérito saber organizar de forma exemplar as notáveis contribuições artísticas que o filme congrega, a começar pelo trio de atrizes principais, cada uma delas em verdadeiro estado de graça.

Em todo o caso, cremos que é de justiça elementar não escamotear que a direção de Daldry consegue, em última instância, preservar a “mensagem” vital do romance de Cunningham. A saber: o sentimento, ao mesmo tempo carnal e trágico, de que nenhum sentido redentor do destino de cada um é suficiente para dar conta da infinita complexidade de uma vida (ou de uma morte). Bem pelo contrário, é preciso descer à singularidade do instante para vislumbrar a capacidade de viver, ou a disponibilidade para amar. As Horas do título são também esses micro-acontecimentos de cada instante, no seu radicalismo e volatilidade. Somos todos escravos do tempo. É no caráter inexorável do tempo que podemos encontrar alguma da nossa mais preciosa liberdade – nem que seja um instante onde o amor se possa exprimir.

Adaptar para cinema uma obra de literatura nunca é fácil. E muito menos um livro tão intimista e filosófico como *The Hours*, de Michael Cunningham, vencedor do Pulitzer. É daqueles livros que se percebe que são impossíveis de traduzir para uma linguagem cinematográfica, tal é o grau de intimidade. Mas Stephen Daldry e David Hare conseguiram fazer o impossível. O que era algo de pessoal e intransmissível no livro aqui também o é, mas com uma força e poder emocional muito maior.

Muitos dizem que a realização de Stephen Daldry é demasiado regular e pouco ousada para este filme. Podemos discordar completamente já que Daldry conseguiu manter as mesmas tonalidades do livro e acrescentar muitas outras. E o fato do seu papel quase não ser visível é notável, visto que optou em deixar que o espectador penetrasse nas personagens e não vice-versa.

As palavras de David Hare são inspiradas e expressam magnificamente o que vai na alma daqueles personagens. Mas o que é talvez de mais notável neste filme é que as palavras são quase desnecessárias, graças a um dos mais magníficos

elencos alguma vez presentes numa obra da 7ª arte. “Os olhos são a janela da alma” e estes atores fazem desta expressão, regra.

Virginia Woolf é Nicole Kidman. Ou melhor dizendo, Nicole Kidman é Virginia Woolf. A atriz perde-se na personagem e deixa de ser ela própria para assumir e viver Virginia Woolf. É talvez a regra de ouro dos atores, mas quantas vezes é que conseguimos deixar de ver o ator que está a interpretar a personagem e vemos única e exclusivamente a personagem que ele está a interpretar? Muito poucas. A angústia, a sede de viver, a prisão física e mental, o desconsolo... tudo isto está presente na brilhante atuação de Nicole Kidman, que ao contrário do que muitos dizem com todas as forças, mereceu todos os gramas daquele Oscar.

Julianne Moore, a dona de casa dos anos 50, e ávida leitora de Woolf, prepara-se para enfrentar uma das maiores decisões da sua vida: viver ou morrer. Continuar a ser alguém que não é, é como não estar viva. Julianne Moore mais uma vez mostra seu talento e tem aqui outro grande desempenho.

Meryl Streep, por outro lado, vive a vida de outra pessoa e deixa que a sua passe inevitavelmente para segundo plano. Streep agarra-se ao papel e deixa-nos desolados com Clarissa ou Mrs. Dalloway. A cena na cozinha é de uma carga emocional quase insuportável e Streep cada vez mais sutil consegue expressar toda a densidade dramática da personagem.

Mas não é só de Kidman, Moore e Streep que o filme vive. Elas são sem dúvida a força motriz, mas os atores secundários são importantíssimos porque dão-nos a conhecer ainda mais das personagens. Um grande destaque para Toni Colette, que merecia uma chuva de prêmios só por aquele pequeno grande momento que nos proporcionou.

E temos três das melhores atrizes da atualidade a desempenharem um só papel, uma só vida. Porque apesar de todas viverem em épocas completamente distintas, todas elas partilham os mesmos sentimentos. Todas elas levam uma vida que não é a delas. E a busca interior por elas próprias é quase infrutífera, pois nada parece que alguma vez irá mudar. *The Hours* é muito mais que um simples filme. É daquelas obras que nos põe a indagar sobre a vida. Não só a das personagens, mas a nossa própria vida. É como um espelho que nos é posto à frente repentinamente e somos obrigados a ver o nosso próprio reflexo. E esse reflexo pode não ser o que nós esperávamos ver. *The Hours* é uma das primeiras grandes obras cinematográficas deste século.

Para o crítico de cinema Luiz Carlos Merten, o roteiro de David Hare foi um roteiro brilhante; “[...] um trabalho de ourivesaria na articulação das várias histórias e na maneira como todos os personagens vão adquirindo densidade.” Merten também faz uma analogia da loucura e lucidez de Virginia Woolf em *The Hours* com o pioneiro do expressionismo abstrato, Jackson Pollock (interpretado no cinema pelo ator Ed Harris), que em *The Hours*, interpreta Richard, o filho-poeta de Laura Brown. Ambos artistas que romperam com alguma tradição e também grandes figuras humanas, atormentadas e autodestrutivas (2003, 1998, p. C3).

Marcelo Coelho em “Os muitos lados de um nariz”, faz uma leitura do impacto da famosa prótese que Nicole Kidman usa, como também critica a caracterização de Mrs. Woolf como estereotipada: “Vemos a moça fumando bituca de cigarro sem filtro, rodeada de folhas de papel, tentando garatujar as primeiras linhas, que sabemos clássicas, de *Mrs. Dalloway*. São sempre forçadas essas representações cinematográficas do “drama de um espírito criador” (2003, p.E8).

Genilda Azeredo em seu artigo “Quando As Horas (não) passam: o perigo da vida em um dia”, fala de memória, diálogo que o filme “[...] não só dilata ainda mais essa noção de tempo e conseqüentemente de espaço como torna ainda mais complexas as relações entre autoria, criação, personagem e processo de leitura.” (AZEREDO, 2003, p.186).

Em “Nariz de cera”, Carlos Alberto Mattos aponta insuficiências de um roteiro: “Seria mesmo necessário sublinhar a simetria mediante recursos tão óbvios como as mulheres se beijando ou quebrando ovos em diferentes faixas temporais?” (2003). O cineasta Walter Salles, em seu artigo *A moagem do tempo em ‘As Horas’*, fala do tempo, e do conceito de tempo relacionado à repetição do de Norbert Elias, associado ao filme de Cunningham: “O fato é que ele (Cunningham) sucede em mesclar esses três tempos diferentes com delicadeza, subvertendo a noção de tempo linear e fazendo com que eventos vividos em um momento repercutam em outro espaço e outro tempo.” Salles também menciona os efeitos da ‘moagem do tempo’ conceito de Mário Peixoto, para ilustrar o que Cunningham nos oferece: “[...] um inventário das nossas fraquezas e de nossas desesperança, das limitações humanas que se repetem ao longo do tempo...o filme, também vive desse constante ecoar de um tempo no outro [...] (2003, p. E10).

Sheila Grecco acrescenta que: “Mais do que frêmito, a obra de Cunningham é um mergulho, seja em pesquisa, seja em estilo, que faz manter viva Virginia

Woolf....”. Fala também do mergulho vertiginoso do inconsciente e das circunstâncias políticas:

Cada cena é decisiva. Casais homossexuais, jovens fúteis, quarentões, ex-militantes que aderiram às glórias do consumo, donas de casa sufocadas, liberdade ameaçada pela iminência da Aids, gerações que poderiam ter sido e que não foram. Esse painel cruel dos anos 90 parece um prato cheio para certa crítica engajada que valoriza questões de raça, gênero e classe nos EUA (2003, p. 4)

Francesca Angiolillo, em “Michael Cunningham se apropria de Mrs. Dalloway” fala das personagens: “[...] em lugar de cunhar personagens análogas às do romance de Woolf, ele pulveriza situações, atitudes e até nomes ao longo das três histórias que tece em “As Horas”. Ao mesmo tempo, Cunningham cria também ecos entre suas três mulheres, em detalhes que se repetem, como se fossem estribilhos.” E conclui: “É na arte que o homem tenta vencer o rumo inevitável dos ponteiros. “Cunningham sabe disso e, em seu livro, todas as suas personagens encenam esse escape...” (2003, p.E5)

O jornalista Walter Galvão, em “Balanço das horas”, critica o filme como um equívoco, banal, grosseiro, e critica a personificação ‘realista’ de Virginia Woolf. Para ele, o filme, ao invés de mergulhar na experiência existencial e literária da autora, só desinforma, agride, e encapsula Woolf numa mediocridade e submissão, e proclama: “Virginia é Bloomsbury” (2003, p. C3).

Pedro Butcher em “Adaptação do livro é o que diferencia o filme” fala dentre outras coisas de um problema que não foi resolvido na adaptação: o dos diálogos, que para ele soam pomposos, literários, causando assim um “verniz artístico”. Butcher também elogia a montagem: “Os três dias únicos na vida de três mulheres se alternam gerando elos e ecos. Essa estrutura radicalmente literária foi recriada no cinema com o uso de rimas visuais (os despertadores, as flores e outros objetos ou simples gestos que se repetem nas três diferentes épocas) e um grande trabalho de montagem, quase invisível”. (2003, p.E2).

A narrativa de ambas as obras envolvidas no processo – filme e romance – concentra-se na história de um dia na vida de três mulheres: a personagem inspirada em Virginia Woolf, escritora modernista envolvida no penoso trabalho de elaboração de seu romance *Mrs. Dalloway*; Laura Brown, dona de casa em conflito interior associado à vida que leva e ao sentimento de insatisfação que lhe causa a

maternidade; e Clarissa Vaughan, editora, protótipo da mulher liberada dos anos 90, que prepara uma festa para seu velho amigo, Richard.

A análise das funções cardeais existentes no romance de Michael Cunningham revela que a quase totalidade delas foi transferida para o filme de Stephen Daldry. Este, portanto, pode se caracterizar como uma adaptação, segundo o proposto por Brian McFarlane. Além de incorporar os elementos do romance, o filme, indiretamente, também toma como inspiração textos anteriores. O fato confirma teorias recentes, segundo as quais uma adaptação, longe de constituir um processo isolado e unidirecional, mostra-se sempre multidirecional e intertextual.

O cinema também pode fazer uso dos conceitos de Dialogismo e Intertextualidade, até por conta da sua heterogeneidade em termos de linguagem e principalmente no que concerne a filmes adaptados de livros. Desde o início do aparecimento do cinema que a transposição de uma obra literária para o cinema tinha como preocupação maior a fidelidade do filme à obra de ficção. Durante muitas décadas a priorização do literário sobre o cinematográfico também era a norma. No conjunto, como diz Thais Flores, em *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*:

[...] todo o processo era visto como uma tradução – uma tradução intersemiótica – na medida em que se visava transmitir uma mensagem/história/ideia, concebida em um determinado sistema – a literatura – nos termos de outro sistema sógnico – o cinema. A análise da adaptação concentra-se na busca de equivalências, isto é, no sucesso com que o cineasta encontrava meios cinematográficos para substituir os literários (FLORES, 2005, p. 14).

Brian McFarlane considera a adaptação como tradução e faz referência a “outros elementos de intertextualidade” e “influência fora do romance”. Ou seja, os elementos que são de fácil transferência do romance para o cinema e dos que exigem uma maior criatividade que McFarlane denomina de “adaptation proper” (Cc. A cena de Laura Brown num quarto de hotel, do filme *The Hours*, quando ela “imagina” o seu suicídio simbólico). Mesmo o texto literário sendo ainda a referência, nesse segundo caso, vai residir a arte do cineasta transpondo um signo para outro. Essa adaptação criativa, como é traduzido o termo, está relacionada com os elementos especificamente cinematográficos que vão além ao enredo, personagens, etc. De acordo com McFarlane, seriam os elementos relacionados às sensações,

sentimentos e pensamentos dos personagens, que também incluem a atmosfera e o humor (1996, p. 13).

