

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS

REJANE DE SOUZA FERREIRA

MRS. DALLOWAY E AS HORAS: NARRATIVAS INTERCRUZADAS

Goiânia
2007

REJANE DE SOUZA FERREIRA

MRS. DALLOWAY E AS HORAS: NARRATIVAS INTERCRUZADAS

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras e Linguística da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do título de Mestra em Letras e Linguística

Área de Concentração: Estudos Literários

Orientador: Prof. Dr. Jorge Alves Santana

Goiânia
2007

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

Ferreira, Rejane de Souza.
F383m Mrs. Dalloway e as Horas: narrativas intercruzadas / Rejane
de Souza Ferreira. – 2007.
110 f.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Alves Santana.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de
Goiás. Faculdade de Letras, 2007.

Bibliografia: f. 106-110.

1. Woolf, Virgínia, 1882-1941- Crítica e interpretação
2. Cunningham, Michael, 1952- Crítica e interpretação 3. Litera-
tura comparada – Inglesa e Americana I. Santana, Jorge Alves
II. Universidade Federal de Goiás. **Faculdade de Letras**
III. Título.

CDU: 82-091(410.1/73)

REJANE DE SOUZA FERREIRA

MRS. DALLOWAY E AS HORAS: NARRATIVAS INTERCRUZADAS

Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do grau de Mestra em Letras e Linguística, aprovada em _____ de _____ de _____, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Jorge Alves Santana – FL/UFG
(Presidente da Banca)

Profa. Dra. Dilys Karen Rees – FL/UFG

Prof. Dra. Solange Fiuza – FL/UFG

Aos meus pais Eliodoro Lopes Ferreira e Maria Inez de Souza Ferreira, e aos meus irmãos Hélio Flávio de Souza Ferreira e Vânia de Souza Ferreira. Pessoas que sempre oraram e torceram pelo meu sucesso.

AGRADECIMENTOS

A Alessandro Borges Rodrigues, pela companhia e pelos diálogos enriquecedores.

A Flávia Iolanda Simas, pela companhia acadêmica.

Aos demais amigos e colegas que sempre souberam me ouvir e salvaram-me em momentos de desespero. Sem seus conselhos eu certamente teria me perdido.

À Prof^ª. Dr^ª. Dilys Karen Rees pelas contribuições na qualificação.

Ao Prof. Dr. Heleno Godoy, por sua delicadeza em abrir-me seu acervo particular e por oferecer-me sugestões temáticas e teóricas.

Ao meu Orientador, Prof. Dr. Jorge Alves Santana, pela paciência e humor em orientar este trabalho, mesmo quando ele achava que eu o procurava demais.

A CAPES, pelo apoio financeiro.

A Deus, que infinitas vezes provou seu amor por mim, sobretudo quando eu já não conseguia mais escrever e passava dias no deserto de uma escrita estéril. Tenho certeza de que Ele jamais me abandona.

Dear Leonard ... to look life in the face, always... to look life in the face... and to know it... for what it is... at last to know it... to love it... for what it is... and then... to put it away. Leonard... always the years between us. Always the years... always the Love... always the hours... (THE HOURS – DVD, 2002).

RESUMO

Nesse trabalho empenhamo-nos em comparar a conhecidíssima obra da Literatura Inglesa *Mrs. Dalloway* com sua famosa releitura estadunidense, *As horas*, a primeira, escrita por Virginia Woolf no início do século XX, e a outra escrita por Michael Cunningham no final do mesmo século. Nosso foco principal é a análise comparativa e contrastiva das personagens femininas desses dois romances. Para isso, primeiramente ressaltamos a importância do gênero romanesco e situamos em qual âmbito da Literatura Comparada se encontra nosso trabalho. Em seguida, justificamos comparativamente o rótulo *modernista* que classifica a obra de Woolf e o *pós-modernista* que rotula a releitura de Cunningham, para enfim compararmos e analisarmos as protagonistas femininas das obras. Ao final, percebemos que, apesar de Cunningham ter diegeticamente transposto a obra de sua precursora, ele realmente o fez com a propriedade de quem tem seu próprio merecimento literário e não como um escritor menor.

ABSTRACT

This thesis aimed to compare the well known masterpiece of English Literature *Mrs. Dalloway* with its famous rewriting *The Hours*. The first was written by Virginia Woolf in the beginning of the 20th century, the other was written by Michael Cunningham in the end of the same century. Our main focus is the comparative and contrastive analysis of the female characters of both novels. In order to achieve that, we first highlighted the importance of the novel as genre and situated our thesis in its specific field of Comparative Literature. Then, we comparatively justified the term *modernism*, which labels Virginia Woolf's work as well as the term *post-modernism*, which labels Cunningham's rewriting of *Mrs. Dalloway*. At last, we compared and analyzed the female protagonists in both novels. As a conclusion, we realized that, although Cunningham made a diegetic transposition of his source novel, he has really done it with the authority of a novelist who has his own literary merit, being not just a minor writer.

SUMÁRIO

RESUMO	8
ABSTRACT	9
1 INTRODUÇÃO	11
2 ALGUNS ASPECTOS DO ROMANCE	16
2.1 PASSEIO POR UM CORPUS PALIMPSESTICO	20
3 COMPARAÇÕES PRELIMINARES	30
3.1 AS RELAÇÕES TRANSTEXTUAIS DAS OBRAS	30
3.2 HIPOTEXTO, HIPERTEXTO E INTERTEXTO.....	32
4 DA MODERNIDADE À PÓS-MODERNIDADE	39
4.1 O ROMANCE NO ENTRELUGAR.....	39
4.2 SEMIOSE ROMANCESCA E SEMIOSE FÍLMICA	47
5 COMPOSIÇÃO DE PERSONAGENS	57
5.1 PERSONAGENS EM CENA.....	57
5.2 LUGARES IDENTITÁRIOS DAS PERSONAGENS	65
6 CARTOGRAFIAS FEMININAS	71
6.1 O FEMININO NO SÉCULO XX.....	71
6.2 ESCRITA FEMININA X ESCRITA MASCULINA.....	93
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
REFERÊNCIAS	106

1 INTRODUÇÃO

A influência poética não acarreta, por definição, a diminuição da originalidade; com igual frequência, é capaz de tornar um poeta mais original, o que não quer dizer necessariamente melhor (BLOOM, 1991, p. 35-34).

Diante da engenhosa narrativa que o escritor norte-americano Michael Cunningham escreve *As horas*, fazendo uma releitura do clássico *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, sentimo-nos atraídos a pesquisar, dentro dos âmbitos de literatura comparada, a influência que Cunningham sofre de sua precursora inglesa.

Essa atração se tornou ainda maior pelo fato de a qualidade de *As horas* ter tornado a obra digna de receber os prêmios Pulitzer e Pen/Faulkner Award, ao mesmo tempo em que reavivou e ganhou novos leitores de Virginia Woolf. Com essa situação, Cunningham instigou os leitores e o diretor Stephen Daldry à necessidade de adaptar a obra para o cinema, poucos anos após a publicação do livro. O sucesso do filme fez com que, mais uma vez, os livros *As horas* e *Mrs. Dalloway* voltassem à lista dos mais vendidos. Mesmo apesar da grande recepção de *As horas*, poucos trabalhos foram realizados acerca da obra, aqui no Brasil. Nosso intuito, no entanto, é contribuir para com os estudos críticos literários acerca dessa obra em relação a sua precursora, *Mrs. Dalloway*.

Nossa hipótese inicial era de que, apesar de o autor ter colocado em seu livro três protagonistas, a elaboração de seu texto levava à construção de uma quarta protagonista. Esta, por sua vez, seria a construção de uma nova Mrs. Dalloway, que o leitor formaria em sua imaginação, através da leitura que as outras três protagonistas, Clarissa Vaughan, Laura Brown e Virginia Woolf, têm da personagem clássica Clarissa Dalloway, na narrativa *Mrs. Dalloway*, de Woolf.

Nessas circunstâncias, coube-nos comparar as obras entre si, verificando as semelhanças e dessemelhanças. Nisso, constatamos que, para assemelhar uma protagonista à outra, Cunningham teve de se valer de semelhanças estruturais, estilísticas e temáticas para criar as personagens de *As horas*. Dessa forma, antes de analisarmos a composição das personagens e compará-las entre si, nos dois últimos capítulos desta dissertação, achamos necessário chamar a atenção para outros aspectos comparativos que julgamos importantes.

Nosso objetivo tornou-se averiguar as estratégias narrativas que os dois autores Woolf e Cunningham utilizaram ao escrever suas obras, bem como verificar as influências e as angústias sofridas por Michael Cunningham diante da construção estrutural, estilística e temática da narrativa e das personagens femininas da obra woolfiana em estudo.

Esclareceremos desde já que não entrarão em nossas análises nenhum dos sete contos que antecederam o romance *Mrs. Dalloway*. Temos consciência de suas importâncias para nosso objeto de estudo e sabemos, com base no prefácio de Leonard Woolf (1984) — para a publicação de *Uma casa assombrada* (1984),¹ e no volume 2 dos diários de Woolf (1978), que a autora, em primeiro lugar esboçava suas idéias em contos, que depositava em sua gaveta, para depois transformá-los em romances ou, mesmo, contos que eram naturalmente publicados. Contudo, se fôssemos também analisar os contos de *Mrs. Dalloway's Party*,² acabaríamos fugindo do nosso propósito.

Nosso trabalho está dividido em cinco capítulos, nos quais apresentamos e comparadamente discutimos nossas preocupações, que estão distribuídas da mais geral para a mais específica. Dessa forma, no primeiro capítulo, intitulado *Alguns Aspectos do Romance*, valemo-nos das idéias de Ferenc Fehér e de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes para ressaltarmos a importância do gênero narrativo romanesco diante dos demais gêneros narrativos e desdobramos os núcleos accionais dos enredos de *Mrs. Dalloway* e *As horas*, a

¹ Essa obra é uma publicação póstuma de alguns contos inéditos e outros já publicados anteriormente com Virginia Woolf ainda viva.

² Publicação especial dos sete contos que precederam o romance *Mrs. Dalloway*.

fim de facilitar a verticalização de nosso estudo. No segundo capítulo, *Comparações preliminares*, delimitamos um pouco mais nosso recorte temático e começamos a comparação propriamente dita, porque desse capítulo em diante iniciamos a comparação das obras, a fim de informar nosso leitor em qual parte dos estudos comparatistas nossos objetos de estudo se encontram e ao mesmo tempo, familiarizá-lo com a comparação das obras ao longo de nosso estudo.

Com a ajuda de Gerard Genette (1982), localizaremos, então, o romance *As horas* dentro do campo transtextual, sendo que *Mrs. Dalloway* serve de hipotexto ao hipertexto construído por Cunningham, através do intertexto entre as obras. Dentro dessas classificações, ainda ramificamos o percurso transtextual de *As horas* em quatro outras taxionomias até explicarmos que o romance de Cunningham é mais especificadamente um caso de transposição heterodiegética graças às transformações de caráter diegético que o texto de *As horas* sofre em relação ao texto de *Mrs. Dalloway*.

Uma vez situada nossa pesquisa dentro dos âmbitos comparatistas, afunilaremos um pouco mais nossas preocupações e faremos um terceiro capítulo, *Da modernidade a pós-modernidade*, para situarmos nossos objetos de estudo na história crítica e cultural da literatura, pois julgamos ser importante para compreender a construção das personagens femininas de *Mrs. Dalloway* e *As horas* conhecer as situações sociopolíticas que condicionaram o aparecimento das personagens dessas duas obras.

Assim, enquadramos a obra de Woolf dentro do período modernista³ que revolucionou a narrativa tradicional do século XIX e a obra de Cunningham dentro do período

³ Segundo Frederick R. Karl: “Usam-se indiferentemente, com freqüência, um pelo outro os termos vanguarda, moderno, modernismo e mesmo modernidade. Que nos seja permitido introduzir distinções. Como o próprio nome diz, a vanguarda é a linha de frente de qualquer espécie de modernismo. Num breve prazo, no entanto, a vanguarda comrompe-se e é assimilada a algo mais familiar, a que nós aplicamos o rótulo de *moderno*. Quando o moderno deixa de ser estranho, mas é mais ou menos associado com uma paisagem familiar, dizemos que é parte do *modernismo*, uma palavra ampla”. (1985, p. 21 — grifos do autor).

pós-modernista,⁴ em que as características vanguardistas do modernismo caminham lado a lado com as características tradicionais.

No modernismo, encontramos as novas propostas que Woolf ajuda a trazer, juntamente com outros escritores modernistas, para a narrativa em contraposição às estratégias utilizadas pelo realismo/naturalismo do século XIX. Dentre elas está o que Anatol Rosenfeld (1985) classifica de aperspectivismo, isto é, a quebra da falsa idéia de que o leitor tinha de conhecer a totalidade dos personagens.

E se tal idéia é falsa, o leitor, conseqüentemente, não conhecia o personagem por completo e, sim, apenas o que o narrador lhe fornecia sobre o personagem. Nessas circunstâncias, Woolf, através do monólogo interior, altera essa carência do narrador do século XIX e muda completamente a estrutura narrativa tradicional. Com isso, ao mesmo tempo, são diferenciados determinados elementos estruturais básicos da narrativa, como tempo, espaço e causalidade, o que reflete diretamente na construção dos personagens.

Michael Cunningham, ao reescrever *Mrs. Dalloway*, não poderia negar as contribuições narrativas de Woolf para a Literatura e nem mesmo copiá-las *ipsis literis*, por isso, ele, como outros escritores pós-modernos, também contribui com suas próprias propostas literárias.

Visto que Woolf e Cunningham foram influenciados por outros tipos de arte, sobretudo pelo cinema, e que ambos também tiveram suas obras adaptadas, achamos conveniente abrirmos um breve espaço para discutirmos esse assunto dentro desse capítulo destinado à construção da narrativa modernista e pós-modernista.

Em seguida, tendo já pensado a estrutura e a estilística das obras como elementos influenciadores na construção das personagens, passamos, finalmente, para esse tópico, no quarto capítulo, *Composição de Personagens*. Neste capítulo tentamos mostrar, através das

⁴ Consideramos como pós-modernistas as obras que se enquadram dentro dos oito tópicos levantados por Ihab Hassan e foram citados e comentados por Keith Hopper em *Flann O' Brien: a portrait of the artist as a young post-modernist* (1995).

idéias de diferentes especialistas em romance, como as personagens modernistas e pós-modernistas se situam estruturalmente dentro das narrativas a que elas pertencem.

Não satisfeitos apenas com essa parte estrutural, dedicamos o final do capítulo para a discussão da identidade de cada uma das protagonistas presentes nas narrativas das obras. Para tanto, nos propusemos falar do contexto social das personagens e das necessidades das transformações que ocorreram em sua formação sócio-cultural.

No último capítulo, *Cartografias femininas*, aprofundamo-nos mais no contexto social das protagonistas, percorrendo, ao longo do século XX, o perfil histórico feminino, seguido da comparação das protagonistas e discutindo quão bem sucedido foi o esforço de Cunningham ao se empenhar nessa missão.

Ao término do trabalho, esperaremos algumas conclusões como a de que a influência de Woolf sobre Cunningham não o tornou um escritor menor, sem brilho próprio, mas tornou-o reconhecido pela originalidade de sua releitura que, além de ter conseguido transpor a diegese de *Mrs. Dalloway*, conseguiu complementá-la, pois criou algo novo a partir desse romance. E, como disse Seymour Chatman (2005) não apenas de forma “alusiva”, mas também “formativa”, isto é, de construção do romance enquanto gênero.