3.2 – DOS LUMIÈRE A STEPHEN DALDRY: a consolidação da arte cinematográfica

Indícios históricos e arqueológicos comprovam que é antiga a preocupação do homem com o registro do movimento. O desenho e a pintura foram as primeiras formas de representar os aspectos dinâmicos da vida humana e da natureza, produzindo narrativas através de figuras. O jogo de sombras do teatro de marionetes oriental é considerado um dos mais remotos precursores do cinema. Experiências posteriores, como a câmara escura e a lanterna mágica, constituem os fundamentos da ciência óptica, que torna possível a realidade cinematográfica. Segundo Carla Miucci (2001), qualquer marco cronológico que se eleja inaugural como marco do cinema será sempre arbitrário, pois o desejo e a procura do cinema são tão velhos quanto a civilização de que somos filhos. Para a autora, a força motriz que gerou o cinema foi a vontade milenar que o homem tem de intervir no imaginário, o mundo dos sonhos, o fantasmagórico. O cinema nasce, assim, da vontade de se criar ilusões, recriar a realidade, libertar o onírico.

Os anos 2000-2002, no cinema hollywoodiano, são marcados por produções as mais diversas, do ponto de vista temático e pelo surgimento de novos diretores que prometem revolucionar a história do cinema. Surgem, nesse período, obras sagazes e críticas, como *Beleza Americana*, de Sam Mendes; filmes de vertente mais espiritualista, que procuram construir uma suposta existência pós-morte, a exemplo de *O Sexto Sentido*, de M. Night Shyamalan. O gênero biografia é revitalizado por diretores como Ron Howard (*Uma mente brilhante*) e Steven Soderbergh (*Erin Brockovich – Uma Mulher de Talento*, estrelado por Julia Roberts); Soderbergh também surpreende a crítica e o público com o violento e ultra-realista *Traffic*, desvelando os bastidores e a violência do mundo do tráfico; *Gladiador*, de Ridley Scott, transporta o público para as arenas da Roma Antiga, mostrando as relações de poder entre os imperadores, generais do exército e escravos; Peter Jackson adapta a obra fantástica de J.R.R. Tolkien – *O Senhor dos Anéis* – para as telas, que ganha o Oscar de melhor filme em 2002; Ang Lee desponta como uma

das grandes promessas do cinema contemporâneo, revelando para o ocidente o estilo de vida, até então desconhecido, dos guerreiros orientais – *O Tigre e o Dragão*; Hollywood importa da Espanha o polêmico e brilhante Pedro Almodóvar (*Fale com Ela*); Robert Altman reaparece e faz uma releitura da sociedade aristocrática inglesa da década de 30 em *Assassinato em Gosford Park*; Rob Marshall adapta para o cinema um dos musicais de maiores sucessos da Broadway – *Chicago*, seguindo o exemplo de Baz Luhrmann que no ano anterior dirigiu *Moulin Rouge – Amor em Vermelho*, com Nicole Kidman no papel principal; Roman Polanski retoma um tema bastante explorado pelas produções desta década, o holocausto judeu (*O Pianista* – ganhador do Oscar 2003). Nesse contexto de grandes produções e competentes diretores, surge Stephen Daldry, com dois filmes que marcarão a época: *Billy Elliot* (2000) e *The Hours* (2002), objeto de estudo deste trabalho.

Nascido na Inglaterra em janeiro de 1960, Stephen Daldry fez sua estréia em longas-metragens no sensível *Billy Elliot*, e logo foi indicado para o Oscar da categoria. Ex-diretor da renomada casa de espetáculos Royal Court Theatre, em Londres, foi o responsável pela produção e realização de mais de 100 peças, encenadas em diversos países, entre elas: *Via Dolorosa*, de David Hare, na Broadway; *Rat in the Skull*, de Ron Hutchinson's; *This is a Chair*, de Caryl Churchill; *The Kitchen*, de Arnold Wesker; *Search and Destroy*, de Konder. Para o National Theatre, ele dirigiu a premiadíssima peça *Machinal and An Inspector Calls*. O talento de Daldry para a cinematografia se confirmou em 2003 quando, em seu segundo longa, *The Hours* (inspirado no premiado livro de Michael Cunningham) – projeto que reúne Nicole Kidman, Meryl Streep e Julianne Moore –, o diretor foi novamente indicado ao Oscar, assim como o filme.

Mesmo sendo uma invenção da modernidade, a relação do cinema com a literatura remonta há muito tempo: *Odisséia*, *A Eneida*, *A Divina Comédia* e até mesmo alguns episódios bíblicos narram aventuras e batalhas dignas de figurar nas telas das grandes produções cinematográficas, sem que o cinema ainda houvesse dado seu primeiro suspiro. Em muitas obras literárias encontramos trechos que narram batalhas, viagens, histórias de amor que constituem verdadeiros roteiros cinematográficos, devido à plasticidade e à riqueza de detalhes presentes.

Com o surgimento da película, muitos romances puderam migrar do mundo da escrita para o mundo das imagens – a tela do cinema. Seguindo o percurso dos

romances do século XIX, que contavam histórias com começo, meio e fim – o cinema encontrou nesses romances grandes parceiros de trabalho. O cineasta David W. Griffith, considerado o pai da linguagem cinematográfica, revelou que muitas das suas descobertas fundamentais para a narrativa no cinema tiveram origem nas leituras que fizera dos romances do escritor inglês Charles Dickens, conforme atesta João Batista de Brito (1995, pp. 181-182).

Quando o cinema fora concebido, seu maior objetivo era apenas registrar imagens sem um objetivo específico, fosse ele científico, artístico ou documental. Nos primeiros tempos de sua existência, o cinema não se destinava a se tornar maciçamente narrativo. Jacques Aumont (2005, pp. 90-91) postula três razões que justificam o encontro do cinema com a literatura: a primeira é o fato de “um objeto já ser um discurso em si” e por esse motivo qualquer figuração chama a narração; o segundo motivo diz respeito “ao fato de que a imagem em movimento é uma imagem em perpétua transformação, que mostra a passagem de um estado da coisa representada para um outro estado” e a análise estrutural literária evidenciou que qualquer história pode reduzir-se a um encaminhamento de um estado inicial a um estado terminal e também pode ser esquematizada por uma série de transformações. A terceira delas é o fato de o cinema ser considerado, nos primórdios de sua existência, uma “atração de feira que se justificava essencialmente”; daí a necessidade de ascender como “arte nobre” (predicativo aferido ao teatro e ao romance, na passagem do século XIX para o século XX). Segundo este autor, “foi em parte para ser reconhecido como arte que o cinema se empenhou em desenvolver sua capacidade de narração”. Ir ao cinema tornou-se sinônimo de ir ver um filme que conta uma história.

3.3 – INTERSECÇÃO: superposição e ambiguidade

A superposição das três histórias efetua-se também através da estrutura narrativa. O romance é construído em quatro seções, um “Prólogo”, seguido de três partes, intituladas *Mrs. Dalloway*, *Mrs. Brown* e *Mrs. Woolf*. As três partes são por sua vez subdivididas em subpartes/capítulos, que se intercalam. Cada seção, devidamente reconhecida pelo título, é interrompida em certo ponto, onde se insere parte de outra seção. Assegura-se, assim, simultaneamente, a continuidade dentro

de cada seção e sua ligação com as demais. Para traduzir essa estrutura, o filme usa recursos especificamente cinematográficos que, segundo Cousins (2003), constituem um equivalente para a estrutura do romance. Desde o início do filme, cortes frequentes assinalam a passagem de uma para outra personagem, mesmo à custa de deixar um tanto confuso o espectador, ainda não familiarizado com elas.

A título de ilustração, citamos algumas cenas nas quais ocorre esse tipo de trabalho de edição. A primeira cena reitera um motivo recorrente: flores. Inicialmente surge a imagem de Clarissa Vaughan, irritada pela presença de um buquê de flores murchas, que destoa do ambiente de seu apartamento. Segue-se um corte para Dan, o marido de Laura Brown, trazendo flores da cozinha para arranjá-las numa jarra. Um novo corte se sucede, desta vez para dar lugar à imagem de flores azuis, dispostas numa jarra pelas mãos de Nelly, a empregada de Virginia Woolf. O motivo floral é reforçado ainda por uma exclamação recorrente, uma frase emitida em contextos diferentes. Logo no início do filme, Nicole Kidman (no papel da escritora) emite essa frase, que seria a primeira do seu romance: “Mrs. Dalloway disse que ela mesma iria comprar as flores”. Há um corte para Julianne Moore (no papel de Laura Brown) que, após ajeitar o travesseiro, antegozando alguns momentos de sossego, lê em voz alta a frase virtualmente idêntica, que inicia *Mrs. Dalloway*. “Mrs. Dalloway disse que ela mesma iria comprar as flores”. Novo corte mostra Meryl Streep (no papel de Clarissa Vaughan) parada no meio do quarto, como se estivesse pensando no que fazer em seguida. Dirigindo-se a Sally, suas palavras soam como um eco das frases anteriores: “Eu acho que eu mesma vou comprar as flores”.

Existem ainda outros recursos de edição que apontam para a interligação entre as seções do romance e, conseqüentemente, entre as personagens. Em cenas recorrentes, ligadas por meio de corte e edição, surgem imagens das três mulheres lavando o rosto pela manhã, campainhas que tocam e portas que se abrem inesperadamente. Para completar, os brincos de Clarissa são idênticos aos usados por Virginia e o estampado da colcha de Richie (filho de Laura) repete-se no roupão usado por Richard. Adicionada a esses, a trilha musical, criada por Phillip Glass, em vez de criar um motivo específico para cada personagem, reitera o mesmo tema para as três. Além disso, o início e o fim do filme, retratando cenas da morte de Virginia Woolf (no romance, essas cenas se limitam ao “Prólogo”), sugerem ainda um paralelo com a indivisibilidade das três vidas retratadas.

Todos esses recursos representam exemplos de procedimentos usados pelo cineasta para traduzir aspectos temáticos apenas sugeridos pelo enredo do romance.

3.4 – TRANSFERÊNCIAS: PERSONAGENS/TEMPO/ESPAÇO

As personagens-chave do romance foram transferidas do texto verbal para o fílmico (Virginia Woolf, seu marido, Leonard Woolf e sua irmã Vanessa, com seus três filhos; Clarissa Vaughan, Sally Lester, sua companheira e Julia, sua filha; Laura Brown, Dan Brown, seu marido e Richie, seu filho de seis anos, que ressurge em Richard Brown, amigo de Clarissa; e Louis Waters, ex-companheiro de Richard). Comparando com a obra *The Hours*, no filme, David Hare, o roteirista, com o objetivo de melhor focalizar as três personagens femininas (cujas relações pessoais, apesar de enraizadas no amor, parecem bastante débeis) reduz o papel de algumas personagens (Sally Lester, por exemplo) e elimina outras (Oliver Saint Ives; Willie Bass; Walter Hardy e seu companheiro, Evan; e Mary Krull, a amiga de Julia).

Tanto como no romance ou em filme as três protagonistas femininas focalizadas vivem em tempos diferentes – 1923, 1951 e 2001 –, em três lugares diferentes – Richmond, Los Angeles e Nova York –, porém suas vidas são interligadas, como se tempo e lugar se fundissem. Essa interligação personagem/tempo/espaço se faz através de dois eixos cruciais. O primeiro é o próprio romance de Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*, de certa forma duplicado pela vida das personagens. As dificuldades da escritora em compor seu texto repercutem na vivência de duas personagens das histórias subsidiárias acrescentadas por Cunningham em *The Hours*: Mrs. Brown, descrita como leitora voraz, é extremamente influenciada pela protagonista de *Mrs. Dalloway*, e Clarissa Vaughan, personagem da segunda história acrescentada por Cunningham, incorpora quase inconscientemente a Clarissa Dalloway do romance de Woolf. O segundo eixo partilhado pelas três histórias encontra-se na referência, às vezes sutil, às vezes explícita, ao efeito, na vida das pessoas, das calamidades que rondam as três épocas – a Primeira Grande Guerra, a Segunda Guerra Mundial e, contemporaneamente, a epidemia da Aids. Ocorrendo em lugares e tempos diferentes, causaram (e continuam causando) uma devastação equivalente.