A normalização deste trabalho segue as diretrizes estabelecidas pelo Guia de Apresentação de Trabalhos Monográficos na UFG, de responsabilidade da Pró-Reitora de Pesquisa e Pós-Graduação – PRPPG em conformidade com as normas específicas da ABNT.

2 ALGUNS ASPECTOS DO ROMANCE

O romance reforça, no leitor, a consciência de ser o filho da sociedade social; graças a todos os seus espécimes não-fetichistas, o romance leva ao conhecimento de seu leitor o máximo de possibilidades de humanização de que esta sociedade é capaz; como forma, o romance traça perfeitamente os limites até onde a humanização poderá crescer no seio desta sociedade e, para o leitor, essa é a mais salutar catharsis (Ferenc Fehér, 1972. p. 83).

O campo literário, a partir do Séc. XVII, foi tomado de assalto por uma forma narrativa que se consolidou de modo definitivo perante as demais formas escritas. Esse fenômeno narrativo é o romance. Esta forma, com o seu ímpeto enorme em absorver procedimentos de todos os outros gêneros, de subgêneros e formas literárias, passa a ser o repertório artístico no qual a sociedade burguesa se representa, seja de modo pragmático, seja de modo reconstruído por estéticas que valorizam a invenção, a fantasia, a imaginação e uma forte auto-crítica sobre a referencialidade de base que tal forma utiliza.

Ferenc Fehér, um dos teóricos desta forma narrativa, assegura que:

O Século XIX é, por um lado, o período de triunfo do romance, durante o qual a “epopéia burguesa” afasta irresistivelmente de seu caminho todos seus concorrentes vetustos; por outro lado, não só as experiências de atelier se renovam incansavelmente para ressuscitar a poesia épica, um gênero não-romanesco,⁵ como também o julgamento artístico (freqüentemente até mesmo a apreciação de grandes romancistas) se apresenta profundamente impregnados de dúvidas e desconfianças frente ao gênero novo que se impõe cada vez mais (1972, p. 3-4).

Este autor, como o comentário em nota indica, não participa da idéia corrente de que o romance tenha surgido da epopéia, ou que pelo menos sua estrutura possa ser colocada em homologia direta com ela. Seu trabalho demanda uma grande reflexão que pretende

⁵ Aqui o autor se contrapõe à idéia de evolução e valores representacionais do romance, proposto por Georg Lukács em *A teoria do romance* (2000).

diferenciar as duas modalidades literárias. Porém, o que nos interessa de seu trabalho aqui é saber do poder dessa narrativa romanesca frente às demais e de sua capacidade de atingir um público nunca atingido antes.

O romance, para Fehér, possui um espírito de inconformidade com as tradicionais diretrizes dadas pelas genealogias clássicas. Essa inconformidade abrange tanto os aspectos de constituição formal, quanto os de constituição temática, quando se pensa em forma separada de conteúdo. A ideia de Ian Watt (1990) não é diferente ao considerar que o romance, como forma, é de nascimento uma inconformidade e um experimento. Algumas dessas inconformidades podem ser acompanhadas nos aspectos do seu caráter não canônico. Nesse campo, destaca-se a prosa, que permitirá o uso recorrente de marcas textuais anteriormente tidas como excêntricas, como lugares sociais, personagens, ações e linguagens.

Ao lado dessas reflexões iniciais, devemos estudar o gênero romanesco em um campo mais apropriado, o da Narratologia. Essa área de estudos literários se consolida e avança para fornecer um aparato teórico-crítico-analítico ao pesquisador que se aproxime, com critérios mais apropriados, do objeto que é a obra literária. Nessa área de saberes e procedimentos específicos temos Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes que definem o texto romanesco como,

... a par do conto, ou da epopéia, um gênero de larga projeção cultural, fruto de uma popularidade e de uma atenção por parte dos seus cultores que, sobretudo a partir do século XVIII, fez dele decerto o mais importante dos gêneros literários modernos. Particularmente talhado para modelizar em registro ficcional dos conflitos, as tensões e o devir no Homem inscrito na História e na Sociedade, o romance tem revelado uma extraordinária capacidade de rejuvenescimento técnico e de renovação temática; afirmando-se como fenômeno multiforme, num tempo em que as restrições das Poéticas não têm já razão de existência (porque o romance ganhou a sua vitalidade, sobretudo, a partir da época em que tais restrições se desagregaram) (1994, p. 356).

O romance não surge *ex nihilo*, já que seu processo evolutivo remonta à antiguidade da tradição de se contar histórias, situação presente em qualquer cultura humana. O gênero épico seria seu antecedente mais clássico, mas com funcionalidade e estruturalidade

diferentes, pois representava uma cultura diversa da do romance. Este, por sua vez, após sua ascensão, como entendido por Watt (1990), vincula-se a uma cultura burguesa (com o triunfo do romance no século XIX), nas quais valores e modelos de comportamentos humanos diferenciaram-se, dando ênfase a posições individuais e conflitos sociais heterogêneos e aparentemente insolúveis.

Fruto de uma época estratificada em suas dimensões culturais, políticas e sociais, o romance também se dissemina no que seriam seus subgêneros, como: o romance sentimental, o romance de cavalaria, o romance pastoril, o romance picaresco, o romance barroco, e outros. Enfim, de acordo com a temática, a narrativa faz uso de códigos largamente reconhecidos por autores e pelo público consumidor.

Estas questões historiográficas possuem, portanto, um campo próprio de descrição e análise. O que propriamente diz respeito à Narratologia são os mecanismos que fazem uma narrativa ser configurada como romanesca. O que fazer então para diferenciar suas questões específicas de outras questões que também fazem parte das demais narrativas em prosa? *Grosso modo*, pois o objetivo deste trabalho não é o de atentar para tais preocupações, percebemos que o romance cria um universo ficcional cuja engenhosidade e complexidade superam, nos planos quantitativo e qualitativo, as demais formas narrativas.

Em sua trama, o romance pode comportar um grande número de células de conflito, sem que sua organicidade estrutural e semântica fique comprometida, desde que as regras de verossimilhança interna e, por vezes, externas, sejam seguidas. O jogo da temporalidade de disposição sequencial de ações cria uma complexa situação enunciativa com os tempos existenciais, cronológicos e psicológicos. A espacialidade dá base às ações de expressões variadas tais como: físicas, míticas, psicológicas, fantásticas, entre outras. As personagens podem ser construídas segundo uma miríade de artifícios que as tornam protagonistas, antagonistas, adjuvantes e outros.

Junto a estes elementos que compõem a narrativa, acompanhamos ainda a questão do narrador, distinto do autor real, que é responsável pela enunciação. O narrador, além de dar curso à narrativa, também pode fazer parte da narração da qual está encarregado de organizar para a recepção do narratário. Soma-se a isso a categoria do foco narrativo, lugar/visão/audição que o narrador escolhe para nos dar o universo ficcional criado.

Seguindo ainda o trabalho de Reis e Lopes (1994), temos que o romance é uma textualidade complexa que expressa uma realidade também complexa. No entanto, essa expressão não é simétrica, pois são duas realidades próximas (a factual e a ficcional), porém de caráter ontológico diferenciados, apesar dos vínculos diáfanos entre as duas. O que se tem de mais concreto é que o romance trata de uma textualidade hipercodificada. Talvez a mais hipercodificada, como nos diz Reis e Lopes:

Entendido como hipercódigo resultante da articulada interação de códigos literários e semânticos-pragmáticos (códigos técnico-narrativos, códigos ideológicos, também, naturalmente, o código lingüístico), o romance encontra-se sujeito ao processo de erosão e renovação próprio dos sistemas literários, de um modo geral. Alguns dos subgêneros mencionados (p.ex., o romance psicológico, na seqüência da crise do romance naturalista) podem ser entendidos como resultado de tentativas para alterar parcialmente o hipercódigo (1994, p. 362).

Ainda sobre as reflexões desses dois narratólogos portugueses, interessa-nos saber o que espera o desdobramento desse gênero que agora estudamos. O que não se pode é falar de forma peremptória que esse gênero esteja morrendo, como sugeriu Fehér (1972). Talvez esteja, como desde seu aparecimento, em crise, pois constantemente

[...] cruza-se intensamente com outros gêneros narrativos, perfilhando o registro do histórico e cultivando as instâncias da biografia, da autobiografia, do diário e das memórias [...] assim, se desvanecem os limites da ficcionalidade, um tempo cada vez mais propenso à coexistência de registros discursivos muito diversos. E é de novo porque modeliza, enquanto cronotopo, o tempo e o espaço cultural em que existe, que o romance reafirma a sua vitalidade cultural (REIS e LOPES, 1994, p. 362).

Passemos, pois, às obras romanescas que nos permitiram compreender melhor seus mecanismos de funcionamento, sua estruturalidade e sua funcionalidade, bem como os seus liames para com as nossas vidas de leitores especializados. Especializados e encantados com o poder de gozo que a arte literária propicia à humanidade.

2.1 PASSEIO POR UM CORPUS PALIMPSESTICO

Para atingir nosso objetivo, passearemos, antes da exposição de suporte teórico e de sua aplicabilidade, como leitores guiados pela leitura de fruição e de indícios de análise, pela narrativa escolhida e seguiremos, posteriormente, com nosso estudo. A necessidade desse subitem surge do fato de que as narrativas de Woolf e de Cunningham sejam construções complexas.

Dessa forma, um desdobramento maior dos núcleos accionais dos dois enredos e de características afins, nos facilitará compreender a engenhosidade das estratégias usadas nessas composições. Num primeiro momento, poderia parecer que estamos apenas recontando as histórias, no entanto, mais do que isso, pretendemos clarificar mais o enredo para que dele possamos, posteriormente, verticalizar pertinentes elementos de análise.

Mrs. Dalloway narra duas histórias paralelas que aparentemente não têm ligação alguma uma com a outra, exceto no final. A primeira é a história de uma mulher, Clarissa Dalloway, envolvida com os preparativos de sua festa de aniversário. A segunda, um pouco menor, no entanto, mais dramática, é a história de um jovem militar sobrevivente da Primeira Guerra, Septimus Warren Smith.

As duas narrativas têm a duração de um dia. Clarissa começa seu dia de aniversário saindo para comprar flores para sua festa. No caminho, sua mente divaga entre as atrações da rua, com suas vitrinas chamativas, e com as lembranças que ela tem de um dia de

sua juventude, tão belo quanto o próprio dia em que ela está vivendo. Ao regressar para casa, Clarissa resolve reformar um de seus vestidos para usar à noite. Nesse momento, chega uma visita inesperada: Peter Walsh, o homem com quem ela tivera um relacionamento íntimo e com quem quase se casara.

Peter era um inglês que odiava a aristocracia de seu país e, por isso, desejava imensamente conhecer o mundo além da Inglaterra. Clarissa, por seu lado, era uma mulher satisfeita com a vida e não se encoraja a sair errante pelo mundo, junto a Peter. Este, rejeitado, aventura-se um bom tempo na Índia. Não sendo bem sucedido e não tendo conseguido jamais ficar sem notícias da sociedade inglesa, volta à Londres com o pretexto de procurar um advogado para auxiliá-lo em um processo de divórcio.

Diante da instabilidade que Peter oferecia a Clarissa, ela prefere se unir a Richard Dalloway, embora nunca houvesse esquecido Peter completamente, como se pode observar no trecho a seguir:

[...] Pois no casamento é preciso um pouco de liberdade, um pouco de independência entre pessoas que moram juntas, dia pós dia, na mesma casa; o que Richard lhe concedia, e ela a ele. [...] Mas com Peter tudo tinha de ser compartilhado; tudo tinha de ser esclarecido. [...] tivera de romper com ele, ou seria um desastre para ambos; seriam ambos arruinados, estava certa; embora lhe houvesse ficado anos, como uma flecha cravada no coração, a dor, a angústia; depois o horror de quando alguém lhe dissera num concerto, que Peter se havia casado com uma mulher a quem conhecera durante a viagem para a Índia (WOOLF, 1980, p. 11)!

As lembranças de Clarissa continuam intensamente após a visita de Peter e permanecem no decorrer de todo o dia, inclusive durante a festa.

Este mesmo dia, para Septimus, também, é conturbado não só por lembranças e visitas, mas principalmente por alucinações. Septimus acha-se culpado por um crime terrível que ele cometera: o crime de alienar-se perante situações que exigiam seu comprometimento. Rezia, sua esposa, no entanto, sabe que o marido não seria capaz de cometer crime algum. Ele vive se sentindo culpado pelos erros do mundo, desde que seu superior e amigo, Evans,

morrera na guerra e ele “longe de demonstrar emoção e reconhecer que era o fim de uma amizade, congratulou-se por sentir tão pouco e ser tão razoável” (WOOLF, 1980, p. 84-85). Septimus acha a humanidade cruel e responsável pelas atrocidades que envolvem os acontecimentos ao seu redor. Diante disso, ameaça matar-se.

Rezia desespera-se com essa situação instável do marido, vive infeliz e preocupada, pois o companheiro parecia nunca vê-la, mesmo quando ela se colocava obstinadamente diante dele. Tomemos como exemplo dessa situação a seguinte citação:

Pois não podia mais agüentar. Dissesse o Dr. Holmes que aquilo não tinha importância... Antes vê-lo morto! Não podia ficar sentada junto de Septimus quando ele olhava daquela maneira, e não a via, e tudo parecia terrível; o céu, as árvores, as crianças brincando, puxando carros, soprando apitos, caindo; tudo era terrível (WOOLF, 1980, p. 25).

Acompanha o drama desse jovem casal o Dr. Holmes, médico que insiste em não perceber os problemas da saúde de Septimus, mesmo quando Rezia percebe o comportamento estranho do marido e o doente não confia no diagnóstico médico. No desespero e na indiferença de Dr. Holmes diante do caso, o casal busca ajuda em outro médico, Dr. Bradshaw, que insiste em internar Septimus em sua clínica, mesmo contra a vontade dos Smiths. No momento da internação, quem chega para resgatar Septimus é o Dr. Holmes. Septimus, já não agüentando mais a impossibilidade de decidir sua própria vida sem a intervenção de médicos, atira-se da janela em cima da fenda do portão.

A ligação que há entre a trama de Septimus e a de Clarissa dá-se no momento em que Dr. Bradshaw, convidado de Clarissa, chega à festa desculpando-se pelo atraso que foi causado pela morte de um de seus pacientes, no caso, Septimus.

Em *As Horas*, de Michael Cunningham, há a narração de três histórias paralelas em tempos e espaços diferentes, mas com indícios de relação entre si desde o primeiro capítulo de cada uma dessas narrativas. Nesse romance, temos duas epígrafes e o prólogo como abertura. Em seguida, temos um capítulo sobre Mrs. Dalloway, outro sobre Mrs. Woolf

e um terceiro sobre Mrs. Brown e, a partir de então, os capítulos se intercalam, levando sempre o título da protagonista da narrativa que o contém.

As epígrafes remetem ao espírito estético-temático que direciona o espírito da escrita de *As horas*. Eis o que nos diz uma destas epígrafes, de autoria de Jorge Luiz Borges:

Procuraremos um terceiro tigre.
 Como os outros, este será uma forma
 De meu sonho, um sistema de palavras
 Humanas, não o tigre vertebrado
 Que, para além dessas mitologias,
 Pisa a terra. Sei disso, mas algo
 Me impõe esta aventura indefinida,
 Insensata e antiga, e persevero
 Em procurar pelo tempo da tarde
 O outro tigre, o que não está no verso
 (CUNNINGHAM, 2003, p.7).