As referências às duas grandes Guerras Mundiais estão explícitas no romance de Cunningham. Já no prólogo, parte do livro que narra o suicídio de Virginia Woolf, lemos referências aos aviões militares sobrevoando os espaço aéreo da Inglaterra, barulhos de explosões e um caminhão com soldados que cruza a ponte do rio onde Virginia comete suicídio. Em uma das seções que narram os momentos no dia de Laura Brown, através do monólogo interior e do fluxo de consciência, o narrador faz referências à Segunda Guerra Mundial; principalmente nos trechos em que Mrs. Brown reflete sobre a personalidade de seu esposo, ressaltando o fato de Dan ter sobrevivido à guerra. Já nos capítulos que narram o encontro de Clarissa Vaughan com Richard, ficam explícitas às referências a doença do poeta, a Aids. Comparando-se ao filme, essas referências às guerras mundiais foram apagadas pelo roteirista. Um espectador muito atento poderia fazer inferências às guerras correlacionando as datas que aparecem nas legendas ao contexto histórico de cada época. Mas isso exige um esforço que não cabe nas intenções de quem vai assistir a *The Hours*. Em nenhuma cena conseguimos perceber explicitamente a presença de um signo, símbolos ou ícone que nos remetesse às duas guerras mundiais. Porém as evidências da presença da Aids são explícitas e bem localizadas. De imediato elas são percebidas pela aparência do personagem Richard. A caracterização deste personagem foi feita exatamente de acordo com a imagem que temos de um portador do vírus HIV: aparência quase esquelética; um rosto comprido, anguloso, escuro; a pele manchada; cabeleira rala e escassa. E como principal referência explícita, podemos citar o trecho em que Richard diz a Clarissa: “Ganhei o prêmio por ter Aids, enlouquecer e manter a coragem”. Propositamente, no filme há o apagamento intencional de todas as referências ou citações às duas guerras mundiais e, por outro lado, existe a referenciação à Aids; ambas, mazelas que interferiram no destino das personagens de *The Hours*.

3.5 – “ADAPTATION PROPER”: equivalências no espaço e no tempo

Comparando as duas obras (filme e romance), encontramos equivalências entre o texto literário e o fílmico, do ponto de vista da representação espacial e temporal.

O romance *The Hours* é narrado principalmente através dos pensamentos e vozes interiores das personagens, numa imitação do estilo de Virginia Woolf. O próprio romancista declara, em entrevista a Meaghan Chambers (2003), sua intenção de escrever no espírito da obra de Virginia Woolf, sem tentar imitar sua voz. Entretanto, em vez de recorrer apenas ao fluxo de consciência¹⁸ ou ao monólogo interior, o livro funde lembranças do passado e antecipação do futuro, permitindo que o tempo cronológico deixe de ter primazia, para dar lugar ao psicológico. O efeito do *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, sobre Laura Brown e Clarissa Vaughan reitera a ligação entre as vidas das duas mulheres através da linha invisível da personagem-título. Por outro lado, sugere-se a sensação de tempo presente, enfatizada pelas disjunções e fissuras narrativas recorrentes, sobretudo nos capítulos da seção *Mrs. Dalloway*.

Richard, o narrador, parece esboçar quatro narrativas diferentes: a vida que efetivamente viveu, a vida que esperava viver, a vida narrada no romance que escreveu – a de Clarissa – e a que ele imagina estar sendo vivida por essa personagem – a história do romance *Mrs. Dalloway*. Porém, é como se tudo fosse vivenciado no presente. A percepção das quatro narrativas simultâneas se deve à representação dos “momentos de ser”¹⁹ experimentados pelas personagens. Apesar de as quatro histórias ocorrerem em tempos cronológicos diferentes, com seus respectivos cenários e figurinos de época, é como se as quatro vidas integrassem um “*continuum*” temporal e uma única narrativa, a narrativa quádrupla de Richard. Cada personagem vivencia uma experiência que é, de algum modo, reiterada pelas vidas que as precedem ou sucedem, e ecoa nas personagens fictícias dos romances aos quais o filme – e anteriormente o próprio romance de Cunningham – se refere.

Para conseguir traduzir a atmosfera, o humor, sensações, sentimentos e pensamentos das personagens, tanto Daldry como Hare, utilizaram-se de elementos especificamente cinematográficos, o que Brian McFarlane, chamou de “Adaptation Proper”, para que assim o filme não se restringisse a ser um “filme literário”.

Para representar, no filme, a sensação exílio que a cidade de Nova York provoca em *Mrs. Dalloway*, enquanto ela ia comprar flores, ou a experiência da

¹⁸ Em literatura, o fluxo da consciência consiste em gravar os pensamentos e sentimentos multifários das personagens, sem preocupação com sequência ou argumentação lógica da narrativa. O conceito é proveniente da psicologia, apropriado depois pela literatura.

¹⁹ “*Moments of being*” - noção proposta por Virginia Woolf, que questiona a noção de tempo linear. São, segundo a romancista, momentos evanescentes, experimentados analepticamente, através da memória linear.

leitura do romance *Mrs. Dalloway*, ou ainda a angústia das três personagens e suas inadequações, Daldry não se limita somente à transposição do enredo, mas utiliza elementos próprios do cinema, a fotogenia, para assim atingir a adaptação criativa. Dentre esses elementos, estão o movimento dos cabelos dessas personagens frente ao espelho, ou lavando o rosto pela manhã; campanhas que tocam, portas que se abrem inesperadamente, o sons das buzinas dos carros na Big Apple; o olhar angustiante de Mrs. Woolf, assim também como o tom suplicante de Mr. Woolf; os passos lentos e cambaleantes de Mrs. Brown, assim também como o olhar do seu filho Richard, que lhe espia, lhe cobra, e não entende os passos em falsos da sua mãe; a casinha de brinquedo que cai, e claro a mais cinematográficas de todas as cenas, a cena do suicídio simbólico de Mrs. Brown, com as águas do rio que invadem os seus pensamentos, numa fusão de sonho e realidade.

3.6 – *THE HOURS ROMANCE E FILME*: uma relação catártica

The Hours, a obra literária e o filme, é na verdade uma ode à arte, à literatura especificamente. As personagens (Clarissa, Laura, Virginia, Richard) carregam sobre suas costas o peso e a dor da existência, e encontram na arte o alívio imediato do sofrimento. Vimos que Laura Brown vive o dilema da inadaptação e o seu maior consolo e refúgio é a leitura do *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf. Todo o anseio de Laura é poder viver a vida dos personagens de ficção, é poder dedicar tempo integral à leitura sem que se preocupe com afazeres domésticos e obrigações familiares.

Clarissa Vaughan também busca na arte o suporte da existência. Apesar de não viver uma vida plena como gostaria, Clarissa se realiza em figurar como personagem principal do romance de Richard. Na verdade, ela sempre ansiou ser uma escritora de talento, reconhecida e premiada, porém sua frustração foi automaticamente transposta para sua profissão: editora de livros. Indiretamente, Clarissa também é uma artista, artista da seleção, da escolha, da divulgação. Clarissa vive uma vida de aparências, de subterfúgios onde enfrenta problemas com a filha e com a companheira. Embora se mostre como uma mulher extremamente moderna – lésbica assumida, mãe de um bebê de proveta, editora bem sucedida, habita uma das regiões mais caras de Nova York – Clarissa, na verdade, sempre

desejou permanecer ao lado de Richard e com ele construir uma família. Suas escolhas posteriores foram consequências de um amor interditado, roubado. E como superar toda essa frustração e abandono? Recorrendo à arte como elemento catártico, como escape para seus dramas interiores atávicos e ontológicos. O próprio Leonard Woolf se assemelha muito a Clarissa Vaughan. No filme e no romance, ele é mostrado como alguém muito complacente com o sofrimento de Virginia e que também buscou na arte uma maneira de extravasar suas interdições. A prensa foi comprada para amenizar a tortura da clausura vivida por sua esposa e ao mesmo tempo serviu para conduzir Leonard para o mundo da palavra, da escrita. Ele era o primeiro leitor de Virginia (na vida e na obra), então, Leonard conseguia suplantar as limitações impostas pela doença de Virginia lendo suas obras. Até Sally não escapa desse estigma. No romance, ela trabalha como produtora de TV, ou seja, de certa maneira, vive também no mundo da ficção.

Os visionários, Virginia e Richard, atrelados intimamente, são os únicos que não conseguem alcançar a redenção através da arte, da busca do belo. Os dois padecem de problemas de saúde que impunham grandes limitações às suas vidas. Virginia sofria de esquizofrenia, uma doença incurável, progressiva e que lhe imputava isolamento, horários pré-determinados para tomar medicamentos e realizar determinadas tarefas. Richard, vítima da Aids, também sofria as mesmas sanções impostas a Virginia. Ambos apenas contemplavam a vida através das janelas, sem que pudessem vivê-la *in loco*. As obras escritas por estes dois artistas, na verdade, refletiam seus anseios mais íntimos e sua compreensão do que seja o mundo, a vida, a morte.

O romance desloca o espaço e o tempo em que os personagens vivem para mostrar que os dramas por eles vivenciados são dramas meramente humanos, intrínsecos à nossa natureza. Virginia vive sob a pressão e tradição da Inglaterra pós-segunda guerra; Laura mora em uma casa confortável nos arredores de Los Angeles (cidade moderna, libertária, berço do cinema norte-americano), casada com um ex-combatente (estatuto privilegiado para a época); Clarissa constitui o protótipo da sociedade moderna: mora na cosmopolita Nova York (uma das maiores cidades do mundo) em pleno século XX, desfruta de prestígio e de boas amizades, quebrou todos os padrões de casamento e família instituídos pela sociedade e não sofre sanções por isso. Richard, embora esteja morrendo vítima da Aids (doença até então atribuída como castigo aos pervertidos), obteve reconhecimento pelo conjunto

de sua obra, apostou todas as suas fichas num relacionamento homoerótico, abandonou Clarissa, mas nem por isso perdeu sua amizade e admiração. Poderíamos perguntar: por quais motivos essas pessoas não são felizes?

Comparando a obra literária e o filme, percebemos que romance de Michael Cunningham busca justamente responder a questão acima. Os dramas humanos se sobrepõem a fatores econômicos e sociais. O que o autor pretende mostrar é que verdadeiramente ninguém alcança a felicidade completa e perfeita. Não importa o continente, o período histórico, nem a condição financeira do sujeito. O romance e o filme mostram justamente a busca do homem pela felicidade real, palpável, tangível. A arte aparece como elo entre o anseio e o objeto. O autor mostra-nos que sem a presença do belo, da perfeição estética, da arte, a vida seria desprezível e insuportável. No entanto, nem todos alcançam esse “nirvana”. Virginia e Richard sucumbiram em meio ao turbilhão que os envolveu. Ou seja, a arte também falha e nem sempre consegue conduzir o ser humano à transcendência.

3.7 – DIÁLOGOS ENTRE O LITERÁRIO E O CINEMATOGRAFICO

Poderíamos construir um pequeno inventário²⁰ apenas para comparar e demonstrar o quanto o diálogo entre cinema e literatura, através da adaptação para o cinema de textos literários, ocorre de formas muito diversificadas, sendo que no escopo da chamada “adaptação fílmica” encontram-se filmes que estabelecem, com

²⁰ *Drácula* de Bram Stoker é o título do filme de Francis Ford Coppola. Uma referência explícita e até mesmo, de certa forma, reverencial, à obra literária que o inspirou. O filme, entretanto, estabelece com o livro relações nem sempre tão diretas; não é apenas uma transposição de códigos. Apresenta novos elementos, explora recursos específicos do cinema e abre mão de elementos narrativos caros à literatura, além de trazer ao roteiro fílmico informações que não constam da obra literária. Em *A liga extraordinária*, filme dirigido por Stephen Norrington e baseado num quadrinho de Alan Moore e Terry O'Neill, a relação com a literatura aparece também através da citação, da intertextualidade, da referência aos personagens e às narrativas literárias nas quais estes existem: os protagonistas da narrativa fílmica são Allan Quatermain (*As Minas do Rei Salomão*, de H. Rider Haggard), Mina Harker (*Drácula*, de Bram Stoker), Henry Jekyll e Edward Hyde (*Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, de Robert Louis Stevenson), Rodney Skinner (*O Homem Invisível*, de H.G. Wells), Capitão Nemo (*20.000 Léguas Submarinas*, de Julio Verne), Dorian Gray (*O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde), Tom Sawyer (*As Aventuras de Tom Sawyer*, de Mark Twain) e Professor James Moriarty (*The Final Problem*, de Arthur Conan Doyle). Peter Greenaway, em *O livro de cabeceira*, parte de um livro escrito no século X, composto por inúmeras listas, para criar um filme em que as relações entre imagem e texto, entre cinema e literatura, são todo o tempo deslocadas, desbordadas, questionadas e ao mesmo tempo recriadas. *The Hours*, de Stephen Daldry, traz à tona o livro homônimo no qual se baseia (de Michael Cunningham), que por sua vez refere-se diretamente ao *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, e à biografia desta mesma autora.

a literatura, interlocuções variadas, distanciamentos, alusões, referências mais ou menos explícitas, citações...