O texto de Borges já nos indica um percurso a ser seguido no nosso processo de análise. Esse percurso passaria pela noção de que uma obra pode ser desvelada na (e pela) escritura de uma outra obra e que o dialogismo complementar e/ou de dissenso parece ser o alicerce do trabalho artístico.

A segunda epígrafe usada por Cunningham é um texto da própria de Virginia Woolf, que corrobora, de modo vanguardístico, a posição de Borges. A escritora tem consciência de que os mundos que ficcionalizava não eram estancados. Ao contrário, possuíam vínculos variados que os colocavam em jogo com outros mundos ficcionais, acarretando sua validade como objeto de arte e veículo de comunicação. Vejamos:

Não tenho tempo para descrever meus planos. Eu deveria falar muito sobre *As Horas* e o que descobri; como escavo lindas cavernas por trás das personagens; acho que isso me dá exatamente o que quero; humanidade, humor, profundidade. A idéia é que as cavernas se comuniquem e venham à tona (CUNNINGHAM, 2003, p. 7).

Com essas duas epígrafes, Cunningham parece nos dar direções básicas, apesar de parecerem um tanto contraditórias, a serem seguidas em sua diegese, tais quais: a vida

empírica dará base aos parâmetros estéticos seguidos, tanto no passado como no futuro, de forma que esses valores estéticos transformarão o campo de sentidos dos elementos factuais.

Já o prólogo narra o suicídio da personagem Virginia Woolf e transcreve a carta que a autora deixou a Leonard, seu esposo, antes de morrer. Na seqüência, começam as narrativas propriamente ditas.

A primeira protagonista a ser apresentada, após o prólogo, é Clarissa Vaughan, que é apelidada de Mrs. Dalloway por uma antiga paixão, o atual amigo Richard. A história dessa mulher passa a ser narrada do ponto em que ela sai de casa para comprar flores, numa manhã de verão, em Nova York, no final do século XX. Tais flores seriam para a recepção que ela daria em comemoração ao prêmio *Carrouthers* que Richard receberia pelo seu último livro de poesia.

No caminho para a floricultura, Clarissa se lembra de um dia de sua juventude em Wellfleet, tão belo quanto o dia que ela está vivendo. Recorda-se de quando e do motivo pelo qual recebera o apelido de Mrs. Dalloway e que ela e Louis dividiam o amor de Richard, criando uma triangulação amorosa. Relembra-se, inclusive, que Richard, apesar de possuir uma vida homossexual assumida e desregrada, jamais aprovou a realidade de ela se unir a Sally, sua atual companheira.

Na volta da floricultura, Clarissa passa na casa de Richard para combinar com ele a hora em que ela deve voltar ao seu apartamento, para ajudá-lo a se vestir e levá-lo para a festa. O poeta, por sua vez, não manifesta desejo de ir a lugar algum, nem mesmo se julga digno do prêmio que irá receber, dizendo que a instituição só dará o prêmio a ele em função de seu estado de saúde crônico; ou seja, por ele ser um aidético em estado terminal. Isso porque, como a maioria dos grandes artistas, não acha que sua obra tenha atingido a profundidade desejada ao escrevê-la e sente-se não merecedor de tal honraria. Clarissa tenta motivar o amigo e volta para casa com a promessa de buscá-lo às três e meia.

No decorrer do dia, Clarissa continua pensando sobre sua vida e que a parte mais feliz dela fora no tempo em que se aventurara com Richard, embora soubesse que, por outro lado, não poderia ter sido feliz também ao lado dele, como mostra a citação:

Haviam encerrado a curta experiência, porque Clarissa queria sua liberdade e Richard queria, bom, coisas demais, como sempre, não é mesmo? [...] Por que ele haveria de querê-la, uma moça esquisita, desconfiada, uma verdadeira tábua, sem peito (como é que poderia confiar em seu desejo?) [...] No fundo, não seria ela apenas mais uma criação poética, uma concepção de Richard (CUNNINGHAM, 2003, p. 47)?

De todo jeito, Clarissa também não se completou, como sujeito amoroso, com Sally. Somos levados a pensar, através das reflexões da protagonista, que a sua união com a sua companheira é mais por comodismo e conforto que por amor:

Entende, então, que toda sua dor e solidão, todo o andaime precário no qual elas se sustentam é fruto pura e simplesmente de fingir que vive neste apartamento, entre estes objetos, com a boa e nervosa Sally, e que se for embora será feliz, ou melhor que feliz. Será ela mesma (CUNNINGHAM, 2003, p. 78).

Isso no que diz respeito mais a sua perspectiva sobre a relação. Quanto a Sally, percebemos que seus sentimentos são mais profundos, no entanto, de difícil expressão:

Se acontecer alguma coisa com Clarissa, ela, Sally, continuará vivendo mas não conseguirá, propriamente, sobreviver. Ela não ficará bem. O que ela quer dizer tem a ver não só com a alegria como também como um medo penetrante e constante, que é a outra metade da alegria. Consegue suportar a idéia da própria morte, mas não consegue suportar a idéia da morte de Clarissa (CUNNINGHAM, 2003, p. 147).

Já em sua casa, Clarissa recebe a visita de Louis, que se dissera afastado de Nova York desde que rompera com Richard, mas que na verdade, sempre se recusara a visitar os amigos em seus breves retornos à essa cidade. Juntos, rememoram a juventude da triangulação amorosa, até que Louis vai embora e Clarissa vai buscar Richard. Ao entrar no apartamento do poeta, Clarissa é surpreendida com o comportamento e as conversas estranhas

do amigo que, após confessar o eterno amor que sentia por Richard, bem como a incapacidade de concretizar esse amor, suicida em sua frente.

Após o suicídio, temos uma indicação de que Richard tem algum parentesco com Laura *Brown*, afinal, ele se chama Richard Worthington *Brown*. Ambos compartilham o mesmo sobrenome e o filho de Laura tem o apelido de Richie. Mas ainda não será dessa vez que o narrador revelará completamente ao leitor esse segredo. Só no último capítulo da obra é que encontraremos Laura Brown e Clarissa Vaughan dentro de um mesmo capítulo, tendo suas histórias cruzadas.

Laura Brown é a única protagonista da obra que tem sua narrativa dentro de dois dias. É, também, a única personagem que tem o privilégio de aparecer em seus próprios capítulos e em um capítulo destinado a outra protagonista, no caso, o último, que está destinado a Clarissa Vaughan.

Mrs. Brown é uma mulher que vive em Los Angeles, em 1949. É casada, mãe de um filho e gestante do segundo. Sua narrativa se inicia com a citação do primeiro parágrafo do *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, pois Laura, que é fã dessa escritora, está lendo essa obra e pretende ler todas as obras da escritora. Nesse dia, Laura não deseja sair da cama para não interromper sua leitura, mas, ao mesmo tempo, cobra de si mesma seus deveres de dona de casa, ainda mais em um dia como aquele, que é aniversário de Dan, seu esposo.

Ao chegar à cozinha, depois de ter levantado muito a contragosto, Laura encontra o marido já com a mesa pronta, com flores compradas e de saída para o trabalho. Isso faz Laura sentir-se culpada por ter saído da cama tão tarde e desejar fazer um bolo de aniversário para o marido, a fim de tentar consertar seu descuido como esposa.

O paradoxo de Mrs. Brown é ter vontade de ser uma dona de casa perfeita, embora jamais tivesse qualquer intenção de sê-lo, na verdade ela nem deseja isso. Ela se preocupa com o bolo que sai feio, joga-o fora, faz outro. Sente-se na obrigação de cuidar do

marido, da casa e do filho, mas, no fundo, no seu mais íntimo, ela nunca desejou o casamento e a vida tradicional que essa instituição acarreta. Isso se confirma pela seguinte citação:

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 (CUNNINGHAM, 2003, p. 85).

Laura casou-se pelo medo que tinha de ser rejeitada, por se sentir uma alemã feiosa e Dan foi o único homem que a quis. Diante da complexidade da situação em que vivia, Laura planeja abandonar a família após o nascimento do bebê e assim o faz para se tornar bibliotecária em Toronto.

A outra narrativa de *As Horas* é a de Mrs. Woolf, que é justamente a escritora Virginia Woolf, transformada em personagem. Em sua trama, Virginia está nos arredores de Londres, em 1923. Nessa estadia campesina, ela trata de sua saúde e escreve *Mrs. Dalloway*.

Como já foi dito anteriormente, sua narrativa se passa dentro de um único dia e nesse dia, Virginia acorda ansiosa por trabalhar em seu novo romance, o que a faz desejar não ter a mínima distração. Para isso, Mrs. Woolf se recusa até mesmo a se olhar no espelho. Tenta evitar Nelly, sua criada, e conversa pouco com o marido.

Depois de conseguir trabalhar por duas horas, reflete sobre o livro e sobre sua atividade de escrita. Receia que suas dores de cabeça ou o trabalho além das horas de inspiração venham lhe estragar toda empreitada. Em seguida, pensa o quanto deseja recuperar a saúde para poder retornar a capital, pois, em sua opinião, é melhor morrer louca em Londres, a evaporar-se em Richmond.

Depois disso, resolve não trabalhar mais naquele dia e avisa a Leonard que sairá para dar uma volta a fim de respirar um ar puro. No caminho pensa em fazer a heroína de sua obra suicidar-se e reflete, mais uma vez, sobre literatura. Na volta, depara-se com Nelly na

cozinha, já preparando o almoço mesmo sem tê-la consultado antes, o que a faz sentir certa raiva da empregada, de si e do seu jeito de não conseguir lidar com criados.

Após o almoço, Virginia recebe, em sua casa, sua irmã, Vanessa, a qual se adiantou, pois o combinado de sua visita seria para o chá, logo mais à tarde. Nessas circunstâncias, Virginia não pôde melhorar sua aparência, a fim de surpreender a irmã, de modo a causar-lhe o desejo de ter Mrs. Woolf de volta em Londres.

Durante a visita, os filhos de Vanessa encontram um tordo morto no jardim de Virginia, e todos resolvem fazer o funeral do pássaro. A morte do animal faz a escritora pensar na vida e na morte e, por isso, resolve alterar o destino da heroína do romance. Não será mais essa quem irá morrer e sim outro personagem, a heroína amará demais a vida para executar uma tarefa como essas, de forma que seria incoerente fazê-la se suicidar.

Vanessa vai embora logo após o chá e Virginia volta a trabalhar em seu livro mais uma vez, até que sente palpitações na nuca e tenta se convencer de que não é a dor de cabeça que está voltando e sim a lembrança ou o medo das enxaquecas, mas não consegue ter certeza. Decide sair para dar um passeio curto, de meia hora, preferindo que ninguém fique sabendo.

Virginia caminha sem rumo até chegar à estação de trem, acaba comprando um bilhete para Londres, mas, para o seu azar, perde o trem que acabou de sair. Para pegar o próximo terá de esperar mais 25 minutos, o que a permitiria voltar à Richmond só no último horário e deixaria Leonard completamente desesperado. Mesmo assim, não desiste de seu programa.

Com ainda quinze minutos de espera, não suporta mais esperar sem ter nada a fazer, por isso, resolve dar a volta no quarteirão e retornar à estação exatamente na hora certa de embarcar. Mal começa a andar e é surpreendida por Leonard vindo em sua direção.

Virginia tem vontade de correr, de voltar, de fingir que não o viu, mas resolve enfrentar e conversar com Leonard ironicamente, como se nada houvesse acontecido.

Depois de muita discussão, de Leonard dizer que se preocupa com a saúde da esposa, que eles se mudaram para Richmond para ela se recuperar, e de Virginia reclamar dos cuidados do esposo, dizendo que não agüenta mais ficar presa naquele subúrbio, ela consegue convencê-lo de voltarem a Londres.

Animada com a mudança, Virginia termina de traçar o esquema completo de seu livro. A heroína realmente não irá morrer, morrerá, em seu lugar, um poeta visionário, um tanto perturbado. Leonard diz que a quer na cama às onze horas e a esposa, para não aborrecê-lo, agora que ele concordou em voltar à Londres, aceita o desejo do marido.

Apresentada a importância do gênero romanesco e desdobrados os núcleos accionais das narrativas de *Mrs. Dalloway* e de *As horas*, iniciaremos a partir do próximo capítulo o estudo comparativo das duas obras.

3 COMPARAÇÕES PRELIMINARES

Não faltam os caminhos abertos que conduzem à poética comparada. Na prática, porém, tem havido obstáculos, determinados mais pela vontade e concepção coletivas do que pelas próprias dificuldades relativas ao assunto (Earl Miner, 1996, p. 15).

Abordaremos alguns pressupostos teóricos da Literatura Comparada, pois acreditamos que nosso objeto de estudo exige tais preocupações. No entanto, não é nossa intenção enveredar pela historicização e sistematizações maiores dessa disciplina. Desta forma, optamos por um recorte que já nos coloca em um local específico para o objetivo desse nosso trabalho.

3.1 AS RELAÇÕES TRANSTEXTUAIS DAS OBRAS

Gérard Genette, em sua obra intitulada *Palimpsestes*, define transtextualidade, ou transcendência textual do texto, como “tout ce qui le met en relation manifeste ou secrète, avec d’autres textes.” (1982, p. 7)⁶ Segundo o autor, são cinco os tipos de transtextualidade:

1º: Intertexto: refere-se a uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, como é o caso da citação, do plágio e da alusão.

2º: Paratexto: constitui-se de uma relação menos explícita, por exemplo, o título, o subtítulo, o prefácio, as epígrafes, as notas de rodapé, etc.

⁶ “Tudo aquilo que se encontra explícita ou implicitamente relacionado a outros textos” — Tradução minha, como todas as outras traduções deste trabalho de Genette visto não haver dele tradução disponível no Brasil.

3º: Metatexto: trata-se de uma relação de comentário. É o que une um texto a outro texto, do qual está se falando, sem necessariamente citá-lo. É uma relação crítica por excelência.

4º: Hipertexto: corresponde a toda relação que une um texto B (chamado hipertexto) a um texto A (chamado hipotexto) anterior a B. No entanto, esses textos se relacionam de uma maneira diferente da crítica e do comentário.

5º: Arquitexto: estabelece uma relação paratextual de caráter taxionômico.

Genette chama-nos a atenção para o fato de que ainda que os textos se relacionem transtextualmente entre si, eles também se definem por si mesmos, como é o caso da crítica que, ao mesmo tempo em que é um metatexto, é também um gênero textual que vale por si mesmo. Vejamos com as próprias palavras do autor:

[I]es diverses formes de transtextualité sont à la fois des aspects de toute textualité [...] tout texte peut être cité, et donc devenir citation, mais *la citation* est une pratique littéraire définie, [...] tout énoncé peut être investi d'une fonction paratextuelle, mais *la préface* (j'en dirais, volontiers autant du *titre*) est un genre; la critique (metatexte) est évidemment un genre⁷ (GENETTE, 1982, p. 15 – grifos do autor).

As Horas, de Michael Cunningham, conseqüentemente localizando-se nesse campo do transtextual, não deixa de afirmar-se como um romance, pois não é uma biografia de Virginia Woolf, nem um ensaio sobre ela. Sua localização pragmática pode ser validada pela fortuna crítica que lhe é pertinente, bem como pela recepção pública que lhe é própria, inclusive pelos inúmeros prêmios que já recebeu. Ou seja, é um texto que vale por si mesmo, podendo, de certo modo, ser lido sem que o leitor tenha a obrigação de ter conhecido as fontes que o influenciaram de modo direto ou indireto.