Diante dessa diversidade de produções fílmicas que, de uma ou outra forma, dialogam com o literário, é possível também buscarmos suportes teórico-conceituais diversos, que podem funcionar como operadores de leitura importantes para se refletir sobre a adaptação fílmica. Dentre estes, destacamos as noções de tradução, intertextualidade e hipertexto, das quais nos utilizamos para pensar um pouco no filme *The Hours* e nos diálogos que ele estabelece com os textos literários aos quais alude.

Se optarmos por pensar nesta relação que se estabelece entre a adaptação fílmica pelo viés da recepção, as teorias acerca do hipertexto podem trazer valorosas contribuições. Se concebermos o processo de recepção, de leitura do texto fílmico ou literário, como um movimento no qual pedaços se perdem, associam-se ou unem-se a outras informações às quais cada leitor/espectador tem acesso, podemos utilizar a noção de hipertexto como um importante operador de leitura da adaptação fílmica:

Se ler consiste em selecionar, em esquematizar, em construir uma rede de remissões internas ao texto, em associar a outros dados, em integrar as palavras e as imagens a uma memória pessoal em reconstrução permanente, então os dispositivos hipertextuais constituem de fato uma espécie de objetivação, de exteriorização, de virtualização dos processos de leitura. (LEVY, 1996, p. 43)

É importante ressaltar esta questão, uma vez que a maioria das discussões acerca da adaptação fílmica busca mais as relações entre a obra literária e o filme, deixando de lado em certo momento o terceiro elemento dessa rede na qual o sentido se constrói, que é o leitor/espectador, para o qual a relação entre o cinematográfico e o literário poderá se apresentar de formas diversificadas diante de uma obra adaptada.

No trajeto de leitura diante do filme *The Hours*, percebe-se que a rede de informações que se constrói diante da adaptação fílmica nem sempre vai contemplar todas as referências presentes na obra. No entanto, como a leitura não é estanque e novas informações podem ser agregadas à mesma constantemente, utilizamos o conceito de hipertexto para assinalar as novas ramificações do percurso de leitura de *The Hours*:

O hipertexto é dinâmico, está perpetuamente em movimento. Com um ou dois cliques, obedecendo por assim dizer ao dedo e ao olho, ele mostra ao leitor uma de suas faces, depois outra, um certo detalhe ampliado, uma estrutura complexa esquematizada. Ele se redobra e desdobra à vontade, muda de forma, se multiplica, se corta e se cola outra vez de outra forma. (LEVY, 1996, p. 41)

A chamada “tradução intersemiótica”, que pode ser considerada, de forma genérica, como a recriação de um determinado texto em um sistema semiótico distinto daquele de sua existência original, implicará certamente em determinadas mudanças, uma vez que “as diferenças são inevitáveis ao se transpor um texto de um código para outro”. (PAULINO, WALTY e CURY: 1998, p. 47)

Ao transpor para o cinema a obra literária, Stephen Daldry fez algumas opções que não são fundamentalmente movidas pela diferença de códigos. É óbvio que a diferença de códigos permite algumas destas escolhas, mas elas não são exigências desta diferença. E são justamente estas escolhas que, a nosso ver, fazem do filme uma obra capaz de trazer à tona, de forma magistral, tanto o romance de Cunningham quanto Virginia Woolf e sua obra.

Para discutir um pouco mais estes diálogos entre estes dois *The Hours*, apontamos alguns pontos que nos chamam a atenção pelo tipo de interlocução que representam entre o texto literário e o texto fílmico.

Tanto o livro quanto o filme são iniciados com Virginia Woolf enchendo os bolsos de um pesado casaco com pedras e entrando no rio em que morreria. Esta cena, fundamental tanto na obra escrita quanto no filme, e que funciona como uma introdução da temática da morte, da angústia, do tormento, destaca-se por escolhas narrativas diferenciadas.

No livro, estruturado em capítulos alternados que apresentam sempre o nome das personagens femininas (“Mrs. Woolf”, “Mrs. Brown” e “Mrs. Dalloway”), a cena do suicídio aparece com o título “Prólogo”. Marca-se, assim, o distanciamento temporal e espacial desta sequência em relação ao restante da história. Ela é um capítulo à parte. Cunningham descreve a ida de Virginia para o rio, e também o fluxo de seus pensamentos durante este trajeto. Sua opção pela morte, a entrada no rio e o afogamento. Depois passa para Leonard – marido da autora – descobrindo a carta deixada por Virginia, inclui o trecho da carta e então retorna ao rio, com a correnteza levando o corpo de Virginia.

No filme, a dimensão espaço-temporal distinta é apresentada pelos letreiros. O que é uma opção do filme, e não uma necessidade devida à transposição intersemiótica. Vemos Virginia dirigindo-se ao rio, ao mesmo tempo em que escutamos a narração da carta que ela deixa a Leonard. Não temos acesso aos seus pensamentos, às suas dúvidas. O suicídio já se apresenta como evidência.

Dessa forma, o diretor explicita uma escolha: a não utilização do “fluxo da consciência” enquanto possibilidade narrativa (ele podia utilizar o recurso do “off”, por exemplo, para transmitir os pensamentos das personagens). E, a partir dessa escolha, ele cria alguns desafios em relação à interlocução com uma obra que praticamente não apresenta diálogos, um texto no qual muitas das situações só se tornam claras para o leitor por meio das divagações dos personagens. No caso desta cena, ele soluciona isto utilizando um recurso permitido à narrativa fílmica, que é a simultaneidade de informações na narrativa. No plano da imagem, temos acesso a uma informação e no plano do áudio, a outra informação, que vai complementar a primeira. A angústia de Virginia, suas dúvidas e a justificativa de sua decisão são apresentadas ao espectador por meio da carta que ela deixa ao marido.

Parece-nos interessante, para começar nesta seção, abordar as possíveis transformações (propriamente ditas) pelas quais um romance passa para chegar às telas do cinema. João Batista de Brito (BRITO, 2006, p. 20) apresenta um quadro sinóptico das operações realizadas durante o processo adaptativo de uma obra literária para o cinema. São eles: redução, adição, deslocamento, transformação propriamente dita, simplificação e ampliação. Para a realização da nossa análise da adaptação do romance *The Hours* para o cinema, tomamos tais processos como balizadores. Pretendemos mostrar como se operou a adaptação do romance em estudo para as telas do cinema, observando quais operações foram realizadas em maior ou menor grau.

Dentre as operações realizadas durante o processo adaptativo, a redução é sempre o procedimento mais utilizado. Principalmente porque um romance sempre é quantitativamente maior que um filme; não em razão do tempo cronológico de leitura e exibição, mas pelo fato de a linguagem escrita ser mais detalhista, prolixa e extensa do que a linguagem das imagens. Ou seja, em todas as adaptações, cortes sempre serão realizados. Na adaptação de *The Hours* isto não é diferente. Já no primeiro capítulo do livro, percebemos nitidamente que detalhes da cena do suicídio de Virginia foram suprimidos no filme: o grupo de carneiros com o qual Virginia se

depara ao sair de casa não figura nas cenas do filme; o pescador de paletó vermelho também foi cortado; e, por fim, a sequência em que o corpo de Virginia, já sem vida, esbarra na coluna de sustentação da ponte, por onde passam um caminhão com soldados do exército e uma mãe com seu filho pequeno.

Seguindo o fluxo normal de uma adaptação, nos capítulos subsequentes, percebemos mais reduções. No primeiro capítulo do romance, quando Clarissa acorda e contempla o dia, através do fluxo de consciência, a personagem é transportada para sua juventude, especificamente para o dia em que Richard a chama pela primeira vez de Mrs. Dalloway. Essas reminiscências, no filme, são transpostas para a fala de Clarissa, enquanto conversa com Louis (na cena da cozinha). Caminhando por uma movimentada avenida de Nova York, a personagem Clarissa, na obra literária, mergulha em seus pensamentos e encontra alguns de seus conhecidos, dentre os quais Walter Hardy. Os dois conversam sobre coisas triviais e sobre o jantar em homenagem a Richard. Esta passagem também foi cortada da película e o diálogo que Clarissa tem com Walter Hardy é transposto, no filme, para a cena em que ela conversa com a florista sobre o romance de Richard; temos aqui o processo de transformação. Outras passagens que também foram cortadas: o momento em que Clarissa passa por várias lojas e sente vontade de comprar um presente para Julia; logo em seguida, ela passa por uma livraria que exhibe na vitrina um dos livros editados por ela – esse fato, aparentemente banal, revela a vontade íntima que Clarissa tem de ser uma escritora bem-sucedida. No filme, tudo isso foi suprimido e vemos apenas Clarissa caminhar pelas ruas da cidade falando sempre ao telefone, confirmando a presença dos convidados e acertando os últimos ajustes para o jantar. Enquanto escolhe as flores para o jantar, Clarissa e Barbara observam que do lado de fora estão rodando um filme e, nesse momento, a rápida aparição da estrela do filme mexe com o psicológico de Clarissa. No filme, esse acontecimento também foi suprimido.

No romance, enquanto conversa com o marido na cozinha de sua casa, Laura Brown puxa do bolso do roupão um maço de cigarros, mas muda de ideia e o enfia de volta. Mais adiante, Laura acende o cigarro e exala uma baforada densa de fumaça cinza (*As Horas*, 1999, p. 43) enquanto o pequeno Richie toma seu café da manhã. Este ato de Laura é suprimido no filme e o hábito de fumar é transposto para Virginia. No filme, Virginia sempre fuma enquanto escreve os capítulos de *Mrs. Dalloway*. No romance de Cunningham, não há nenhuma referência ao fato de a

escritora ser uma fumante. Outro detalhe que difere em *The Hours*, se comparados romance e filme, é o fato de Clarissa desistir de subir para o andar de Richard de elevador e preferir as escadas. No filme, ela não desiste do elevador; no livro isto acontece. Ao entrar no apartamento de Richard, Clarissa inicia um diálogo com ele; alguns trechos desse diálogo foram suprimidos no filme. Mas, ressaltamos que nenhum dos cortes feitos pelo adaptador prejudicou a compreensão ou a coerência do filme.

Como pudemos perceber até o momento, as reduções ocorridas no filme, se comparadas ao romance, são mínimas e muito localizadas; nada que interfira na densidade e compreensão global da obra. Os únicos capítulos do romance que foram excluídos por completo do filme são os que narram o encontro de Sally com Oliver St. Ives, durante um almoço, para planejar o roteiro de um novo filme. Na saída de Sally rumo ao encontro com Oliver, ela e Clarissa trocam um beijo na boca; no filme, o beijo entre as duas é transposto para a última cena. Já o beijo que Virginia dá em Vanessa, no romance, ocorre na chegada e na partida de Vanessa da casa de Virginia. No filme, ele ocorre apenas durante a despedida das duas irmãs, momento em que Virginia tem uma abrupta crise de ansiedade e ao mesmo tempo de inveja pela liberdade e sanidade de Vanessa.

O capítulo que narra o encontro de Clarissa Vaughan com Louis, quando adaptado para o cinema, sofre algumas transformações que são relevantes e que merecem uma abordagem neste trabalho. A sequência se inicia num corte antecipado quando Mrs. Brown convida o filho Richard para sair, e a companhia toca. Um som alto de uma ópera e Louis Waters se apresenta, dizendo que chegou cedo, e perguntando se Mrs. Dalloway se importa. Ela rebate já se defendendo, como que intuindo o poder dessa visita: “Porque me importaria?” E Louis: “Acho que estou atrapalhando.” Eles se abraçam, ela meio hesitante, usando luvas de borracha e avental de florzinhas; ele a examina com um olhar de medição.... Mrs. Dalloway desliga o som da ópera; Louis sente seu incômodo e pergunta se está bem. Ela responde que sim, mas se justifica já dizendo que é por causa da festa. Louis pergunta-lhe se ainda está com....e não termina a frase (ele se refere à Sally). Ela se antecipa: “Sim, Dez anos. Que loucura!” Mrs. Dalloway se justifica e lhe oferece algo para beber. Louis aceita água, e enquanto ela lhe prepara um copo, ele anda pela casa, olhando pelas estantes, para numa foto de Richard jovem, e pega um livro (o

livro de Richard). Nesse momento ele tenta disfarçar ficando de costas para Mrs. Dalloway, que percebe.

É muito pertinente observar as escolhas da adaptação dessa sequência, pelo fato de no romance quem se desestrutura é Louis e não Clarissa. A escolha de Cunningham é por uma Clarissa poderosa, que tem domínio das situações e controle de sua vida. E é Louis quem se mostra frágil e chora: “Para sua total surpresa (ele) começa a chorar” (*As Horas*, 1999, p.109). Ao fazer a escolha para inverter as fragilidades nessa cena de choro, o roteirista David Hare talvez quisesse reforçar a complexidade dos sentimentos de Clarissa frente ao seu passado, à sua contenção, ou talvez até denunciar o fato de que quem tem crise nervosa são as mulheres (reforçando, assim, uma postura machista e sexista?).

Também buscando preencher lacunas na narrativa fílmica que, na obra de Cunningham ficavam a cargo das elucubrações das próprias personagens principais, são criados diálogos e determinados personagens (em especial Richard, interpretado por Ed Harris e Julia, a filha de Clarissa Vaughan, interpretada por Claire Daines) ganham um maior espaço.

É por meio da atuação de Ed Harris e de seus diálogos com a personagem de Meryl Streep que conhecemos Richard e sua história com Clarissa Vaughan, na narrativa fílmica. No romance, apesar de o personagem de Richard ser bastante presente, sua presença e sua história se constroem muito mais através dos pensamentos e sentimentos de Clarissa em relação a ele que por meio de diálogos explícitos entre ambos.

Como pudemos constatar até aqui, o roteiro do filme *The Hours* não sofreu grandes alterações se comparado à obra literária. Foram necessárias apenas pequenas adequações para levar o romance às telas. A cena da morte do poeta é semelhante ao que está descrito no livro, com exceção do fato de, no romance, Clarissa descer os degraus em desespero e repousar seu rosto sobre o corpo de Richard. No filme, após o salto suicida do poeta, numa tomada de baixo para cima, vemos o corpo de Richard pairar no ar e de repente escutamos o impacto da queda, sem que esta imagem seja mostrada. Em seguida, muda-se de plano para uma espécie de necrotério, onde Clarissa está de pé, escorada numa parede escura, e é surpreendida pela chegada de Sally.

A aparição de Laura Brown no apartamento de Clarissa no filme também difere do modo como foi narrada no romance. Neste, Clarissa e Sally chegam ao

prédio onde moram já acompanhadas de Laura e se deparam com Julia – que a essa altura já guardara todos os preparativos para o jantar – dormindo no sofá. Julia acorda e é apresentada à Laura. Em seguida, afirma que algumas pessoas apareceram para a festa. No filme, vemos Clarissa, Sally e Julia limpando o apartamento e guardando toda a comida que seria servida no jantar. De repente, a campainha toca e Clarissa vai receber a visita: Laura Brown. Enquanto acomoda Laura, Julia e Sally continuam arrumando a casa. Durante a conversa de Laura com Clarissa, duas informações que foram narradas em outro capítulo que não o último são inseridas: Laura relata para Clarissa como aconteceu a morte de Dan e de sua segunda filha. Essa informação consta no romance, mas através do fluxo de consciência em capítulo anterior.

Embora o número de reduções seja sempre maior devido a fatores que já elencamos anteriormente, as transposições também aparecem de forma significativa. Dois exemplos ainda merecem destaque. Enquanto Virginia está escrevendo seu *Mrs. Dalloway*, no livro de Cunningham mergulhamos na mente da escritora e somos informados sobre todos os seus pensamentos e intenções. Transpor essas ideias para o filme não seria tarefa impossível, mas poderia tornar o filme maçante. A grandeza das adaptações bem sucedidas reside justamente no fato de conseguir transpor esses obstáculos e não deixar que o espectador perca detalhes importantes para a compreensão da trama. Uma forma de revelar os pensamentos de Virginia seria sobrepor sua voz às cenas mostradas; outra maneira seria inserir determinados pensamentos nos diálogos entre os personagens. Quando Virginia decide que alguém tem que morrer no seu novo romance, ela o faz por meio do monólogo interior. No filme, para revelar essa intenção da autora, o roteirista transpôs esse pensamento de Virginia para uma fala de Leonard. Outro exemplo de transposição de pensamento para fala de algum personagem ocorre no momento em que Dan parte o bolo de aniversário e resolve contar para Richie como se apaixonou por Laura.

Na comparação entre o filme e o romance *The Hours*, só percebemos quatro adições, ou seja, a introdução de elementos que não constam no romance mas aparecem no filme. O primeiro acréscimo ocorre logo nas cenas iniciais da narrativa fílmica (após o suicídio de Virginia), quando aparece um homem (que saberemos mais adiante tratar-se de Leonard Woolf) caminhando pelas ruas de uma pequena cidade (cujo nome e data aparecem na tela – Sussex-England, 1923), indo em

direção a uma casa. Em seguida, muda-se o cenário e novamente um letreiro indica a mudança de espaço e tempo – Los Angeles, 1951 – e aparece outro personagem masculino estacionando um carro e entrando em uma casa (Dan Brown, esposo de Laura). Num terceiro corte, o espectador é conduzido às ruas de Nova York, em 2001, e vemos uma mulher de meia-idade andando apressadamente em direção a um prédio de apartamentos (Sally, companheira de Clarissa). Acreditamos que o roteirista escolheu iniciar a narrativa fílmica evidenciando a liberdade dos pares das personagens principais para ressaltar o confinamento físico (de Virginia e de Laura) e também psicológico de suas três heroínas.

A segunda trata-se da visita do médico à residência de Virginia e o rápido diálogo com Leonard; no romance esse acontecimento não existe. Apenas lemos um pequeno comentário de Leonard afirmando que o médico está satisfeito com o progresso da paciente. Outro acréscimo seria o alongamento do diálogo entre Virginia e Leonard na estação de trem. No filme, há a inserção de uma fala de Leonard que não consta no romance: ele afirma que comprou a prensa para ela se ocupar e também para servir de terapia. E um quarto acréscimo é a cena em que Richie fica gritando desesperadamente pela mãe quando esta o deixa na casa da Sra. Latch (alusão ao desespero da criança ao ser abandonado pela mãe) e, em seguida, vemos Richie brincando com um carro de plástico semelhante ao que Laura está dirigindo. No filme, a chegada de Laura ao hotel coincide com a entrada do carrinho de Richie na sua garagem de brinquedo, que, inesperadamente, desmonta-se ao chocar-se com o carro. Eis uma metáfora do desejo que move Laura até o hotel: acabar com sua própria vida; destruir o mundo no qual está inserida.

Ainda sobre os acréscimos que foram feitos no filme, gostaríamos de destacar dois momentos de importância suprema para a compreensão e interpretação do filme: o diálogo entre Virginia e Leonard na estação de trem e as últimas sentenças proferidas por Virginia ao anoitecer. O capítulo do livro que narra o encontro de Leonard com Virginia na estação de trem é curto e se resume apenas ao fato de Leonard conduzi-la de volta para casa após uma tentativa frustrada de ir até Londres. No filme, essa sequência constitui, em nossa opinião, um dos momentos de intensidade mais dramática. Todo o diálogo de Virginia com Leonard foi acrescentado e nele ficam explícitos os problemas mentais da personagem, sua ânsia por morar em Londres, os esforços e a constante tentativa de Leonard em

manter Virginia viva. No final, Leonard entrega os pontos e deixa-se convencer por Virginia a voltar para Londres. Um dos momentos mais emocionantes é a explosão de Virginia ao rebater a afirmação de Leonard de que ela está dando ouvidos às vozes que ecoam em sua mente. Abruptamente ela reage e afirma serem dela, a vontade dela. No livro, a última cena do dia de Virginia é Leonard convidando-a para deitar-se, ela resiste e ainda permanece escrevendo o *Mrs. Dalloway*, planejando o destino de sua heroína. No filme, a cena final de Virginia foi acrescida: filma-se a personagem já deitada em sua cama de cima para baixo em plano americano e ouve-se sua voz afirmando: “Querido Leonard, encarar a vida de frente e conhecê-la como ela é. Enfim, conhecê-la. Amá-la pelo que ela é. E depois descartá-la”. Enquanto ouvimos a voz de Virginia, muda-se o plano para Clarissa, que já está de camisola, apagando as luzes e fechando a porta de seu quarto. Fecha-se a cena com a escuridão e a subida do letreiro.

Além de mostrarmos os recortes entre romance e filme, pretendemos também tecer alguns comentários sobre o filme *The Hours*. Inicialmente, gostaríamos de destacar o processo de montagem empregado no filme, que é de uma sensibilidade sem par. O filme nos é apresentado como um círculo que ao seu término se fecha. As imagens do suicídio de Virginia abrem e fecham a diegese, ressaltando a circularidade da vida e dos temas abordados no romance/filme. Peter Boyle, responsável pela montagem, soube personificar, através das sequências de imagens, toda a ligação existente entre as três histórias mostradas. Para mostrar que as histórias se mesclavam e que, ao invés de três protagonistas, o filme apresenta três faces de uma mesma mulher, atos iniciados por uma personagem são concluídos por outra. No início do filme, assim que Virginia acorda, dirige-se ao lavabo para fazer sua higiene matutina. Quando a personagem enche as mãos para lavar o rosto e baixa a cabeça, em outro plano é Clarissa quem ergue o rosto umedecido diante do espelho. Os relógios despertadores (signo de opressão), presentes ao lado da cama das três mulheres, tocam ao mesmo tempo, revelando a ligação existente entre as histórias. Outros momentos que merecem destaque são as sequências que mostram as primeiras ações das três protagonistas nesse início de dia: Laura acorda e inicia sua leitura do *Mrs. Dalloway*, que está sobre o criado-mudo: “Mrs. Dalloway disse que compraria ela mesma as flores”; Virginia afirma para Leonard que já tem a primeira sentença do livro, senta para escrever e pronuncia em voz alta a sentença lida por Laura na tomada anterior; em outro plano, Clarissa

afirma para Sally que ela mesma comprará as flores. Esse tipo de recurso (decupagem) é utilizado durante todo o filme e, assim como o livro que apresenta os capítulos intercalados, atua como um elemento de coesão entre as histórias. A respeito desse processo de montagem, Bazin afirma:

Qualquer que seja o filme, seu objetivo é dar-nos a ilusão de assistir a eventos reais que se desenvolvem diante de nós como na realidade cotidiana. Essa ilusão esconde, porém, uma fraude essencial, pois a realidade existe em um espaço contínuo, e a tela apresenta-nos de fato uma sucessão de pequenos fragmentos chamados “planos”, cuja escolha, cuja ordem e cuja duração constituem precisamente o que se chama “decupagem” de um filme. Se tentarmos, por um esforço de atenção voluntária, perceber as rupturas impostas pela câmera ao desenrolar contínuo do acontecimento representado e compreender bem por que eles nos são naturalmente insensíveis, vemos que os toleramos porque deixam subsistir em nós, de algum modo, a impressão de uma realidade contínua e homogênea. (apud AUMONT, 1995 p. 74)

Para Jacques Aumont:

“o *raccord* sobre um gesto” que consiste em juntar dois planos de forma que o fim do primeiro e o início do segundo mostrem, respectivamente (e sob pontos de vista diferentes), o início e o final de um mesmo gesto vai produzir (pelo menos):

- um efeito sintático de ligação entre os dois planos (pela continuidade do movimento aparente em ambas as partes da colagem);
- um efeito semântico (narrativo), na medida em que essa figura faz parte do arsenal das convenções clássicas destinadas a traduzir a continuidade temporal;
- eventuais efeitos de sentidos conotados (dependendo da distância entre os dois enquadramentos e da natureza do próprio gesto);
- um possível efeito rítmico, ligado à cesura introduzida dentro do movimento. (AUMONT, 1995, p. 69)

Esses “truques” de montagem é que são responsáveis pela grandeza artística do filme *The Hours*. Jacques Aumont (1995, p. 62) afirma que “a montagem é o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os e/ou organizando sua duração”. Para o cineasta Sergei Eisenstein (2002, p. 13), a função da montagem vai um pouco além: “o papel que toda obra de arte se impõe, a *necessidade da exposição coerente e orgânica do tema, do material, da trama, da ação*, do movimento interno da sequência cinematográfica e de sua ação dramática como um todo”.