⁷ As diversas formas de transtextualidade são ao mesmo tempo alguns aspectos de toda textualidade [...] todo texto pode ser citado, e por isso tornar-se citação, mas a *citação* é uma prática literária definida [...] Tudo pode ser investido de uma função paratextual, mas o *prefácio* (eu diria com muito prazer que tanto quanto o *título*) é um gênero, a crítica (metatexto) é evidentemente um gênero.

Suas peculiaridades composicionais, tais como citações, paráfrases, bricolagens, diálogos explícitos ou implícitos, entre outras estratégias que abrangem o campo da intertextualidade, naturalmente nos levam para esse campo vasto e complexo de uma transtextualidade constitutiva que vai se transformando no próprio tema do romance.

3.2 HIPOTEXTO, HIPERTEXTO E INTERTEXTO

Seguindo os pressupostos de Genette, os livros *Mrs. Dalloway* e *As Horas* encontram-se na classificação transtextual de hipotexto, hipertexto, sendo que essas duas últimas instâncias são feitas pelo intertexto. Isso, não só devido ao enredo e às personagens, mas, também, devido ao tempo, a determinados espaços, ao contexto histórico e ao estilo dos autores. Perceberemos melhor essas relações ao longo de nosso trabalho; por enquanto, foquemos nosso estudo na classificação hipertextual de Genette (1982), para melhor compreendermos essa relação nessas obras de Woolf e Cunningham.

Genette (1982) classifica a hipertextualidade em dois grupos diferentes, o da transformação e o da imitação, que posteriormente ele chama de mimetismo. O primeiro conceito corresponde à transformação direta e simples do hipotexto. Como exemplo, temos a paródia, o disfarce e a transposição. O segundo corresponde a uma transformação indireta, nesse caso enquadram-se o pasticho, a charge e a invenção.

No desdobramento desses dois grupos, notamos que Genette retoma os estudos das classificações hipertextuais, a partir de Aristóteles, passando ainda por Delepiepierre, Sallier, Scaliger, Bakhtin e Riffaterre, entre outros, para mostrar como o conceito de paródia pode abranger diversos tipos de texto e, por isso, causar confusões. Assim, a fim de dar a sua contribuição para a definição desse termo e tentar dissolver as confusões que os vários

conceitos anteriores suscitam, o autor define a paródia como “desvio mínimo do hipotexto”, o que equivaleria à transformação lúdica.

Como a confusão e a diversidade de conceitos não se aplicam somente a paródia, Genette ainda redefiniu outros conceitos de outros tipos de hipertexto. Para o disfarce, por exemplo, o crítico atribuiu toda transformação estilística de função pejorativa, o que equivale à transformação satírica. E à transposição definiu como a transformação de caráter sério. O pasticho, a charge e a invenção seriam os correspondentes respectivos de paródia, disfarce e transposição na relação de imitação. Reproduziremos abaixo o quadro genettiano das práticas hipertextuais:

QUADRO 1

Tableau general des pratiques hypertextuelles

Regime \ Relation	Ludique	Satirique	Sérieux
Transformation	Parodie (Chapelain décoiffé)	Travestissement (Virgilie travesti)	Transposition (le Docteur Faustus)
Imitation	Pastiche (l’Affaire Lemoine)	Charge (A la manière ...)	Forgerie (la Suite d’ Homère)

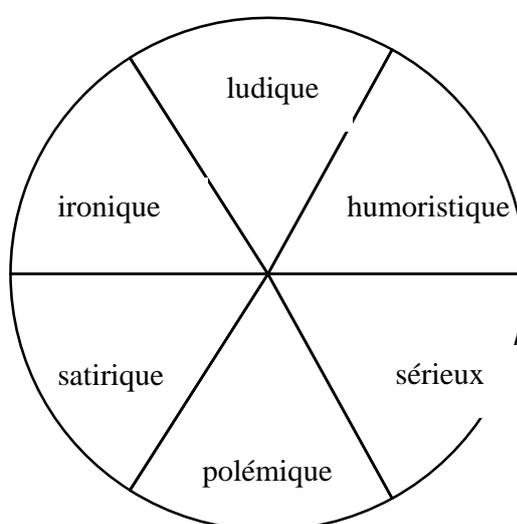
(GENETTE, 1982, p. 37)

As linhas pontilhadas do quadro significam que não há limites rígidos separando um regime do outro. Muito pelo contrário, na realidade todos eles se inter-relacionam, inclusive o regime lúdico e o sério. Genette, inclusive, comenta a dificuldade se fazer um

quadro realmente preciso sobre as práticas hipertextuais justamente por causa da multi relação que os regimes têm diretamente entre si.

Da forma como o quadro foi montado, tem-se a falsa impressão de que o regime satírico é intermediário entre o lúdico e o sério. Diante disso, Genette sugere que o ideal seria uma rosácea em que todos os regimes do quadro se encontrassem um com o outro, bem como com os estilos irônico, humorístico e polêmico, como na figura a seguir:

FIGURA I



(GENETTE, 1982, p. 39)

Definidos os tipos de hipertextos, aprofundaremos o nosso foco na relação de transformação, mais especificadamente, no regime de transposição. Nosso interesse nesse regime justifica-se pelo fato de acreditarmos que a narrativa *As horas* enquadra-se nesse perfil. A transposição é tida como a prática textual capaz de mascarar ou enganar seu caráter de hipertexto e, em nossa opinião, o leitor de *As horas* consegue ler e compreender todo o romance, mesmo desconhecendo a obra *Mrs. Dalloway*, que, apesar de hipotexto, não se torna pré-requisito para o hipertexto de Michael Cunningham. O que ocorre é que *As horas* poderá ser melhor compreendida se o leitor tiver conhecimento prévio de *Mrs. Dalloway* e da biografia de Virginia Woolf. Concorda com essa idéia Seymour Chatman (2005) quando diz

que o leitor de *As horas*, muito provavelmente terá a curiosidade e o interesse de ler *Mrs. Dalloway*, para descobrir a profundidade da relação que existe entre uma obra e outra.

Genette classifica a transposição em dois tipos: transposição de caráter puramente formal e transposição de caráter abertamente temático. O primeiro tipo compreende traduções, versificações, prosificações etc. E o segundo corresponde aos muitos elementos constitutivos que se relacionam funcional ou instrumentalmente na transformação temática. Esta, por sua vez, está predominantemente voltada para a semântica do hipotexto. Procedimento que pode aparecer puro ou, mais comumente, atingindo a diegese ou a pragmática do hipotexto.

Para evitar as possíveis confusões entre os termos diegese e história, que podem ser interpretados como sinônimos, o autor faz questão de esclarecê-los. Assim, Genette diz entender por diegese o universo espaço-temporal e por história, o encadeamento de acontecimentos. Essa diferenciação é necessária, visto que nesse processo de transformação pode-se alterar a diegese e não se alterar a história e vice-versa.

Quando a ação é transportada de uma diegese para outra, de um lugar para outro ou os dois ao mesmo tempo, o processo é conhecido como transdiegetização. São tidas como transdiegetizações heterodiegéticas as transformações que alteram tanto a ação quanto à identidade das personagens, como *As horas*. E como homodiegéticas as transformações que não alteram o quadro diegético.

A transposição pragmática diz respeito à alteração do curso da ação. Ela é um tipo facultativo de transformação semântica, contudo, é indispensável quando ocorre transposição diegética, visto que não se pode transferir o contexto contemporâneo de uma determinada época para a outra sem inferir nos acontecimentos.

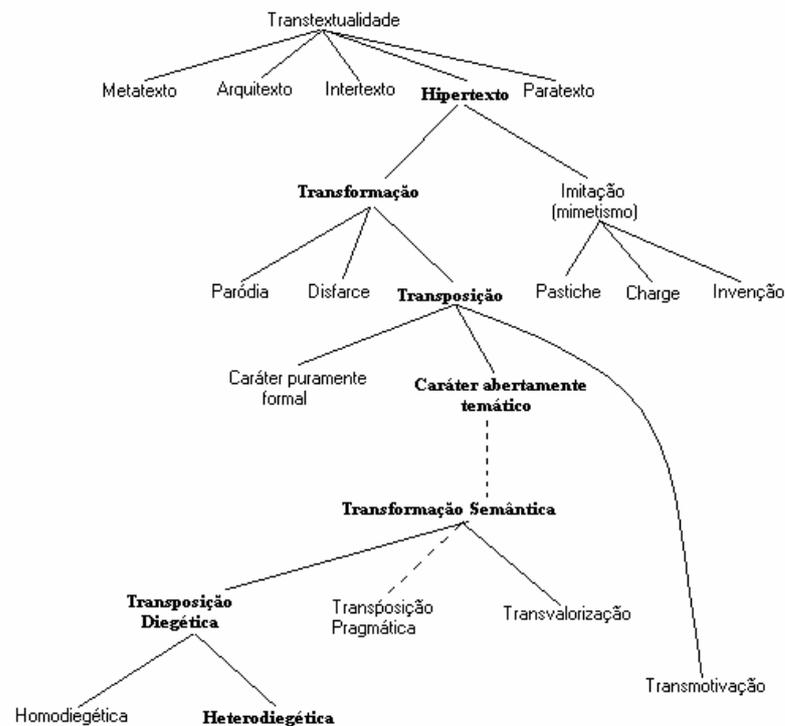
Michael Cunningham, por exemplo, ao desejar atualizar os conflitos femininos de *Mrs. Dalloway*, do começo do Séc. XX, através das protagonistas Laura Brown e Clarissa Vaughan, teve de situar os diferentes contextos históricos de cada protagonista. Assim, o Pós-

Primeira Guerra Mundial, que rodeava a Clarissa de *Mrs. Dalloway* nos anos 20, teve de ser substituído pelo contexto do Pós-segunda Guerra Mundial, em 1949, em torno da protagonista Laura Brown e pelo contexto da AIDS, no final do Séc. XX, em torno da Clarissa de *As horas*.

Genette ainda comenta outros tipos de transformação por transposição, que iremos apenas citar, visto que, apesar de elas estarem presentes em *As horas*, não fazem parte de nosso recorte. São elas a transmotivação e a transvalorização.⁸

Assim, com base em Genette (1982), construímos a seguinte árvore para mostrar as ramificações do hipertexto, ilustrando em **negrito** a trajetória que iremos percorrer dentro de sua teoria, a fim de analisarmos a influência sofrida por Cunningham em seu livro *As horas*.

FIGURA 2



⁸ Poderíamos citar como possíveis exemplos de transmotivação e transvalorização a semelhança dos suicídios de Septimus, Richard e da personagem Virginia, bem como a semelhança entre a ânsia da personagem Virginia em planejar seu livro e o processo de criação poética de Richard.

Vimos que transtextualidade é a relação de dois ou mais textos entre si, de modo implícito ou explícito, e que tais relações podem ser classificadas em cinco tipos: metatexto, arquitexto, intertexto hipertexto e paratexto. Segundo nosso estudo, o romance *As horas* se encontra no caso do hipertexto em relação ao hipotexto *Mrs. Dalloway*.

O hipertexto se divide em duas classes: transformação e imitação, estando *As horas* na primeira classe, já que Cunningham não imita Woolf através de seus personagens, mas transforma os personagens de *Mrs. Dalloway*. *As horas* é uma releitura, por isso, uma transformação e não uma imitação. Mais uma vez sustentamos nossa argumentação com a opinião de Chatman (2005, p. 271 — grifo do autor): “The category most appropriate to *The [h]ours*, rather is ‘serious transformation’ or ‘transposition’”.⁹ A transformação, segundo Genette (1982), se subdivide em três casos: paródia, disfarce e transposição, que é o caso de transformação séria, com o qual o romance de Cunningham em análise se identifica.

A transposição subdivide-se ainda em caráter puramente formal, em caráter abertamente temático e em transmotivação. Apesar de percebermos essa última subdivisão em *As horas*, conforme já dissemos, nós não a destacamos na árvore, pelo fato de essa classificação não fazer parte do nosso recorte de análise. Dessa forma, insistimos nosso foco no caráter abertamente temático, que é predominantemente semântico — a linha tracejada da árvore ilustrativa indica a não totalidade. Esse efeito pode ser denominado de transformação semântica.

Essa transformação, por sua vez, se subdivide em transposição diegética, transposição pragmática e transvalorização. *As horas* se enquadra nas três situações. A transposição diegética pode ser homo ou heterodiegética, de acordo com as transformações do quadro diegético. Assim, são tidas como homodiegéticas as transformações que não alteram

⁹ “A categoria mais apropriada para *As horas* é ‘transformação séria’ ou ‘transposição’”. Tradução minha, como todas as outras traduções deste trabalho de Chatman, visto que ele ainda não recebeu tradução em português.

esse quadro e como heterodiegéticas as transformações que alteram o quadro diegético do hipotexto para o hipertexto.

Um exemplo da transposição heterodiegética de *As horas* é a transformação da diegese de Clarissa Dalloway na diegese de Clarissa Vaughan. Na primeira diegese, temos Clarissa Dalloway preparando sua festa de aniversário e lembrando fatos de sua juventude em Bourton, dentre eles um beijo que dera em sua amiga Sally. Já na segunda diegese, temos a transposição da festa de aniversário em festa de homenagem a um amigo escritor e a presença de Sally não mais como a amiga de um único beijo de Clarissa, mas sim como sua companheira por longos anos, ajudando, inclusive, a criar sua filha.

A transposição pragmática em *As horas* ocorre, conforme dissemos, na atualização que Cunningham faz de *Mrs. Dalloway* para o ano de 1949 e final do século XX. Essa transposição pragmática irá ocorrer, porque, segundo Genette (1982) ela é indispensável quando existe transposição diegética. Mais uma vez, a linha tracejada da árvore indica a não totalidade, isto é, que a transposição pragmática pode ser de ordem semântica ou não, embora seja difícil encontrar uma transposição pragmática livre de diegese e/ou apenas semântica.

Uma vez situado nossos objetos de estudo no campo da literatura comparada, poderemos passar para outra abordagem teórica pertinente ao nosso estudo, que é o da localização das obras em seus períodos e características literárias.

4 DA MODERNIDADE À PÓS-MODERNIDADE

Visto como texto, o romance é uma prática semiótica na qual podemos ler, sintetizados, os traçados de enunciados diversos (KRISTEVA, 1984, p. 13).

As Horas é um texto em perspectiva, que exemplifica um processo de mutação.

Totalidade quase nunca sistematizável, como diria Julia Kristeva (1984). Dessa forma, é necessário termos um recorte dos personagens e procedimentos que colocam esse texto na cronotopia, na temporalidade e na espacialidade adequadas para o nosso objetivo.

4.1 O ROMANCE NO ENTRELUGAR

Alain Robbe-Grillet (1969) afirma que os autores, de modo geral, têm o compromisso de aproximar a literatura da realidade, embora cada um faça isso a seu modo. Pode-se dizer que a modalidade de Virginia Woolf era centrada no fluxo de consciência e no monólogo interior das personagens. Sendo assim, os procedimentos do realismo ou do naturalismo não davam conta da complexidade dos fenômenos a serem representados de modo artístico. Woolf bem como a maioria dos autores contemporâneos a ela, possivelmente, achavam falsa a perspectiva tão usada pelos seus colegas dos séculos XVII, XVIII e primeira metade do século XIX.