É provável que algumas pessoas tenham achado *The Hours* cansativo, complexo, confuso e até mesmo chato, levando-se em consideração a estrutura descontínua da narrativa (fruto da estrutura do romance homônimo), a falta de hábito

das pessoas de irem ao cinema e até mesmo a ausência de sensibilidade e de poesia à vida das pessoas. Jean-Claude Bernadet fornece-nos uma explicação plausível para reações assim:

[...] hoje estamos familiarizados com estruturas complexas, mas é fácil imaginar que passar de um lugar para outro, de personagens para outros, para logo em seguida voltar aos primeiros, podia parecer uma total confusão. Aliás, essa experiência podemos fazer toda vez que um filme apresenta inovações em termos de linguagem. Rapidamente dizemos que não entendemos, que é hermético, que é confuso, que o filme se destina aos críticos etc. (BERNADET, 2006, p. 34)

Embora pertença ao modelo de cinema clássico americano (comunicável, previsível e fechado) – na abertura do filme, o espectador não sabe nada, no desenvolvimento ele fica sabendo alguma coisa, e no desenlace ele sabe tudo – a estrutura narrativa diegética de *The Hours* quebra o padrão da linearidade cronológica e narrativa. As cenas ou sequências narrativas cruzam a barreira espaço-tempo constantemente.

A primeira sequência do filme nos mostra Virginia saindo de casa para cometer suicídio, o momento em que ela escreve a carta de despedida para o marido (enquanto cata as pedras e mergulha nas águas do rio, a voz de Virginia “escrevendo” a carta se sobrepõe às cenas mostradas) e a chegada de Leonard Woolf em casa; tudo isso ocorre em Sussex, em 1941 (legenda mostrada no início do filme). Para o espectador de cinema a sensação é de que tudo ocorre naquele mesmo instante. O cinema tem o poder de tornar tudo um fato do presente. O passado só é mostrado em *flashbacks* (mergulho na memória dos personagens ou no passado da trama) e o futuro é antecipado em *flashforward* (prolepse, na teoria literária), mas para o espectador, a sensação é sempre do tempo presente, do instante. Terminada a primeira sequência, voltamos para o ano de 1951, na cidade de Los Angeles. Seguindo os passos de Dan Brown, a câmera penetra na casa de Laura Brown, mostrando um cenário muito bem construído e fiel às descrições do romance e aos modelos de casas suburbanas da época. Dan põe o buquê de flores sobre o balcão da cozinha, vai até o quarto, olha por um instante em direção à cama e sai. Neste momento a câmera mostra a primeira imagem da protagonista: Laura Brown ainda está dormindo. O plano utilizado é o americano, que consiste em enquadrar os atores dos joelhos para cima, não revelando todo o espaço diegético (cenário) da história.

Em seguida, voltamos para 1923, momento em que a câmera acompanha os passos de Leonard Woolf sobre as ruas de Richmond indo em direção a sua casa. Ao entrar em casa, o personagem encontra-se com o médico de Virginia que está de saída e os dois conversam. A câmera não se detém e continua sua invasão pela casa dos Woolf. Enquanto sobe as escadas, dá uma panorâmica pela casa e já revela aspectos da personalidade dos moradores: é uma casa escura, com ar de limpeza e organização (aparente), povoada de móveis escuros. Antes de focar Virginia Woolf que, assim como Laura, ainda permanece deitada, a câmera nos mostra detalhadamente o quarto da protagonista, em movimento de *travelling*. O encontro do espectador com Virginia ocorre de forma semelhante ao encontro com Laura, porém com mais riquezas de detalhes. O movimento de câmera também é mais detalhado, focalizando Virginia no percurso de baixo para cima, ou seja, dos pés à cabeça.

Abruptamente a cena é cortada e a platéia se depara com Alison Janney caminhando nas ruas de Nova York, em 2001, sob um forte barulho de metrô. A câmera segue o mesmo procedimento já realizado com os personagens masculinos: acompanha-a até seu apartamento. Antes que a personagem entre no prédio, a câmera se distancia e a observa, ou melhor, a filma do outro lado da rua, mostrando-nos uma visão total do prédio; antecipando, assim, a boa condição financeira desta personagem. Uma das grandes surpresas para o espectador ocorre justamente no momento em que a personagem de Alison Janney (que até o momento não sabemos de quem se trata) entra no quarto e deita-se na cama: ao seu lado, vemos outra mulher deitada. Eis um exemplo de *flashforward*: a câmera antecipa a relação íntima entre as duas mulheres, que será mostrada explicitamente mais adiante (quando Clarissa, em conversa com Louis, revela que já está morando com Sally há dez anos). Embora seja a quebra de um padrão familiar instituído desde os primórdios de nossa existência, ao longo das sessões assistidas pudemos observar que tal revelação não causa tanto impacto na platéia quanto causaria há vinte anos. A esse respeito, Jean-Claude Bernadet (2006, p. 63) nos fornece outra explicação elucidativa: “Quando um tema polêmico é abordado por um grande produtor em filme destinado a amplo consumo, é que este tema já foi bastante absorvido pela sociedade, já deixou de ser tão polêmico”. Caso semelhante ocorre com a doença de Richard: já não nos assustamos com personagens portadores do vírus da Aids. Este já foi um tema bastante abordado pelo cinema. Para revelar Clarissa Vaughan,

a câmera utiliza o mesmo expediente usado para com as outras duas protagonistas. Dessa sequência em diante, com planos mais longos e outros mais curtos, o enredo vai alternando entre uma narrativa e outra. Esta técnica incomoda algumas pessoas que chegam até mesmo a desistir de assistir ao filme. Ou seja, as pessoas ainda não estão adaptadas a certas inovações cinematográficas; o espectador se recusa a construir o enredo a partir daquilo que lhe é mostrado fragmentadamente. Este recurso narrativo aproxima *The Hours* do cinema de poesia (filmes incomunicáveis, imprevisíveis e abertos), guardadas suas devidas proporções.

Sobre leitura prospectiva e retroativa no filme, João Batista de Brito tece um comentário muito pertinente se atribuído à adaptação fílmica em estudo:

Ora, o espectador do *nosso* (grifo nosso) filme assiste a tudo isso sem, por enquanto, ser capaz de estabelecer as relações causais entre as sequências, e, no entanto, acreditando sempre que elas se associarão. Para começo de conversa, ele não sabe, ainda, quem é quem na estória. (...) Querendo matar o quebra-cabeça que lhe é posto, o espectador, claro, faz uso de sua familiaridade com as convenções da linguagem cinematográfica: pensa nos filmes do gênero que já viu e, inconsciente ou não, os associa com o que está vendo agora. O próprio título do filme pode vir a ser um índice interpretativo ou não. O seu sucesso no desvendamento dessas relações depende do modo como o filme em questão deverá se estruturar, mas, de todo modo, no geral há quase sempre um espaço de tempo em que a “incompreensão” do que acontece na estória de um filme faz parte do jogo narrativo. (BRITO, 1995, p. 185)

Para se compreender *The Hours* é necessário que o leitor tente atribuir um sentido narrativo ao que ainda não compreende, ou seja, realize uma leitura prospectiva. O grau de envolvimento de um leitor é diferente do grau de envolvimento de um espectador. O leitor tem à sua disposição todas as intervenções do narrador e o mergulho na mente das personagens; já o espectador só pode contar com aquilo que a câmera mostra, com os diálogos e expressões faciais dos atores. Como o romance de Michael Cunningham é um tanto introspectivo, cabe ao espectador preencher determinadas lacunas existentes no filme. *The Hours* se estrutura de uma maneira que cria suspense e leva o leitor/espectador a perceber que as narrativas se encontrarão.

No filme, há indícios mais explícitos que outros que antecipam (*flashforward*) a ligação entre as três histórias. Alguns indícios mais explícitos que poderíamos citar são: os despertadores tocando concomitantemente; Virginia escreve um trecho do *Mrs. Dalloway*, Laura lê esse mesmo trecho e Clarissa vivencia a situação criada por

Virginia; as visitas que as protagonistas recebem; a presença das flores e da morte; e as cenas de beijo, por exemplo. Como indícios mais implícitos, quase imperceptíveis aos olhos do espectador menos atento, poderíamos citar: o filho de Laura é chamado pelo diminutivo de Richard, Richie; a estampa do roupão de Richard é semelhante à estampa do pijama do menino; as três mulheres são na verdade três artistas: Virginia prepara um livro, Clarissa prepara uma festa e Laura prepara um bolo; o acordar melancólico das três heroínas...

Assim como a literatura, o cinema também faz uso de metáforas; com a diferença de que estas são imagéticas. No filme *The Hours*, podemos destacar alguns exemplos de metáforas cinematográficas: na primeira sequência, no momento em que Dan Brown se aproxima de sua casa, um caminhão cruza a rua e na carroceria vemos escrito “Mudança e Armazenamento” e quando Laura sai de casa em direção ao hotel, está acontecendo uma mudança na casa vizinha; o pássaro que morre no jardim de Virginia é uma metáfora (mesclada com prolepse – *flashforward*) da explicitação do seu desejo de morrer; a cena surreal em que Laura está deitada na cama do hotel e de repente o quarto é invadido pelas águas do rio onde Virginia cometeu suicídio é outro exemplo de metáfora: no romance, lemos que Laura está pensando na morte de Virginia e nos possíveis motivos que conduziram a escritora ao suicídio; os caranguejos dentro da pia da cozinha de Clarissa e a maneira como Nelly manuseia a carne e cata as moelas são também metáforas da morte da escritora e do poeta; o momento em que Laura joga o bolo no lixo alude metaforicamente a sua decisão de abandonar a família; em uma das últimas cenas de Clarissa, ela joga uma bandeja de comida em um saco preto (lixo), de maneira análoga à atitude anterior de Laura, é uma metáfora de seu possível desprendimento do passado (leia-se de Richard). Enfim, os exemplos são inúmeros e destacar todos tornaria nosso trabalho muito extenso e cansativo. Estes foram destacados apenas com o objetivo de exemplificar algumas ocorrências de metáforas no filme.

O jogo de luz e sombra é um elemento que merece ser comentado neste trabalho. Se observarmos os ambientes onde se passam as histórias, perceberemos que a intensidade de luz varia de um lugar para outro. Começamos pelo apartamento de Clarissa: as tomadas mostram que o apartamento é amplo, decorado com muitos quadros, forte presença das cores claras. A decoração dos ambientes, segundo depoimento do diretor do filme, foi feita com o objetivo de

revelar um pouco da personalidade das personagens. Clarissa mora em um dos melhores bairros de Nova York, vive rodeada de intelectuais, seu apartamento é repleto de maços de papel (revelando sua profissão). Já a casa de Virginia é sombria, com pouquíssima luminosidade, móveis escuros/fechados, revelando, assim, as emoções da personagem Virginia Woolf: tristeza, melancolia, solidão. Semelhantemente à casa de Clarissa, no lar dos Woolf é comum vermos livros e papéis espalhados por toda a casa. Afinal ela é escritora e o marido possui uma editora dentro da própria casa. A casa de Laura difere muito das duas por causa da época em que a narrativa se passa. Laura vive numa “casa de bonecas”, onde tudo está no seu devido lugar. Para denotar a inadaptação de Laura àquele mundo do faz-de-conta não percebemos nenhum traço marcante que denote aspectos da personalidade de Laura. Sua casa parece um palco que foi preparado com o propósito apenas de emoldurar as cenas de Laura. Suas feições e gestos não demonstram a menor intimidade dela com o lar. Na primeira cena do casal, vemos o esposo examinando todos os armários da casa à procura de comida para o café da manhã sem encontrar; este descuido com a alimentação da família revela a apatia de Laura com a vida do lar. A luminosidade está a meio termo se comparada com o ambiente das duas outras protagonistas. Os tons amarelados predominam e há um equilíbrio entre a escuridão e a claridade. Já o apartamento de Richard está em perfeita consonância com as descrições feitas no romance. O prédio, além de estar localizado na periferia da cidade, exibe os sinais de desgaste físico e clama por reparos. As paredes são sujas, pegajosas, rabiscadas... O velho elevador ,prestes a dar uma pane, metaforicamente, alude à volta ao passado de Clarissa; um passado de dor, sofrimento, de lembranças dolorosas e que é também uma prisão. Tanto é que quando Clarissa sai do apartamento de Richard, ela entra esgotada no elevador, sem forças. O movimento de câmera nesta sequência alude à opressão que Clarissa sofre: enquanto desce, ela é filmada de cima para baixo, evidenciando sua pequenez diante da situação em que se encontra. Ainda sobre o apartamento de Richard, podemos afirmar que ele evidencia traços bem perceptíveis da personalidade do morador: os móveis são velhos e desgastados, a estrutura em *loft* revela o perfil de Richard, tudo é muito desorganizado e sujo; assim como a casa de Virginia, o apartamento de Richard é um pouco escuro e as janelas estão sempre cerradas. A exemplo de Virginia, Richard observa a vida por uma janela, de longe, sem poder experimentá-la na íntegra; ele é mais um excluído da sociedade. Na cena

final, na qual ocorre o suicídio do poeta, Clarissa entra e se depara com o apartamento todo bagunçado, porém repleto de luz; uma metáfora da morte e ao mesmo tempo um momento de epifania. Richard está descortinando as janelas de sua alma.