Empregamos o termo perspectiva com base em Anatol Rosenfeld (1985). Para este autor, a perspectiva cria a falsa idéia de totalidade, no sentido de que as descrições detalhadas e longas (que normalmente apareciam nos romances a respeito das personagens e dos espaços da narrativa) pretendiam possibilitar ao leitor uma visão panorâmica das personagens envolvidas na trama. Todavia, era praticamente impossível saber o que se

passava além da aparência dos personagens, bem como os diversos ângulos pelos quais eles, ou um mesmo fato, poderiam ser vistos. Isso acontecia porque o narrador normalmente narrava através de uma *visão por detrás*, usando a terminologia de Maurice-Jean Lefebvre (1976). Quando a história é narrada por essa visão, o narrador é onisciente, de forma que seu ponto de vista se torna absoluto e inquestionável.

Não que com a negação da perspectiva a arte tenha perdido a subjetividade do artista, o que houve é que o artista percebeu os vários ângulos pelos quais o mundo e os seus correlatos artísticos poderiam ser vistos. Exemplos disso são as manifestações cubistas na pintura, o fluxo de consciência e monólogo interior na literatura e a montagem no cinema, entre outros.

No que diz respeito ao monólogo interior, certamente, a maior característica da narrativa woolfiana, pode-se dizer, é o principal responsável pela quebra do tripé tempo, espaço e causalidade do perspectivismo romanesco do século XIX, uma vez que esse monólogo é caracterizado por narrar os pensamentos, tal como eles ocorrem no aparelho psíquico e as idéias não aparecem aprioristicamente racionalizadas na mente da personagem. O tempo do enunciado é constantemente alterado ao longo das obras literárias de Woolf. Conseqüentemente, o mesmo ocorre com o espaço, visto que esse elemento narrativo dificilmente se separa do tempo.

É por isso que Clarissa Dalloway sai para comprar flores e de repente parece estar com 18 anos, em Bourton, conversando com Peter Walsh, para só na página seguinte o leitor descobrir que, na verdade, Clarissa mora há mais de vinte anos em Westminster e que ela continua caminhando para a floricultura, afinal, ela espera um instante na calçada para esperar passar uma van, atravessa a Victoria Street e assim por diante.

Na tentativa de aproximar a literatura da realidade do pensamento, o tempo e o espaço se condensam e são representados em uma modalidade peculiar de disposição física

dos sujeitos. Não há mais distância entre a Clarissa que saiu para comprar flores e a Clarissa de 18 anos que conversava com Peter Walsh. Da mesma forma, não há mais distância entre Bourton e Westminster. Tanto o tempo quanto o espaço se misturam. Não existe mais o enredo cronológico com uma ação seguida da outra e sim o encadeamento das idéias e estados oriundos de complexos de consciência do narrador e dos personagens. Desta forma, as ações, por sua vez, são livres para transitarem no tempo passado, presente e futuro em um mesmo instante do relógio real. Vejamos outra pequena amostra do fluxo de consciência:

O seu único dom era conhecer as criaturas quase por instinto, pensava, seguindo o seu caminho. Se a deixavam numa sala com alguém, eriçava-se como um gato; ou ronronava. Devonshire House, Bath House, a casa com a cacatua chinesa, tinha-as visto uma vez, iluminadas; e recordava Sylvia, Fred, Sally Seaton — que anfitriões! E o baile a noite inteira; e as carroças a caminho do Mercado; e o regresso do auto pelo Parque. Recordava que uma vez lançara um xelim na Serpentina. Mas recordar, todos recordavam; o que ela amava era isto, aqui, agora, na sua frente; a senhora gorda no carro (WOOLF, 1980, p. 12).

Esse trecho diz respeito a alguns dos pensamentos de Clarissa ainda no seu caminho para comprar flores. Tal como os pensamentos de uma pessoa qualquer do mundo real, a personagem fictícia pode ter seus pensamentos desordenados. Primeiro, ela pensa na sua habilidade de conhecer as pessoas por instinto; depois, ela se lembra de alguns lugares que já tinha visto uma vez. Na seqüência, recorda-se de algumas pessoas de sua juventude para, então, lembrar que certa vez jogara uma moeda na Serpentina e, finalmente, ela justifica que todos têm suas recordações, mas ela gosta mesmo é do momento presente.

Aparentemente, nem as recordações, nem o momento presente relacionam-se entre si. Entretanto, é uma idéia que vai se ligando a outra e depois a outra até que a última pode já não ter mais ligação alguma com a primeira.

O fato de o leitor acompanhar o que se passa na mente dos personagens, ao mesmo tempo em que as idéias acontecem, faz com o que o narrador seja praticamente apagado da narrativa. Este deixa de existir como o alguém que conta a história ao leitor,

porque o leitor passa a ter o privilégio de acompanhar o personagem no momento em que a ação ocorre. Por isso, pode-se dizer, não existe causalidade aparente na narrativa modernista. Para se perceber a lei de causa e efeito são necessárias reflexões por parte do leitor. Reflexões estas que podem encontrar diversas respostas para um mesmo questionamento, ou, até mesmo, não se encontrar resposta alguma.

No caso do romance *Mrs. Dalloway*, por exemplo, o leitor tem que ficar atento para descobrir a causa que fez Clarissa preferir Richard a Peter, além de ter que tirar suas próprias conclusões acerca das atrações que a protagonista sentia por mulheres, por mais que ela não tivesse tido coragem de se casar com uma. É necessário que o leitor se esforce, inclusive, para descobrir por que Sally Seaton, que em sua juventude era absolutamente contra o casamento e a propriedade privada, aparece, em sua fase madura, casada com o proprietário de uma grande fábrica, com quem teve cinco filhos.

A narrativa modernista chama o leitor a participar da história para que ele obtenha a lógica dos fatos, visto que não existe um narrador onisciente para relatar-lhe os fatos cronologicamente. Segundo Robbe-Grillet (1969, p.104), “aquilo que o autor lhe pede [ao leitor] não é mais que ele receba um mundo acabado, pleno, fechado sobre si mesmo; pede, pelo contrário, que participe numa criação, que por sua vez invente a obra – e o mundo – e aprenda assim a inventar sua própria vida”.

Contra-pondo-se ao romance modernista *Mrs. Dalloway*, temos o romance pós-modernista *As horas*. Este último, como já vimos no capítulo anterior foi escrito sete décadas após o primeiro e por isso sofreu naturalmente suas transformações diegéticas. Já tendo esclarecido a relação transtextual de transposição que *As horas* comunga com *Mrs. Dalloway* aprofundaremos, agora, nossas comparações no caráter estrutural e estilístico do romance moderno de Woolf em relação ao pós-moderno de Cunningham.

Robbe-Grillet (1969) defende a idéia da constante evolução do romance. Assim, para esse autor, é impossível se reescrever qualquer romance com a mesma destreza com que se escreveu o primeiro, por que nem mesmo se o segundo fosse cópia fiel do primeiro, ele seria realmente igual. Segundo Robbe-Grillet (1969, p. 9),

[...] ninguém teria a idéia de elogiar um músico por compor, em nossos dias, algo parecido com Bethoveen, ou por pintar à la Delacroix [...] Felizmente muitos romancistas sabem que o mesmo acontece com a literatura, que também ela é algo vivo [...] Como poderia o estilo do romance ter permanecido imóvel, fixo, quando tudo evoluía a seu redor — bem rapidamente, na verdade — no decorrer dos últimos cinqüenta anos?

O fato de o romance evoluir, não significa que ele negue seu passado, ao contrário, o romance pós-moderno sabe que é o que é graças ao romance moderno, da mesma forma, este tem consciência de que a sua grandiosidade só foi possível por que antes existiu o romance tradicional.

Assim, Michael Cunningham assume a influência de Virginia Woolf em sua escrita, porém, ele não se prende unicamente ao romance *Mrs. Dalloway*, mas incorpora a escritora como sua personagem. Ao passo que Woolf escreve sobre a contemporaneidade da Londres Pós-primeira Guerra, Cunningham, ousou escrever sobre a contemporaneidade da Pós-Primeira Guerra, da Pós-Segunda Guerra e da sua própria contemporaneidade, que é o final do século XX. Embora o autor não tenha, em sua escrita e análises de personagens, a mesma profundidade que Woolf para incluir em seu texto a crítica social contemporânea a cada época por ele abordada (início, meio e fim do século XX). Ao passo que Woolf aprofunda a crítica sobre o Pós Primeira Guerra através de Septimus e Lady Bruton, Cunningham usa essa temática semelhante apenas como “pano de fundo”, como sugere Chatman (2005, p. 277):

A larger purpose underlies this scrupulous fixing of chronology: Woolf is preoccupied with the whole life of London and beyond it, the British

Empire. Her city is more than just a background. *The Hours*, on the other hand, concerned as it mostly is with Greenwich Village, uses the “hour” as a thematic leitmotif.¹⁰

Ainda, comparando a estrutura das obras em estudo, percebemos que na história de *Mrs. Dalloway* Clarissa se sobressai como protagonista mesmo com a narrativa de Septimus sendo paralela à sua. Em *As horas*, como já sabemos, existem três personagens femininas, sem que, aparentemente, nenhuma se sobressaia à outra. Cunningham subdivide *As Horas* em capítulos, destinando cada capítulo a uma protagonista, exceto pelo último, no qual Clarissa e Laura aparecem juntas. Woolf, por sua vez, prefere utilizar outros recursos para mudar o foco de um personagem para outro. Discutiremos melhor essa estruturação de capítulos e não-capítulos, bem como a alternância das narrativas dentro de cada obra no próximo item, o qual está destinado à comparação entre os romances e suas respectivas adaptações cinematográficas.

O que Cunningham fez em *As horas* é o que Robbe-Grillet (1969, p. 8) tenta definir como romance novo, terminologia que ele emprega como “um rótulo cômodo que engloba todos aqueles que procuram novas formas de romance, capazes de exprimir (ou de criar) novas relações entre o homem e o mundo, todos aqueles que se decidiram inventar o romance, isto é, a inventar o homem.” Não se trata do que se convencionou chamar de a “escola do olhar”(*nouveau roman*),¹¹ mas de tornar possíveis os experimentalismos das formas narrativas.

No que diz respeito às aproximações estilísticas e estruturais de *As horas* e *Mrs. Dalloway*, pode-se dizer que Cunningham conservou de Woolf a contemporaneidade vigente de cada personagem; as fusões temporais, o uso do problema, o enredo e o caráter reflexivo

¹⁰ Um grande propósito subalterna essa escrupulosa fixação da cronologia: Woolf se preocupa com a vida toda de Londres e além dela, o Império Britânico. Sua cidade é mais que um fundo. *As horas*, por outro lado, preocupa-se mais com a Vila de Greenwich e usa a “hora” como temática leitmotiva.

¹¹ O *Nouveau Roman* segundo Sandra Nitri (1987), é um dos muitos termos utilizados para referir-se a alguns escritores franceses que apareceram em meados da década de 1950, os quais se opuseram ao romance tradicional, propondo um novo realismo.

das personagens sobre sua própria existência e condição social.¹² Para facilitar a compreensão do que estamos dizendo, citaremos, a seguir, o trecho de abertura do romance *Mrs. Dalloway*:

Mrs. Dalloway disse que ela própria iria comprar as flores. Quanto a Lucy, já estava com o serviço determinado. As portas seriam retiradas dos gonzos; em pouco chegaria o pessoal da Rumpelmayer. Mas que manhã, pensou Clarissa Dalloway — fresca como para crianças numa praia (WOOLF, 1980, p. 7)!

Citemos, agora, o trecho inicial da narrativa de Clarissa Vaughan, uma das protagonistas do romance *As Horas*:

Ainda é preciso comprar flores. 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. Estamos em Nova York. No final do século XX. A porta do vestíbulo abre-se para uma manhã de junho tão clara e pura que Clarissa pára na soleira, como teria parado na beira de uma piscina... (CUNNINGHAM, 2003, p. 15).

Se compararmos as duas citações, perceberemos pouca alteração de uma para a outra. Em cada uma delas, existe uma mulher que sai para comprar flores, enquanto uma outra mulher permanece em casa envolvida com os afazeres do lar. O dia está agradável para ambas as mulheres que deixam suas casas, a diferença é que Mrs. Dalloway define a manhã como “fresca como para crianças numa praia” e Clarissa Vaughan pensa em uma piscina; o que se configura como situações semânticas semelhantes.

Outro aspecto, no jogo opositivo, é que Cunningham, como é característico de sua escrita,¹³ define logo o tempo e o espaço em que se encontra Clarissa: “Estamos em Nova York. No final do século XX” (2003, p. 15). Woolf, como já comentamos anteriormente,

¹² Chatman (2005, p.271) também menciona o estilo de Cunningham: “Claramente *As horas* não é nem caricatura nem travestimento: o leitor não irá encontrar ridicularização de Virginia Woolf, ou de seu romance *Mrs. Dalloway*, ou dos personagens principais de Cunningham (embora, ele satirize os personagens secundários com seus correlativos satirizados em *Mrs. Dalloway* — Water Hardy é a versão de Cunningham de Hugh Whitbread, Oliver St. Ives de Lady Bruton, Mary Krull de Miss Kilman). Mas *As horas* imita profusamente aspectos do estilo de *Mrs. Dalloway* e até certo ponto requeira o pastiche”.

¹³ Nos demais livros do autor também existem a marcação temporal para delimitar cada uma das narrativas das obras.

deixa em suspenso por algumas linhas, o espaço e o tempo real de *Mrs. Dalloway*. Nesse aspecto, o procedimento de Cunningham é primário em relação ao de Woolf, todavia, o escritor estadunidense precisa fazer isso para situar seu hipertexto em contraposição ao hipotexto da escritora inglesa.

Se prosseguirmos a leitura das duas narrativas por mais algumas das páginas iniciais, notaremos que os enredos dessas duas protagonistas muito se aproximam. Tanto uma quanto a outra analisam a beleza do dia, pensam sobre sua missão de comprar flores, relembram-se da juventude que tiveram e encontram um velho conhecido na rua, cuja/o companheira/o vive constantemente adoentada/o. Essas aproximações do enredo permanecerão ao longo de toda a narrativa de Clarissa Vaughan com as transformações próprias de uma transposição heterodiegética.

Em se tratando do caráter reflexivo das personagens, comentaremos brevemente, por agora, que Clarissa Dalloway passa o dia do seu aniversário refletindo sobre sua escolha matrimonial. Da mesma forma, Clarissa Vaughan reflete sobre sua condição de lésbica e mãe de família. Laura Brown sonha com a oportunidade de ser algo além de esposa e mãe e, finalmente, Virginia Woolf reflete sobre a profundidade da vida e a necessidade e o valor de seu trabalho literário. Aprofundaremos mais esse aspecto quando comentarmos sobre as personagens e, sobretudo, sobre as mulheres das obras em estudo, nos capítulos seguintes.

Quanto ao fluxo de consciência woolfiano, Cunningham o conserva, a seu modo, como pode ser visto no seguinte trecho:

Que emoção, que choque, estar viva numa manhã de junho, próspera, quase escandalosamente privilegiada, incumbida de uma tarefa simples. Ela, Clarissa Vaughan, uma pessoa comum [...] Está com cinquenta e dois anos, só cinquenta e dois, gozando de uma saúde quase anormalmente boa. Sente-se tão bem quanto naquele dia em Wellfleet, aos dezoito anos, saindo pelas portas de vidro (2003, p. 15-16).

Nesse trecho é possível perceber que a mente de Clarissa Vaughan (assim como a mente de Clarissa Dalloway, conforme mostramos anteriormente) passa de um assunto a outro e, conseqüentemente, o espaço muda de New York para Wellfleet, bem como a personagem deixa de ter 52 anos e passa a ter 18.

No intuito de enfatizar as aproximações estilísticas e estruturais entre *Mrs. Dalloway* e *As Horas*, leiamos o que o próprio Michael Cunningham disse, em entrevista, sobre sua admiração por Woolf:

Uma das minhas mais antigas ambições, quando estava nos meus *teens* e li *Mrs. Dalloway* pela primeira vez, era tentar capturar o mundo contemporâneo — meu mundo — com algo próximo à potência e intensidade (à permanência, se quisermos) que Woolf trouxe para a Londres de Clarissa Dalloway. Na minha opinião, uma das principais qualidades da literatura é a habilidade que ela tem de criar uma névoa sobre a linha que liga o passado, o presente e o futuro. Ou melhor, o passado e o futuro, já que “o presente” termina muito antes do tempo de digitar a palavra (ROCHA, 2002, p. 48).

Dessa forma, podemos perceber como o romance pós-modernista processa novas possibilidades de tratamento para as categorias tempo e espaço, o que causa repercussões intensas na composição das personagens. Estas terão uma dinamicidade mais poderosa e aberta a situações heterogêneas das vidas que são ficcionalizadas.

4.2 SEMIOSE ROMANCESCA E SEMIOSE FÍLMICA

Jean-Michel Gliksohn (1989, p. 255) afirma que, desde os teóricos românticos alemães, refletia-se sobre como as artes influenciam-se a si mesmas. Este autor cita Wilhelm Schlegel a propósito de se:

... nourrir les arts les uns par les autres et de trouver des passages de l'un à l'autre. Des colonnes peuvent se muer en tableaux, des tableaux em poèmes,

dês poèmes en musique et – si sait? – une musique religieuse et majestueuse s’élèverait en l’air comme un temple.¹⁴

Sabemos que esse aspecto do sincretismo dos objetos artísticos não é um dado novo. Desde a cultura antiga greco-romana, sabia-se que, apesar de suas especificidades, as linguagens artísticas possuíam características comuns. Sendo que o ponto que as unia era a representação diferenciada, em função de seus materiais e veículos específicos, que faziam da referencialidade pragmática do mundo real.

Com essa idéia de influência entre as artes, sentimos a necessidade de abrir outro subitem, dentro deste capítulo, para comentarmos as adaptações cinematográficas dos romances que estamos analisando.

A escolha da arte fílmica justifica-se pelas relações que ela vem tecendo com a literatura, no decorrer do Séc. XX. Modos de narração, constituição de espaços, estruturas accionais, comportamentos de personagens, entre outros aspectos, parecem caminhar juntos para o que se convencionou denominar de narratividade pós-modernista.

Influenciados, também, pelas idéias de Rosenfeld (1985), a respeito das relações artísticas no século XX, e com base nos estudos feitos acerca das obras que nos servem de objeto de estudo, acreditamos na existência da relação interartes permeando nossos objetos.

Em seu livro *Reflexões sobre o romance moderno*, Anatol Rosenfeld (1985) fundamenta o romance moderno no aperspectivismo de sua estrutura. Esse, por sua vez, teria se originado em outras artes, sobretudo na pintura. A “hipótese básica” na qual Rosenfeld se apóia é a possibilidade de existir para cada fase histórica um determinado *zeitgeist*,¹⁵ assim ele supõe que:

¹⁴ ... alimentar as artes uma pelas outras e achar as passagens de uma a outra. As colunas podem se transformar em quadros, os quadros em poemas, os poemas em música — e quem sabe? — uma música religiosa e majestosa se eleva no ar como um templo. Tradução minha.

¹⁵ O autor define *zeitgeist* como “um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato, naturalmente com variações nacionais” (ROSENFELD, 1985, 75).

mesmo numa cultura muito complexa como a nossa, com alta especialização e autonomia das várias esferas — tais como ciências, artes, filosofia — não só haja interdependência e mútua influência entre esses campos, mas, além disso, certa unidade de espírito e sentimento de vida, que impregna, em certa medida, todas estas atividades (ROSENFELD, 1985, p. 76).

Acreditando na interdependência das “várias esferas”, é impossível não admitir a interferência de uma arte em outra arte. A outra hipótese para a qual Rosenfeld (1985, p.77) aponta corresponde ao “fenômeno da ‘desrealização’ da pintura”. Se a pintura passa por um processo de “desrealização” e uma arte influencia a outra, surge, então, a terceira hipótese, que é a influência que as artes visuais teriam causado na literatura. De modo que a primeira, a segunda e a terceira hipótese estão imbricadas.

A desrealização e o aperspectivismo correspondem à negação da ilusão de totalidade do objeto retratado que o espaço tridimensional causava. Relembremos que no perspectivismo, o mundo é relatado a partir do ponto de vista do artista, como diz Rosenfeld (1985, p. 76) “de uma consciência individual” que, por sua vez é dada como única; assim, o que era relativo e subjetivo era tido como absoluto. Não que com o aperspectivismo a arte tenha perdido a subjetividade do artista, o que houve é que o artista percebeu os vários ângulos pelos quais o mundo e a arte poderiam ser vistos. Exemplos disso são as manifestações cubistas na pintura, o fluxo de consciência na literatura e a montagem no cinema, entre outros.

Apesar de Rosenfeld explorar mais a pintura para mostrar a influência que a literatura recebeu dessa arte, priorizaremos a arte cinematográfica a fim de fazermos um breve estudo comparado das obras em análise e suas respectivas adaptações para o cinema, conforme, já adiantamos na introdução desse subitem destinado ao romance e à semiose fílmica.

Assim, retomemos a idéia de que o fluxo de consciência e a montagem são os principais responsáveis pelo aperspectivismo na literatura e no cinema, respectivamente. No que diz respeito ao texto literário, vimos que, isso foi possível graças à eliminação ou omissão

do narrador. Já comentamos, também, a situação em que ficaram o tempo e o espaço da narrativa literária em detrimento dessas mesmas alterações estruturais. Passemos, agora, então, para a comparação desses mesmos efeitos na adaptação fílmica.

Na adaptação cinematográfica da obra de Woolf, que também foi intitulada de *Mrs. Dalloway*, o jogo entre passado e presente fica mais perceptível com a alteração do elenco e a montagem dos quadros e das cenas. Vanessa Redgrave representa Clarissa Dalloway aos 52 anos e Natascha McElhone a representa aos 18. John Standing é Richard na meia idade e Robert Portal o é na juventude. O personagem Peter é representado por Michael Kitchen, depois de ter voltado para Londres e Alan Cox o representa antes de ter partido para a Índia.

Uma das estratégias oriundas da montagem é a utilização de elementos recorrentes, similares e até mesmo opositivos. Esse caráter, presente em vários momentos do filme, é o que leva o espectador a perceber que Redgrave e McElhone representam a mesma personagem em fases distintas da vida. Um exemplo disso está na primeira cena do filme, quando Redgrave abre a porta da casa de Clarissa para sair em busca das flores e, no quadro seguinte, McElhone também abre uma porta que, com o decorrer do filme, revelar-se-á ser a porta da casa de Clarissa em Bourton.

No momento em que McElhone fica diante da porta aberta, aparece a voz de Redgrave *in off* dizendo “Que mergulho”! Em seguida, McElhone repete a mesma frase e sai correndo pelo jardim, para logo após ter uma breve sobreposição de quadros com McElhone correndo e Redgrave apreciando o dia, ainda parada na porta de sua casa, para depois fechá-la e sair.

Outro aspecto fundamental da montagem no livro *Mrs. Dalloway* é a intercalação das narrativas de Clarissa e Septimus. Esse processo, no entanto, ocorre não só na versão cinematográfica, mas, sobretudo, no livro.

A montagem das narrativas que Woolf e Cunningham fazem em suas obras pode parecer um aspecto cinematográfico para alguns, entretanto, isso não é verdade. Não só porque esses autores escreveram suas obras antes de elas serem adaptadas para o cinema, mas, principalmente, por que a literatura já fazia isso desde antes dos irmãos Lumière descobrirem que era possível filmar o que se passava em volta. Segundo Eisenstein (2002), os cortes e montagens foram surgir quando os cineastas perceberam a necessidade de se economizar filme devido aos tempos de crise econômica, com que o cinema se deparou.

De qualquer forma, em sua existência, o cinema sempre foi caro às demais artes já existentes antes de sua descoberta. Em seu ensaio intitulado *Srednaia iz trekh* (apud 2002)¹⁶, Sergei Eisenstein questiona de qual arte o cinema não se aproxima. Para o cineasta, determinados aspectos são específicos do cinema devido a sua intensidade e não devido a sua natureza.

Na verdade, na era das artes modernistas, torna-se um pouco complicado saber o que é próprio de cada arte, visto que todas elas passaram a interagir de forma cada vez mais rápida e intensa, como mencionamos acima. Assim, percebemos na semiose fílmica influências literárias como também percebemos, na literatura, influências do cinema, da pintura, assim por diante.

Na obra de Virginia Woolf, por exemplo, percebemos que as narrativas de Clarissa e Septimus não estão separadas em capítulos, como na obra de Cunningham. Para manter a estrutura da história desses dois personagens num mesmo livro, sem relacioná-las diretamente, a autora vale-se de estratégias que lembram as mudanças de seqüência de uma produção cinematográfica.

A primeira vez que isso acontece no livro é quando Clarissa está na floricultura e ouve um estouro na rua. Esse estouro é uma espécie de pretexto que serve para mudar o foco

¹⁶ Esse ensaio foi traduzido no Brasil como **Do teatro ao cinema**. Seu autor, Sergei Mikhailovitch Eisenstein, famoso pelo domínio da montagem cinematográfica, é tido com um dos maiores cineastas de todos os tempos.

de Clarissa e transferí-lo para Septimus. É possível ao leitor imaginar a visualização da cena, praticamente da mesma forma como fizeram no filme.

Ao longo de todo o livro, Woolf formula pretextos para mudar o foco de uma personagem para outra, como as letras que o avião escreve no céu, a pequena Elise Mitchell, que tomba de encontro às pernas de Rezia no Regent's Park, a velha cantando em frente à estação de metrô do Regent's Park, entre outros.

Mas essas estratégias narrativas servem não só para mudar o foco, nem tão pouco elas são influências só do cinema. Ao inserir os pretextos no texto, Woolf, ao mesmo tempo em que muda de foco, relaciona, de modo indireto, as histórias de Clarissa e Septimus, bem como permite ao leitor conhecer os diferentes pontos de vista que as personagens têm sobre o mesmo fato que elas vivenciam.

No caso desse exemplo, percebemos, ao fazer a leitura desse trecho, que Clarissa e Septimus reagem de forma diferente ao estouro que ambos presenciam. Clarissa percebe a existência de um carro misterioso na rua, e deduz que a rainha deve estar dentro dele. Septimus, no entanto, sequer repara que o automóvel é o causador do tumulto. Com a mente perturbada e sentindo-se culpado pelos crimes da humanidade, o ex-soldado de guerra pensa que é ele o causador de tudo aquilo e pensa: “Sou eu que estou estorvando o caminho” (WOOLF, 1980, p. 18).

As diversas reações dos personagens diante de um mesmo fato e as diversas opiniões acerca de um mesmo assunto lembram as manifestações cubistas nas artes plásticas, que queriam retratar os vários focos através dos quais o mesmo objeto poderia ser visto. Na literatura, essa multifocalização se dá devido à pretensa saída de cena do narrador onisciente e autoritário e ao novo recurso do fluxo de consciência.

Um momento rico na diversidade focal das personagens de *Mrs. Dalloway* é a festa de Clarissa. Pouco antes de a narrativa conduzir o leitor ao salão da festa, ela o leva para

os bastidores da casa, permitindo-lhe que conheça a ansiedade das empregadas diante da ornamentação já preparada e a chegada dos primeiros convidados. Daí em diante, o que ocorre são os pensamentos e comentários dos próprios convidados e de Clarissa, que reparam uns nos outros, como tudo o mais que pode ser reparado dentro daquele ambiente. Esse momento se estende pelas últimas trinta páginas do romance e já se configuram como o final da narrativa.

Na representação fílmica, esse trecho é retratado, não através do fluxo de consciência literário, mas através da voz ativa dos personagens em diálogo ou com a voz do ator/atriz em *off*. Esse último caso é o mais comum em todo o filme, para a representação do fluxo e é, também, o que ocorre com Clarissa, quando ela está à porta recebendo os convidados. A parte visual da cena mostra a anfitriã recebendo as pessoas, mas raramente mostra a sua saudação aos convidados, o que prevalece é sua voz de fundo revelando o que se passa em sua mente, naquele instante, que é o receio de a festa fracassar.

No que diz respeito ao filme *As Horas*, de Stephen Daldry, não é possível perceber os diferentes ângulos pelos quais as diferentes protagonistas vêem um mesmo fato, porque a história de cada uma delas se passa em épocas diferentes do século XX. A exceção que temos disso se dá apenas no último capítulo, quando Laura hospeda-se na casa de Clarissa, após o suicídio de Richard. Pela conversa de ambas e pelos comentários de Júlia, após conhecer a mãe do suicida, é possível notar que cada uma delas percebia o relacionamento de Laura com Richard de maneiras diferentes.

Dentro da mesma geração, no entanto, pode-se ver que Clarissa, Richard e Louis vêem sua história em comum de formas distintas, possibilitando ao leitor acesso a três opiniões diferentes, sem que uma se sobressaia à outra. Sem falar do fato de que um mesmo personagem pode mudar de opinião a respeito de uma mesma coisa. Louis, por exemplo, no

primeiro momento em que vê a filha Júlia, amaldiçoa-a, para, depois de pouco tempo, ver-se apaixonado por ela. Observemos:

É a maldita filha [...] Ele sai do apartamento, ainda um tanto lacrimoso; irritadíssimo com Clarissa; vaga, absurdamente apaixonado por Julia [...] Imagina-se fugindo com Júlia daquele apartamento pavoroso, de bom gosto; afastando-se com ela daquelas paredes cor de linho cru (CUNNINGHAM, 2003, p. 111-112).

Na primeira instância, Louis repudia Julia por não amá-la e ter raiva de ela ter sido fruto da única vez em que ele, um homossexual que nunca desejou uma mulher, teve relação com Clarissa e “acidentalmente” tornou-se pai. Mas ao observar melhor a filha e perceber-lhe traços masculinos, pensa logo que ela saiu ao pai e tem desejo de levá-la consigo da casa de Clarissa.

A reação de Louis diante de Julia e as diversas opiniões dos personagens sobre um mesmo fato não aconteceriam se *As horas* fosse um romance tradicional, com um narrador onisciente revelador de uma única e pretensa verdade da história.

As várias diversidades focais de Cunningham foram mantidas na versão cinematográfica de *As horas* produzida por Scott Rudin e Robert Fox e dirigido por Stephen Daldry (2002). Contudo, as relações literatura/cinema e cinema/literatura, não são assim tão fáceis e nem tão evidentes. Para Johnson (1982), o código mais compartilhado entre um romance e um filme adaptado é o código narrativo. Para ele, uma história pode ser transmitida num livro e num filme sem que o enredo seja modificado. Isso não quer dizer, entretanto, que a história narrada por diversos meios precisa conservar a mesma estrutura no processo de adaptação fílmica de uma determinada obra.