Há três metáforas no filme que não podem deixar de ser abordadas neste trabalho. A primeira refere-se à presença do elevador que conduz Clarissa ao apartamento de Richard. No livro, ele emperra e Clarissa, com medo de ficar presa, opta pela escadaria. No filme, a subida ocorre via elevador e esse momento é evidenciado com certa lentidão e focalização nas velhas paredes sujas do prédio. Metaforicamente, o elevador liga o mundo burguês de Clarissa ao submundo que Richard habita. Além também de servir de ligação entre o passado e o presente de Clarissa. O elevador a conduz até a raiz de sua dor – a existência de Richard. No romance, constantemente, e no filme, em conversa com Louis, Clarissa lamenta um momento de felicidade que vivenciara ao lado de Richard quando ainda jovens; e parece-nos que ela não aceita que esse momento tenha passado, tenha ficado no tempo da memória. Ao encontrar com Richard é inevitável que essas lembranças venham à tona e o elevador é o meio que conduz Clarissa a esse tempo sobre o qual, em conversa com Julia, ela afirma que *era* a felicidade (fala também presente no romance *Orlando*, de Virginia Woolf). O elevador transporta a personagem de seu mundo de faz-de-conta e perfeito para o mundo da dor, da amargura, da solidão, da exclusão (mundo povoado por Virginia e por Richard).

O outro exemplo de metáfora que gostaríamos de destacar está presente na cena final entre Clarissa e Sally. Depois de acomodar Laura nos aposentos de Julia, Clarissa se dirige ao seu quarto em companhia de Sally e, sentadas na cama, delicadamente Sally retira o casaco de Clarissa como se aliviasse um pesado fardo que ela conduzia há muito tempo. A morte de Richard libertou Mrs. Dalloway da responsabilidade de sempre procurar mantê-lo vivo para seu orgulho e prazer, e principalmente de tentar viver do passado. O gesto de Sally simboliza a libertação da protagonista. Em agradecimento ao constante apoio de Sally, embora nem sempre compreensível, Clarissa beija-a. O beijo configura aqui não um indício da homoerotismo das personagens (isso já é explícito na primeira cena do filme), mas um gesto de profundo agradecimento, de genuína gratidão.

Por último, gostaríamos de destacar uma pequena sequência que foi alterada se comparada ao romance. Na última cena de Laura, Julia lhe serve uma

xícara de chá e a abraça fortemente. Em nossa percepção, enxergamos aqui uma espécie de perdão metafórico pelo dano que Laura causou em sua família. Quando a velha senhora adentra no apartamento de Clarissa, Julia cochicha ao pé do ouvido de Sally: “Então esta é o monstro!”. Observem que inicialmente Julia não tem uma boa imagem de Laura, mas depois de ouvir a conversa dela com Clarissa e entender seus argumentos, Julia fraternalmente oferece-lhe chá, ritual muito utilizado em algumas culturas como símbolo de boas-vindas e de união. O abraço de Julia simboliza o perdão que Laura não obteve de Richard. Ressaltamos que Julia remete à juventude, à alegria, à vida; elementos buscados por Laura em toda sua jornada. O silêncio dessa cena é outro aspecto que merece destaque. Em raros momentos como esse, o diretor não faz uso da trilha sonora e deixa que a atuação das atrizes ressalte a beleza e a delicadeza do instante. Em toda a narrativa, Laura Brown age como uma máquina programada para executar determinadas tarefas e nem para com o filho demonstra emoção. Porém, após o abraço de Julia, a personagem se desmonta e a platéia se vê diante de uma das cenas mais emocionantes do filme. A gélida Laura Brown deixa-se derreter pela luminosidade, pela juventude de Julia. Com toda certeza, este é um dos acréscimos mais bem realizados.

Além da comoção causada em Laura, a última cena do apartamento de Clarissa inverte alguns papéis no filme. Basta observar o fluxo da conversa (o acerto de contas) entre Mrs. Brown e Mrs. Dalloway. A interpretação de Julianne More, sempre condizente com a personalidade introspectiva de Laura Brown, foi muito contida e internalizada; seus gestos eram breves e suas falas curtas. Enquanto Meryl Streep, interpretando Clarissa, era uma mulher tagarela e de gestos largos. Porém, nesse último diálogo das duas, filmado em *close-up* de campo e contracampo com iluminação em penumbra (ressaltando o rosto envelhecido de Laura, fruto das modernas técnicas de maquiagem cinematográfica), os papéis se invertem: Laura fala abertamente com Clarissa sobre seus anseios e sobre sua decisão, enquanto esta sorve languidamente as palavras de Laura, alternando um olhar que transita da hostilidade para a compreensão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Reza a tradição que adaptações literárias para o cinema costumam ser, como o conceito indica, mais literárias do que visuais. Nesse sentido, deve-se reconhecer que transpor *The Hours* para a tela representou um risco dobrado. Explica-se: o filme se baseia em *The Hours*, de Michael Cunningham, prêmio Pulitzer de 1998, que por sua vez tem como inspiração um dos romances mais célebres da língua inglesa, *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, autora que foi uma das pioneiras no uso da narrativa com “fluxos de consciência” – textos introspectivos, subjetivos e, no caso, reveladores da sensibilidade feminina.

No filme, a escritora, em uma de suas últimas falas diz que “se deve encarar a vida de frente”. Se mudarmos a palavra vida por desafio, teremos a postura adotada pelo diretor Stephen Daldry (*Billy Elliott*) e pelo roteirista David Hare: encararam de frente a gênese literária do projeto e a transformaram na própria essência do filme em que livros são escritos, lidos, comentados, referenciados e, sobretudo, “vividos”.

The Hours segue três mulheres em épocas e contextos bem diferentes ao longo de 24 horas. Virginia Woolf (Nicole Kidman) escreve *Mrs. Dalloway*, em 1923, nos arredores de Londres e se revela incapaz de conciliar o mundo das ideias com as exigências do cotidiano. Laura Brown (Julianne Moore), casada, com um filho pequeno e grávida, mora em Los Angeles em 1951 e através da leitura de *Mrs. Dalloway* consegue evadir-se da asfixiante vida doméstica. Já no século XXI, em Nova York, Clarissa Vaughan (Meryl Streep), editora bem sucedida, começa o dia comprando flores para uma festa em homenagem ao ex-namorado Richard (Ed Harris), também escritor, em estágio terminal da Aids, e que a chama de “Mrs. Dalloway”. Afinal, Clarissa Dalloway é o nome da personagem do de Virginia Woolf, que começa sua jornada de 24 horas, prosaicamente, com a frase: “Mrs. Dalloway disse que ela própria iria comprar as flores”.

Virginia quer conduzir sua vida como bem entender – e decide terminá-la em 1941, enchendo o bolso de pedras e afogando-se em um rio com a mesma elegância e dignidade de seus textos, como mostra o prólogo do filme.

Na ensolarada Califórnia, Laura Brown recusa a vida de dona de casa, esposa e mãe ao lado de um veterano da Segunda Guerra Mundial (John C. Reilly), ela sente uma sufocante sensação de estranheza. Para ela, fazer um bolo é um desafio hercúleo. Apesar do carinho mecânico que devota ao filho pequeno, momentos de

paz parecem vir somente da leitura de *Mrs. Dalloway*. A farsa do cotidiano feliz desmorona no fim da noite em diálogo de lancinante banalidade, enquanto o marido a espera na cama e Laura chora copiosamente no banheiro.

Das três mulheres, Clarissa aparenta ter uma personalidade mais forte, mais tranquila em relação à sua sexualidade. Na América do século XXI, tabus sofridos por Virginia e Laura – sobretudo ligados à sexualidade – parecem coisa do passado. Editora bem-sucedida, lésbica e mãe solteira, ela assume uma vida paralela ao cuidar, diariamente, de seu ex-namorado, também homossexual Richard (Ed Harris). Clarissa, de forma vaga, sofre por um sentimento de nostalgia de um momento perfeito de felicidade vivido na juventude.

Se na obra de Cunningham os capítulos alternam os nomes das personagens em uma ciranda que somente ao final encerrará seu círculo, na tela o vínculo entre Virginia, Laura e Clarissa, graças à inspirada montagem paralela, ganha em simultaneidade e continuidade.

O entrosamento entre elas acompanha pequenos gestos do cotidiano – pentear os cabelos, arrumar flores em jarros, jogar comida no lixo, ler, escrever, conviver com maridos (esposa, no caso de Clarissa) e visitas. Ao final, uma revelação surpreendente quanto às consequências de escolhas – ou falta delas – dá o laço final na trama. Ao fundo, a trilha sonora de Phillip Glass reforça a atmosfera repetitiva e hipnótica do universo das personagens.

Stephen Daldry, mais maduro neste segundo longa, envolve com delicadeza e elegância suas personagens em uma mesma teia de vulnerabilidade diante do cotidiano, no qual emoções fogem ao controle e questionamentos geram mais angústias do que respostas. E realiza uma bela homenagem ao poder da literatura, defendida por três atuações irrepreensíveis: Nicole Kidman, com o famoso nariz postiço e um adequado olhar enviesado, interioriza com brio a paradoxal e conflitante Virginia Woolf. Julianne Moore, mesmo com expressão catatônica, brilha como a deprimida Laura Brown, e Meryl Streep cuida, com eficiência, da agitada Clarissa.

Sabemos que uma obra nunca será finalizada, mas precisamos, pelo menos por enquanto, encerrar nossas reflexões sobre as obras em foco. Para encerrar este trabalho, gostaríamos de tecer alguns comentários necessários e pertinentes. Em *Literatura no Cinema*, João Batista de Brito (BRITO, 2006, p. 131) afirma que “na era da interdisciplinaridade, nada mais saudável do que tentar ler a verbalidade da

literatura pelo viés do cinema, e a iconicidade do cinema, pelo viés da literatura.” Este foi nosso intento ao correlacionar duas áreas que buscaram mostrar um mundo ficcional por meios diferentes: uma pela arte da palavra e a outra pela arte da imagem.

Segundo Brito, um dos maiores receios de se adaptar uma obra literária para o cinema é o medo de que uma obra necessite servir de muleta para a outra. Ou seja, para se compreender uma, faz-se necessário o conhecimento da outra. Com *The Hours*, podemos afirmar categoricamente que a compreensão do romance não pressupõe em hipótese alguma a leitura do filme e vice-versa. Ambas as obras são completas e possuem, além da existência própria, a capacidade de resistir ao tempo. Porém, não descartamos a necessidade de conhecê-las individualmente, pois o romance, por ser mais complexo e mais extenso do que os 144 minutos de duração do filme, elucida alguns dos cortes existentes no filme e permite que o leitor mergulhe profundamente nos pensamentos e sentimentos das personagens; fato não proporcionado integralmente pelo cinema. O livro permite uma compreensão mais ampla e profunda da obra, ao mesmo tempo em que o cinema proporciona a materialização dos eventos narrados, facilitando a leitura.

A nossa aproximação com o romance de Michael Cunningham e com a obra de Virginia Woolf se deu, primeiramente, por intermédio do filme *The Hours*. E é fato comprovado que quando uma obra literária é adaptada com sucesso para o cinema seu número de vendagem sobe vertiginosamente.