É por isso que Cunningham, nos extras do DVD *As horas*, diz se surpreender com as mudanças ocorridas na transposição cinematográfica de seu livro. O autor diz que ao ver o filme, pensou:

Mas e toda aquela subjetividade? É claro que num livro você entra na cabeça das personagens, visita o passado delas e depois volta ao presente de forma que esse presente fica infectado pelo passado. Não é possível fazer isso num filme sem recorrer a flashbacks. O que aprendi ao ver o filme foi que você realmente perde a habilidade de entrar na mente das personagens, mas ganha a habilidade da Meryl Streep¹⁷ separar a gema de um ovo, daí revelando tudo o que você precisa saber sobre ela naquele instante e antes dele (*AS HORAS*, DVD, 2002).

Enquanto o texto de Cunningham se estrutura em capítulos, nos quais as três histórias são desenvolvidas de forma separada e só no final se juntam, no filme esta relação de hibridização é feita de forma mais evidente e desde o início.

Nas primeiras cenas, após o suicídio da personagem Virgínia Woolf, Daldry conserva o início da obra de Cunningham com Clarissa acordando e decidindo ir comprar flores. Em seguida é Laura quem acorda e, por fim, a personagem Virginia. Este recurso utilizado pelo roteirista David Hare é proposital, afim de que o espectador estabeleça logo a relação entre essas três mulheres. Por causa disso, a relação entre os enredos no filme aparenta estar mais explícita do que no livro, que, por destinar um capítulo inteiro para cada protagonista, exige um pouco mais de tempo do leitor para a tarefa de desvendar qual é a relação que elas têm entre si.

De acordo com Randal Johnson (1982, p. 28), “[a] imagem fílmica não é como uma palavra, é mais como uma frase ou uma série de frases”. Mas, quanto à capacidade de significação, o romance e o filme são iguais, embora signifiquem de forma diferente. “Os dois meios usam e distorcem o tempo e o espaço, e ambos tendem a usar linguagem figurativa ou metafórica” (1982, p. 29).

Queremos deixar claro, neste tópico de nosso trabalho, que qualquer filme adaptado a partir da literatura é uma recriação que pode ou não “respeitar” o hipotexto. A fidelidade torna-se difícil, quase impossível por se tratar de duas semioses que tem suas

¹⁷ Meryl Streep é a atriz que representa Clarissa Vaughan no filme. Nicole Kidman e Julianne Moore representam Virginia Woolf e Laura Brown, respectivamente.

características particulares e, conseqüentemente, outros sentidos e valores serão criados na passagem de uma a outra.

Na produção de Scott Rudin e Robert Fox, notamos que determinadas personagens foram estrategicamente retiradas, para efeitos de praticidade, até por que o seu corte não prejudicaria significativamente o hipertexto e o não corte poderia estender muito o filme e causar desinteresse no telespectador. Assim, podemos dizer que o trabalho dirigido por Daldry foi fiel ao livro de Cunningham, claro, que respeitando os limites de cada semiose.

Em relação a *Mrs. Dalloway* e sua adaptação, as diferenças entre o livro e o filme não são tão aparentes quanto em *As horas*, que tiveram personagens suprimidos, provavelmente, porque as células de conflitos e a quantidade de personagem na obra woolfiana sejam menores.

Já em *As Horas*, o diretor e o roteirista foram engenhosos em dispor as três histórias que se combinavam e as principais células de conflito. Só que as adaptando à semiose fílmica, utilizando os recursos que lhe estavam disponíveis e os que achou ser necessários para a transposição. Em comentário aos extras do DVD, Cunningham, apesar de naturais estranhamentos, diz-se muito feliz com o que fizeram com sua obra e principalmente por ter participado da produção cinematográfica, mas reconhece também que é um dos poucos escritores satisfeitos com sua obra nas telas de cinema.

Assim, com os dados acima, pudemos perceber, analisar e exemplificar os diálogos entre duas artes, a literária e a fílmica. Tais análises e exemplos não formam o escopo central de nosso trabalho, mas demonstram como a questão da transtextualidade, considerada por Genette, abrange não apenas o texto literário, mas também artes de semioses e veículos diferentes.

5 COMPOSIÇÃO DE PERSONAGENS

Clarissa, essa mulher sã — essa mulher exultante, comum —, continuará vivendo, amando Londres, amando sua vida de prazeres comuns, e uma outra pessoa, um poeta perturbado, um visionário, é que vai morrer (CUNNINGHAM, 2003, p. 166).

As horas, por estar em uma dinâmica pós-modernista, acrescenta dados novos àquilo que conhecemos por composição de personagens. Esse elemento estrutural e funcional basilar para a diegese será plasmado por novos princípios que não aqueles advindos do causalismos e determinismos das poéticas do realismo clássico. Por hora, vale partirmos de uma reflexão convencional como a que Antonio Candido formula para, em seguida, alargarmos nosso campo de compreensão dessa categoria de base. Para esse teórico:

[...] quando pensamos no enredo, pensamos simultaneamente nas personagens; quando pensamos nestas, pensamos simultaneamente na vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha de seu destino — traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente. O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuítos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam (1976, p. 53-54).

Se o enredo modificou-se em seus protocolos de constituição, nada mais natural pensarmos, como consequência, que a categoria de personagem também tenha acompanhado essa mudança. Necessário se faz então acompanharmos esses desdobramentos.

5.1 PERSONAGENS EM CENA

Ao discutirmos a narrativa romanesca, vimos que tanto Woolf quanto Cunningham tiveram seu estilo próprio ao estruturar suas obras, na tentativa de retratar

ficcionalmente a realidade histórica em que viviam. Nesse subitem, pretendemos aprofundar a discussão anterior, com o foco voltado para a construção das personagens de *Mrs. Dalloway* e de *As horas*.

Utilizamos as idéias de Robbe-Grillet (1969) e de Rosenfeld (1985) para fundamentarmos as estruturas das narrativas em estudo. Por essa razão, achamos importante continuarmos a expor as idéias de tais teóricos, apesar de termos consciência das várias outras tipologias de personagens existentes ao longo da evolução da teoria narrativa no século XX.

Alain Robbe-Grillet abre seus comentários sobre personagem de maneira bastante provocante:

Quanto já ouvimos sobre o “personagem”! E infelizmente isso não parece estar perto de acabar. Cinquenta anos de doença, a constatação de seu óbito registrado inúmeras vezes pelos mais sérios ensaístas, nada disso conseguiu fazer com que o personagem caísse do pedestal onde o século XIX o tinha colocado. É agora uma múmia, mas que continua se pavoneando com a mesma majestade – ainda que postiça – no meio dos valores que a crítica tradicional venera. É exatamente através desse ponto que ela reconhece o “verdadeiro” romancista: “ele cria personagens” (1969, p. 21).

Pouco adiante, o autor diz: “O romance de personagens pertence inteiramente ao passado, caracteriza uma época: a que marcou o apogeu do indivíduo” (GRILLET, 1969, p. 22). Entendemos essas palavras críticas de Robbe-Grillet como vindas de um escritor e teórico que vivia o auge do *Nouveau Roman*¹⁸ na França. Um pensador artista que acompanhou o experimentalismo de vários autores, como Jean Paul Sartre, Michel Butor, Nathalie Sarraute e o dele mesmo, em escrever narrativas nas quais os personagens não eram os elementos centrais, pelo contrário, as intrigas e a psicologia dos personagens ficavam em segundo plano.

Não é que Robbe-Grillet não se importasse com as personagens, nem que ele não reconhecesse a importância dos experimentalismos de Woolf, é que ele, como os demais

¹⁸ Ver nota 11.

novos romancistas, pretendia ousar ainda mais. Para esse autor, seria razoável dizer que o *Nouveau Roman* “não é uma teoria, é uma pesquisa”, que o *Nouveau Roman* “não faz outra coisa além de prosseguir a procura de uma constante evolução do gênero do romance” e “só se interessa pelo homem e pela sua situação no mundo”, assim como “visa apenas uma subjetividade total”, bem como “se dirige a todos os homens de boa vontade” e “não propõe nenhuma significação feita *a priori*”; além do que, “para o escritor, o único compromisso possível é com a literatura”. Quanto a isso, vejamos o que Sandra Nitrini diz a respeito:

Os novo romancistas [n]ão se julgam os donos ou criadores originais do movimento de renovação do romance, situam-se historicamente, admitem as transformações regulares do romance e consideram-se herdeiros daqueles que mudaram sua concepção: Flaubert, Poe, Proust, Joyce, Virginia Woolf, Kafka, J.L. Borges e Raymond Roussel (1987, p. 42).

Entretanto, por mais significante e contribuinte que tenha sido o experimentalismo dos novos romancistas, por mais que eles tenham inovado ao fazer literatura, não tiveram muitos adeptos fora do território francês. Pode-se perceber isso, inclusive, com Michael Cunningham, que não constrói seus personagens dentro do perfil traçado por Robbe-Grillet. Apesar disso, suas reflexões podem nos ser úteis para acompanharmos os desdobramentos teóricos e composicionais que essa categoria vem sofrendo.

As Horas, apesar de ser uma obra pós-modernista, traz características que, para Robbe-Grillet, seriam próprias do romance do século XIX. Isto é, Cunningham cria personagens com nome, sobrenome, e situados pragmaticamente dentro da sociedade. Ainda que eles não se adaptem ao seu meio social, a sociedade de todo jeito está lá. E esse aspecto é apenas uma das inúmeras células de conflito que Cunningham cria para cada uma das narrativas de *As Horas*.

Quando perguntado, em entrevista a revista *Cult* (2002), como ele definiria a literatura pós-moderna/contemporânea, Cunningham responde que não sabia se poderia definir isso, justamente porque ele não conhecia muitos escritores jovens que estivessem

fazendo o que ele chamaria de experiência e demonstrou não ter interesse por esse tipo de literatura. Percebemos isso a partir do seguinte trecho:

Parece-me que os últimos livros verdadeiramente pós-modernos foram escritos nos anos 60 e 70 por pessoas como Barthelme, Pynchon, DeLillo, Coover, Acker e outros. Mas os seguidores deles pareceram produzir livros que eram cada vez mais sobre idéias, ou as idéias das idéias, e cada vez menos sobre personagens ou emoções identificáveis. *A maioria das pessoas não quer ler esses livros. Eu não quero.* De forma que nós parecemos ter retrocedido um pouco, como escritores (Cult, 2000, p. 49 — grifo nosso).

Em um campo tão importante e controverso como esse, voltemos ao que Rosenfeld pensa a respeito desse elemento estrutural da narrativa, que é o personagem:

A radicalização do romance psicológico do século passado levou à sua autodissolução — da mesma forma como a aprofundação da pesquisa científica levou à hipótese de o indivíduo consciente e racional ser apenas um ente fictício, epidérmico. [...] No fundo e em essência o homem repete sempre as mesmas estruturas arquetípicas. [...] A própria emergência e emancipação do indivíduo racional e consciente é apenas parte daquele “eterno retorno”, é um padrão fixo que a humanidade repete na sua caminhada circular através dos milênios (1985, p. 89).

A partir dessa citação, percebemos que o autor acredita que os extremismos da literatura a autodestroem, que o ideal seria o movimento circular a que o homem está condicionado. De alguma forma, Cunningham mostra essa circularidade humana em *As Horas*, não só através da sua versão de *Mrs. Dalloway*, na perspectiva de Clarissa Vaughan, mas também através dos vários inconformismos sentidos de modo profundo pelas personagens femininas, que são protagonistas, nos diferentes momentos do século XX. Em relação a esse aspecto, trataremos o caso com mais apuro.

Dadas essas circunstâncias, consideramos conveniente, como citamos há pouco, buscar uma teoria acerca desse elemento no tecido romanesco para analisarmos as subjetividades de cada narrativa presente nas obras em estudo.

Em *A teoria do romance* (2000), Georg Lukács explica que o herói romanesco surgiu quando o herói épico viu-se diante da necessidade de enxergar-se como indivíduo e

não mais como a sociedade que ele representava. Logo, a forma interna do romance surgiu com a necessidade de o indivíduo se autoconhecer em sua constituição heterogênea e conflituosa.

Uma vez que o indivíduo não representa mais a sociedade na qual ele está inserido, ele pode se tornar estranho à sociedade e a sociedade a ele, tornando-se o que Lukács classifica como “indivíduo problemático”. Esse autor nos expõe que

[...] na forma biográfica, o equilíbrio entre ambas as esferas da vida, irrealizadas e irrealizáveis em seu isolamento, faz surgir uma vida nova e autônoma, dotada — embora paradoxalmente — de sentido imanente e perfeita em si mesma: a vida do indivíduo problemático (2000, p.78-79).

É o que acreditamos que acontece com as personagens Septimus Smith, Richard Brown e Virginia Woolf, que encontraram no suicídio a melhor saída para a vida. Não que Septimus e Virginia quisessem realmente morrer, eles queriam era se livrar das vozes e tormentos que ouviam e sofriam, o que os fazia parecerem loucos para a sociedade. Diferentemente de Richard que estava cansado de esperar a morte chegar, já que ele sabia que ela já estava vindo aos poucos com a AIDS, mas nunca o levava de vez para si e, então, resolve ajudá-la, saltando da janela de seu apartamento. Esses personagens não viam para si condições de redenção que assegurassem alguma volta idealizada ao convívio do que seria uma organização social que os representassem integralmente.

Segundo Lukács (2000), o herói só tem significativa relevância dentro do mundo de ideais que ele cria para si e que lhe é superior, porque se esse herói tenta ser mais significativo que isso, ele acaba se tornando ridículo. Vejamos as próprias palavras do autor:

Numa era de sistemas constitutivos, o significado exemplar de uma vida individual nunca é mais do que um exemplo: representá-la como depositária, e não como substrato dos valores, se é que um tal plano jamais pudesse vir à tona, resultaria decerto numa pretensão ridícula. Na forma biográfica, o único, o indivíduo configurado, tem um peso específico que seria demasiado alto para a onipotência da vida e demasiado baixo para a do sistema (p. 78).

Septimus é tido como louco devido à impossibilidade das outras pessoas (sua esposa, os médicos e a sociedade inglesa) entenderem sua forma de ver o mundo. A realidade externa a Septimus tinha uma forma estabelecida, limitada e padronizada de ver o mundo, a que Dr. William Bradshaw chamaria de senso da medida. No entanto, com nossos valores de leitores críticos, podemos perceber que Septimus não é um louco. Suas idéias e comportamento têm suas razões de ser baseadas na experiência terrível que ele viveu durante o período da Primeira Guerra Mundial.

Se Septimus é pessimista em relação ao futuro e inclusive, por esse motivo, não pretende ter filhos, é por que ele já não acredita mais na bondade humana e não pretende contribuir para a perpetuação dessa espécie que, dentre todas, é a que ele considera a mais abominável. Se Septimus escolhe a morte como alternativa é antes de tudo para poder se libertar da impossibilidade de não ser compreendido, de não poder estabelecer comunicação e, principalmente, de não poder comandar seus próprios atos. O aparato psicológico desse personagem e sua influência constitutiva pelos clássicos da literatura universal podem ser verificados nos trechos a seguir:

Como Shakespeare desprezava a humanidade, o vestir-se, o ter filhos, a sordidez da boca e do ventre! Eis o que se revelava agora a Septimus: a mensagem oculta sob a beleza das palavras. O secreto sinal que, disfarçadamente, uma geração passa a outra, não é mais que desprezo, ódio, desespero. Dante, a mesma coisa. Ésquilo (traduzido), a mesma coisa. [...] Não se pode trazer crianças a um mundo como este. Não se pode perpetuar o sofrimento, ou aumentar a espécie desses animais sensuais, que não têm emoções perduráveis, mas unicamente caprichos e vaidade, que os impelem ora numa ora noutra direção [...] a verdade é que os seres humanos não tem bondade, nem fé, nem caridade, senão o necessário para manter o prazer do momento (WOOLF, 1980, p. 86-87).