Com este trabalho, pudemos mostrar que é possível unir palavra e imagem na busca pelo conhecimento; que a análise de um filme pressupõe todo o conhecimento de análise literária adquirido ao longo de nossos estudos: conceito de personagens, espaço, tempo, narrador, diegese etc. Como ressalta João Batista de Brito: “há um número considerável de semelhanças que poderiam ser apontadas e que mantêm literatura e cinema numa espécie de estado sincrônico de comparabilidade permanente”. O cinema narrativo é mais um gênero de ficção, da mesma maneira que o romance, o conto ou a novela o são.

REFERÊNCIAS

ALLEN, Graham. *Intertextuality*. London & New York: Routledge, 2000.

AMORIM, Lauro Maia. *Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol e Kim, de Rudyard Kipling*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

ANGIOLILLO, Francesca. *Michael Cunningham se apropria de Mrs. Dalloway*. Folha de São Paulo, 3 mar. 2003. p. E3.

ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

_____. *Concepts in film theory*. Oxford: Oxford University Press, 1984.

AUMONT, Jacques e outros. *A Estética do Filme*. São Paulo, Campinas, 1995.

AZEREDO, Genilda. *Quando As Horas (não) passam: o perigo da vida em um dia*. Jornal A União, João Pessoa, 26/27 abr. 2003. Correio das Artes.

_____. *Literatura e cinema: As Horas de Mrs. Dalloway*. In: *Literatura em curso*. Pernambuco: UFPE, 2004.

_____. *Virginia Woolf e a poesia da existência*. Jornal A União, n. 13, 19/nov/2005. Correio das Artes, p. 811

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Editora Hucitec, 1988.

BARLETT, Alicia Gimenez. *A casa de Virginia Woolf*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

BATALHA, Maria Cristina. E PONTES JÚNIOR, Geraldo. *Tradução*. Petrópolis: Vozes, 2007.

BAZIN, André. *Por um cinema impuro*. In: BAZIN, André. *O cinema, ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 82-104.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. I.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

BLUESTONE, G. *Novéis into film*. Berkeley: University of California Press, 2003.

BRADSHAW, David. (Org.) *Virginia Woolf: a casa de Carlyle e outros esboços*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Editora Ática (Série Princípios), 2004.

_____. (org.) *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2008.

BRITO, João Batista de. *Imagens amadas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

_____. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.

BUTCHER, Pedro. *Adaptação do livro é o que diferencia o filme*. Folha de São Paulo, 6 mar., 2003. p. E2.

CAMPOS, Haroldo de. *Da tradução como criação e como crítica*. In: *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.

CARDOSO, Luis Miguel Oliveira de Barros. *Literatura e cinema: dissídios e simbioses*. In: NASCIMENTO, Evandro et al (Orgs.). *Literatura em perspectiva*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2003. p. 61-76.

CARTMELL, D.; WHELEHAM, I. (Ed). *Adaptations: from text to screen, screen to text*. London: Routledge, 2003.

CHALUB, Samira (org.). *Pós-moderno &: semiótica, cultura, psicanálise, literatura, artes plásticas*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1994.

COLOMBO, Sylvia. *Entrevista Michael Cunningham*. Folha de São Paulo, Caderno Ilustrada. P. E3, 18 de outubro, 2006.

COUSINS, M. *Throwing the book at film*. *Prospect*. pp. 70-72, march/2003.

COUTINHO, Evaldo. *O cinema e a literatura*. In: *A imagem autônoma*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

CUNNINGHAM, Michael. *The Hours*. New York: Picador USA, 2002.

_____. *As Horas*. Trad. de Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CURTIS, Vanessa. *As mulheres de Virginia Woolf*. São Paulo: A Girafa, 2005.

DALRY, S. (Dir). *The Hours*. Paramount Pictures: Miramax Books, 2003.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Literatura e cinema: da semiótica à tradição cultural*. Belo Horizonte: O Lutador, 2003.

DUARTE, Rosália. *Cinema & educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

ECO, Humberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

_____. *Interpretação e superinterpretação*. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

FEITOSA, Charles. *Arte e Melancolia*. Revista Cult. Ano 9, n. 103, junho/2006. pp. 40-43.

FIKS, José Paulo; SANTOS JÚNIOR, Andrés. *No avesso da tela: a psiquiatria pelo cinema*. São Paulo: Lemos editorial, 2006.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996.

FREUD, Sigmund. *Luto & melancolia*. In: *Obras Psicológicas de Sigmund Freud – Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente*. Vol.II, Rio de Janeiro: Imago, 2006. p. 103-122.

_____. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 2002

GALEGO, Luiz Fernando Gallego. Trechos de um romance em uma leitura psicanalítica. *Trieb*, v.II, n.1, mar./ 2003. p. 173-179.

GALVÃO, Walter. *Balanço das horas*. *Correio da Paraíba*, p. C3, 5 de abr. 2003.

GLENDINNING, Victoria. *Leonard Woolf: A Life*. London: Simon and Schuster, 2006.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *A personagem cinematográfica*. In: CANDIDO, Antonio (et al.). São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 105-119.

GRECCO, Sheila. *As Horas é Mrs. Dalloway dos anos 90*. *Folha de São Paulo*, 28 ago.2003. *Folha Ilustrada*.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HARE, D. *The Hours*, screenplay. Paramount Pictures Corporation: Miramax Books, 2002.

HARVEY, David. *Modernidade e modernismo*. In: HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: edições Loyola, 1993. pp. 20-43.

HAUSER, Arnold. *A era do cinema*. In: HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

_____. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

ISER, Wolfgang. *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*. IN: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, v.2, p. 955-987.

ISSACHAROFF, Michael *Discourse as performance*. California: Stanford University Press, 1989.

JAKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

JOZEF, Bela. *O espaço da paródia, o problema da intertextualidade e a carnavalização*. In: JOZEF, Bela. *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 2006.

_____. *Literatura e cinema: a arte de nossos dias*. In: JOZEF, Bela. *A máscara e o enigma*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 2006.

KIERKEGAARD, Soren. *O conceito de angústia*. São Paulo: Hemus, 1968.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão & melancolia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

KROKER, Arthur. *Metaficções: Tv, Cinema e Literatura*. In: KROKER, Arthur. *Tempos Pós-modernos*. São Paulo: Cultura Cristã, s/d. pp. 115-133.

LEFEVÉRE, A. *Translating literature: practice and theory in a comparative literature context*. New York, Modern Language Association, 1992.

LESSING, Doris. In: BRADSHAW David (Org.). *Virginia Woolf: a casa de Carlyle e outros esboços*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

LEVY, Pierre. *O que é o virtual?* São Paulo: Ed. 34, 1996.

LOTMAN, Yuri. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MATTELART, Armand; NEVEAU, Érick. *Introdução aos estudos culturais*. São Paulo: parábola editorial, 2004.

McFARLANE, B. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

MERTEN, Luiz Carlos. *As Horas*. Jornal O Norte, 14 mar., 2003. p. C3.

MIUCCI, Carla. *História do Cinema: um breve olhar*. 2001 (mimeo.).

MUNKACSI, Kart; RIESMAN, Michael. *The Hours*. 1 CD. Gravado nos estúdios Abbey Road e Air em Londres. Nonesuch Records, 2002.

NAREMORE, J. *Film adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 2000.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1998.

OLIVEIRA, Maria Aparecida. *A busca do tempo perdido em 'As Horas' de Michael Cunningham: a modernidade revisitada pela pós-modernidade*. Dissertação (Mestrado), Araraquara, 2006.

OLIVEIRA DIAS, Rosângela. e TEIXEIRA DA SILVA, Francisco Carlos. *100 anos de cinema: as muitas visões que passaram pelo olho da câmera*. Revista Ciência Hoje, vol. 20, nº 116. Dezembro de 1995.

PALMA, Glória Maria (org.). *Literatura e cinema: a demanda do Santo Graal & Matrix/ Eurico, o presbítero & a máscara do Zorro*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. (J. Guinsburg & M. L. Pereira, Trad.). São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAZ, Otávio. *Convergências: ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro, Rocco, 1991.

PECK, John; COYLE, Martin. *A brief history of English literature*. New York: Palgrave, 2002.

PELLEGRINI, Tania et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac, São Paulo/Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 1535.

PERRONE-MOYSÉS, Leyla. *A modernidade em ruínas*. In: PERRONE-MOYSES, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. pp. 8-11.

_____. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. São Paulo: Edusc, 2005.

PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1988.

ROSENFELD, Anatol. *Reflexões sobre o romance moderno*. In: ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1982, pp. 73-93.

ROUDINESCO, Elisabeth. *A família em desordem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

ROUNET, Sérgio Paulo. *Do pós-moderno ao neo-moderno*. Rio de Janeiro: Revista TB, janeiro a março, 1986. pp. 86-97.

SADOUL, Georges. *História do cinema mundial*. Vol. I e II. São Paulo: Martins ed., s/d.

SALLES, Walter. *A moagem do tempo em As Horas*. Folha de São Paulo, 15 mar., 2003, p. E10.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 1991.

SANTOS, Pedro Brum. *Teorias do romance: relações entre ficção e história*. Santa Maria: Ed. da UFSM, 1996.

SCHOPENHAUER, Artur. *As dores do mundo*. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1957.

SCHULER, Donaldo. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.

SOUZA, Eneida Maria de. *Tradução e intertextualidade*. In: *Traço crítico*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1993.

STAM, Robert. *Bakhtin: da Teoria Literária à Cultura de Massa*. São Paulo: Editora Ática, 1992.

_____. "Beyond Fidelity: *The Dialogics of Adaptation*. (2000) In: NAREMORE, J. *Film adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000, pp. 54-76.

TAVARES, Braulio. *O anjo exterminador*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002 (Artemídia).

VANOYE, Francis; GOLIOTLÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. São Paulo: Papirus Editora, 1994, p. 921.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1980.

_____. *Momentos de vida: um mergulho no passado e na emoção*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Virginia Woolf: a casa de Caryle e outros esboços*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

_____. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

_____. *Contos completos*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

XAVIER, Ismail. *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*. In: PELLEGRINI, Tania et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo/Instituto Itaú Cultural, 2003.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

YOUNG, Tory. *Michael Cunningham's The Hours A reader's guide*. New York/ London: Continuum, 2003.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura e o apelo das massas*. In: AVERBUCK, Ligia (org.). *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984.

REFERÊNCIAS DA FILMOGRAFIA:

Billy Elliot. Direção: Stephen Daldry. Ing: 2000. 1 DVD. son., color., leg.

Mrs. Dalloway. Direção: Marleen Gorris. Great Britain, 1998.

Quem tem medo de Virginia Woolf? Direção: Mike Nichols. EUA: 1966. 1 VHS. son., preto e branco, leg.

The Hours. Direção: Stephen Daldry. EUA. Pictures. 2002. 1 DVD, widescreen color. Produzido pela Miramax International e Paramount.

REFERÊNCIAS DA INTERNET:

BLACKWELDER, R. *A Woolf in Streep's clothing* (& Moore's and Kidman's). Disponível em: <<http://www.spicedonline.com/02/reviews/hours.html>>. Acesso em: 03/11/2008.

CHAMBERS, M. *Michael Cunningham, author of The Hours*, discusses the film. (February 17, 2003). Disponível em: <<http://www.thehoya.com/guide/011703/guide3.cmf#top>>. Acesso em: 03/11/2008.

DIAS, Claudia Rodrigues. Análise intersemiótica: cinema e literatura. Disponível em <<http://www.fia.edu.br/fia/revista/revista3/4.pdf>>. Acesso em: 18/08/2007.

Entrevista com Michael Cunningham. Disponível em: <<http://www.pifmagazine.com/SID.com525>>. Acesso em: 12/10/2007.

MATTOS, Carlos Alberto. *Nariz de cera.* Disponível em: <<http://www.criticos.com.br>>. Acesso em: 05/ jul./ 2008.

PIRES, Paulo Roberto. *Ao sabor dAs Horas.* Disponível em: <<http://www.nomínimo.ibest.com.br>>. Acesso em: 17 ago. 2006.

RODRIGUES, Carla. *Um olhar sobre a banalidade da vida.* Disponível em: <<http://www.nominimo.com.br>>. Acesso em: 30 JUL. 2006.

TAVARES, Enéias. *A Tragédia revive no tempo? Como o sentido trágico de As Horas e de Édipo Rei pode ser comparado aos dramas de nossa vida particular?*. eneiastavares@yahoo.com.br. Acesso em outubro 2007.