A personagem Virginia Woolf também sofre com um dilema semelhante ao de Septimus.¹⁹ Escrava de dores de cabeça e de vozes, que muitas vezes a atormentavam com

¹⁹ É imprescindível dizer que apesar de na vida real Virginia Woolf ter sofrido problemas similares, Michael Cunningham recria a vida da escritora através da personagem, por meio da criação artística, isto é, por

gritos insuportáveis, ela tentou suicídio em Londres, o que fez com que seu marido, Leonard, mudasse com ela para os arredores da capital inglesa. Condenada a viver fora de seu ciclo social e num vilarejo extremamente pacato, e tendo ignorados seus pedidos de voltar a Londres pelo esposo e pela irmã, Virginia não suporta mais sua vida tão incompreendida e se mata no rio Ouse, próximo a sua casa.

Richard Brown, da mesma forma que Septimus e Virginia, é vítima de vozes que conversam com ele, e é ao mesmo tempo incompreendido e tido como intolerável pelos amigos e amores. Tanto Clarissa quanto Louis não suportam viver a paixão que existia entre eles e Richard, justamente porque esse os sufocava de alguma forma. No caso de Clarissa eles não ficaram juntos por que ela queria ser livre e Richard queria “coisas demais”:

Aqui, nessa esquina [...] eles tinham se beijado, ou não tinham se beijado, com certeza tinham discutido, e aqui, ou em algum outro lugar, logo depois disso, haviam encerrado a curta experiência, porque Clarissa queria a sua liberdade e Richard queria, bom, coisas demais, como sempre, não é mesmo? Ele queria coisas demais (CUNNINGHAM, 2003, p. 47).

Já na próxima citação, vemos que Louis sentiu-se completamente feliz e liberto quando ele finalmente abandonou Richard:

Aquele Louis, com apenas vinte e oito anos mas convicto de sua idade avançada e das oportunidades que perdera, afastara-se de Richard e entrara num trem [...], foi se sentindo cada vez mais contente, de um modo estranho, quase sobrenatural. Estava livre. Agora mal se lembrava [...] do rapaz italiano [...] que o convenceu finalmente a abandonar o longo e malfadado projeto de amar Richard, em troca de paixões mais simples (CUNNINGHAM, 2003, p. 113).

A dificuldade de se relacionar com as pessoas e viver em sociedade faziam com que as personagens Septimus, Virginia e Richard fossem incompreendidas ou, retomando a terminologia de Lukács (2000, p. 79), fossem “indivíduos problemáticos”. Para esse crítico, “mundo contingente e indivíduo problemático são realidades mutuamente condicionantes”

necessidades composicionais de seu romance. Ele nem segue detalhadamente a própria biografia de Virginia Woolf, já que a estrutura de seu romance não exige isso.

porque, um indivíduo não problemático não vive um perigo realmente sério. O perigo só surge quando o indivíduo já não se relaciona mais com a sociedade, quando suas idéias são subjetivas e se transformam em fatos psicológicos, quando, finalmente, seus ideais se tornam algo a ser buscado.

Assim, acreditamos que Laura Brown, que era uma mulher diferente, estrangeira, que representava os papéis de dona de casa, esposa e mãe, era também uma subjetividade problemática até o momento em que resolve abandonar essas representações indesejadas e buscar seus ideais. Para Laura, existem apenas duas alternativas: “ou você é capaz, ou você não liga” (CUNNINGHAM, 2003, p. 87). Incapaz de continuar fingindo ser o que suas condições sociais lhe destinaram e não suportando mais fingir que não se importava, Laura prefere fugir e viver a vida com que sempre sonhara, apesar do alto preço social que paga por sua escolha.

Da fuga de Laura só temos uma notícia vaga. Não há a narrativa explícita, justamente porque ela faz o sentido inverso do indivíduo problemático de Lukács. Quando Laura foge, ela parece alcançar/resolver seu problema inatingível, não tendo mais sentido a sua trama para a narrativa.

Em relação à Clarissa Dalloway e a Clarissa Vaughan, talvez, fosse mais coerente dizer que elas têm mais maleabilidade que os outros personagens para pensar suas existências no mundo. São de mulheres inteligentes e bonitas, que são vistas por algumas pessoas do seu meio apenas como meras donas de casa, bonitas e fúteis a se preocuparem com suas fúteis ocupações sociais. Mas nem por isso elas se sentem impedidas de viver.

Clarissa Dalloway joga com sua essência e aparência, conforme lhe sugerem as situações. É uma mulher prudente e sensata que sabe bem que não poderá ir longe se assumir sua inexplicável atração por mulheres mais velhas, mas ao mesmo tempo, é ousada o suficiente para recusar o beijo que sua amiga Sally Seaton lhe dá no jardim de Bourton.

Clarissa Vaughan, da mesma forma que Mrs. Dalloway, lida com seu paradoxo amoroso: vive com Sally por 18 anos e nunca brigaram, ambas concedem liberdade uma a outra, o que aparentemente as tornam seguras no relacionamento amoroso. Todavia, Clarissa ama Richard Brown, apesar de ele já não ser mais sua prioridade. Desta forma, podemos acompanhar que as transformações ou motivações subjetivas das personagens são formas complexas nos romances pós-modernistas. As diretrizes constitutivas e funcionais são mais erráticas e as ações efetivadas acabam por ser mais imprevisíveis.

Nesse contexto, notamos que tais fatos dão certo tom trágico ao ser humano, que se vê perdido em uma vida que já lhe destinou, aparentemente, certos lugares sócio-subjetivos fixos e que, no entanto, não fornecem meios para que ele se possa cumprir o seu papel de modo adequado. Como se vê, um paradoxo, como já foi apontado em relação à Laura Brown.

5.2 LUGARES IDENTITÁRIOS DAS PERSONAGENS

No item anterior, comentamos as estruturas das personagens nos períodos modernista e pós-modernista da literatura. Mas como os aspectos estruturais não foram os únicos que alteraram a composição das personagens, achamos justo abrir mais um subitem para nos atermos a esse assunto. Percorreremos nesse tópico o caminho social da composição de personagens. Falaremos de suas evoluções mais relevantes, bem como do contexto social e da necessidade de suas transformações.

A literatura inglesa no século XIX, segundo Terry Eagleton (1994), tornou-se distante das necessidades populares, virou uma simples unidade orgânica misteriosa; o que, de

alguma forma, refletia a situação real do escritor romântico e realista, visto que a arte tornara-se uma mercadoria como outra qualquer.²⁰

Com a decadência da religião, devido ao advento do cientificismo e das mudanças sociais, a literatura inglesa do início do século XX viu-se na função de manter a coesão social, até então mantida pelas igrejas:

À medida que a religião deixa paulatinamente de proporcionar o ‘cimento’ social, os valores afetivos e as mitologias básicas pelas quais uma turbulenta sociedade de classes pode encontrar uma unidade, a ‘literatura inglesa’ passa a ser vista como o elemento capaz de carregar essa carga ideológica a partir da era vitoriana (EAGLETON, 1994, p. 26).

A nova responsabilidade que a literatura inglesa teve de assumir no início do século XX não implica na mesma ordem social que existia durante a Era Vitoriana, que corresponde aos anos entre 1837 até 1901. Desse modo, a sociedade deixa de ser “controlada” pela visão absoluta da religião e passa a ter liberdade de ver por diversos focos culturais. Isso facilitou, entre outras coisas, o surgimento dos estudos culturais.

Maria Elisa Cevasco (2003, p. 64), ao escrever sobre a origem desses estudos, revela que “a posição teórica se distingue por pensar as características da arte e da sociedade em conjunto” de forma que “os projetos artísticos e intelectuais são constituídos pelos processos sociais, mas também constituem esses processos na medida em que lhe dão forma”. Por isso, a literatura é estudada em relação à formação sócio-histórica:

O próprio conceito do que é literatura é repensado, e o cânone, a lista das obras consideradas grandes, é ampliado para incluir a produção silenciada de, por exemplo, mulheres, negros e homossexuais (CEVASCO, 2003, p. 73).

²⁰ “Na verdade, [o] distanciamento da história refletia a situação real do escritor romântico. A arte se tornava uma mercadoria como qualquer outra, e o artista romântico, pouco mais do que o produtor de uma mercadoria de menor importância” (EAGLETON, 1994, p. 22).

Em *Mrs. Dalloway*, Virginia Woolf focaliza a problemática da mulher inglesa no período pós-vitoriano. Já em *As Horas*, Michael Cunningham reescreve a problemática feminina de Woolf, nos três períodos culminantes do feminismo no século XX.

A releitura feminina que o autor norte-americano faz da obra inglesa justifica-se pelas modificações que a identidade da mulher ocidental sofreu ao longo do último século. De uma forma geral, segundo um dos principais estudiosos do multiculturalismo, Stuart Hall (2004), o processo de identificação do sujeito, seja homem ou mulher, já não é mais centrado na consistência de um “eu interior” unificado e estável e nem mesmo centrado na combinação deste “eu interior” com a sociedade. O que se passa é que o sujeito tornou-se fragmentado, isto é, composto de várias identidades ao mesmo tempo.

A esses processos de identificação do sujeito, Hall definiu como “três concepções de identidade”, embora salientando que essa classificação é mais uma questão didática do que uma classificação realmente absoluta e única. A primeira dessas concepções é classificada por Hall como a identidade do sujeito do Iluminismo:

O sujeito do Iluminismo estava baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo “centro” consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo — contínuo ou “idêntico” a ele — ao longo da existência do indivíduo (HALL, 2004, p. 10-11).

A concepção iluminista de sujeito contempla mais o universo masculino, visto que, nessa época, a mulher, segundo Simone de Beauvoir (2002), era tida como objeto. Por isso, quando a mulher aparece na literatura como personagem, geralmente aparece com seus papéis definidos de musa inspiradora e rainha do lar, quando não como personagens de dúvida moral. Ao passo que o homem é o varão que trabalha e dá a vida para proteger a amada. Eram nesses papéis definidos que se resumiam a identidade do sujeito contemplativo homem e do objeto contemplado mulher.

O homem já nascia e era educado para ser o valente desbravador e dominador do mundo e essa era a sua identidade. A mulher, no entanto, ora era vista como pura e santa, com a domesticidade e a feminilidade definidas para cuidar dos homens, ora era vista como a feiticeira que seduzia os homens e os governava através de seus encantos. Tanto de um jeito como de outro, a identidade da mulher resumia-se à dimensão de objeto de culto ou adoração pelos homens. É essa a identidade que melhor representa o ideal da mulher da Era Vitoriana e das personagens femininas da literatura do período, desde que pertencentes às classes superiores. Embora sujeitas às mesmas condições, a mulher operária tinha certas liberdades morais, ou se exigia delas menos rigor moral de comportamento, mas continuavam legalmente subordinadas ao poder masculino. Elizabeth Gaskell, em *North and South*, Charles Dickens, em *Hard Times*, e Charlotte Brontë, em *Shirley*, abordaram tal problemática.

A segunda concepção de identidade defendida por Hall é a do sujeito sociológico:

A noção de sujeito sociológico refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com “outras pessoas importantes para ele”, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos — a cultura — dos mundos que ele/ela habitava (HALL, 2004, p. 11).

Nessa concepção de identidade, o sujeito ainda tem seu “eu interior” como núcleo, contudo, é necessário que esse “eu” interaja com a sociedade na qual está inserido, para sua identidade ser definida. Esse é o caso de Clarissa Dalloway, por exemplo. Ela é uma aristocrata inglesa que se deixou influenciar pelos ideais juvenis de seus amigos Sally Seaton e Peter Walsh, ao mesmo tempo em que tinha suas opiniões pessoais acerca do mundo, da alta sociedade londrina e de si mesma.

As idéias socialistas de Sally e Peter fascinavam Clarissa, todavia, ela não se deixou levar unicamente pela fascinação despertada pelos amigos. Ainda que na presença de Sally condenasse o casamento, acabou por render-se à instituição matrimonial, para a qual

fora educada, aceitando assim a condição de “propriedade privada” de seu esposo, ao assumir a condição de Mrs. Dalloway, isto é, ao assumir o sobrenome de Richard. Refletiremos melhor o problema de identidade e gênero de Clarissa Dalloway no próximo capítulo, no qual pretendemos refinar os detalhes que caracterizam as heroínas das obras aqui analisadas.

A terceira e última concepção de identidade que Hall aponta é a identidade do sujeito pós-moderno:

[Esse] sujeito assume identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu” (HALL, 2004, p. 13).

As mudanças estruturais e institucionais da sociedade fragilizaram as identidades pré-estabelecidas dos sujeitos iluministas e sociológicos. Os parâmetros em que esses sujeitos se apoiavam para definir suas identidades já não são estáveis como antes. Em *As Horas*, o ápice desse conflito encontra-se em Clarissa Vaughan, a protagonista do final do século XX. Veremos, no próximo capítulo, que essa mulher não se prende aos padrões de uma família heterossexual e nem tão pouco atende ao padrão lesbiano esperado e vivido por Mary Krull. Clarissa é alguém que deseja viver a liberdade sexual que a era hippie pregava:

Era 1965; o amor consumido podia apenas engendrar mais do mesmo. Pelo menos, parecia possível. Por que não fazer sexo com todo mundo, contanto que você os quisesse e eles quisessem você? De modo que Richard continuou com Louis e começou a transar com ela também, e parecia certo; simplesmente certo (CUNNINGHAM, 2003, p. 81).

O desejo de amar por amar, pela simples atração, sem regras a estabelecer ou a seguir, foge ao padrão monogâmico da identidade do sujeito iluminista e do sujeito sociológico. Uma vez que não existe mais ordem, nem papéis definidos na relação, as identidades já não podem mais permanecer as mesmas e nem tão pouco já estarem pré-

estabelecidas. Daí ser confuso e ao mesmo tempo parecer natural Clarissa amar Richard, ter inúmeras tentativas sexuais frustradas com Louis e se casar com Sally. Clarissa representa o sujeito pós-moderno, que é formado por várias identidades diferentes, atuando em cada momento de um jeito, conforme lhe sugere a situação.

6 CARTOGRAFIAS FEMININAS

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?) Continuará dedicada ao filho, ao marido, à casa e aos seus afazeres, a todos os seus dons. Ela vai querer esse segundo filho (CUNNINGHAM, 2003, p. 69).

O século XX foi marcado como o século dos grandes acontecimentos na vida familiar, social e política das mulheres. Conhecido por ser um autor atento às mudanças sociais da família estadunidense, Michael Cunningham, através da ficcionalidade do romance *As Horas*, remonta para o leitor da obra o perfil histórico feminino ao longo desse século.

Para tanto, Cunningham situa cada uma de suas protagonistas próximas a um grande momento histórico dessa linha do tempo condutora das transformações femininas, tanto na Inglaterra, um dos berços da revolução das mulheres, quanto nos Estados Unidos, onde o feminismo não demorou muito a ganhar força.

6.1 O FEMININO NO SÉCULO XX

Ao se estudar duas obras nas quais quatro personagens, de cinco protagonistas, são mulheres, nada mais natural que analisemos e avaliemos a presença da subjetividade feminina na composição dessas obras. Para tanto, faremos uso de alguns dados da crítica feminista do século XX, visto que as heroínas em análise estão situadas praticamente nos principais momentos desse século, em que as teorias feministas mais se desenvolveram.

O feminismo tem uma longa história com início provável no século XV. Embora, a origem do feminismo moderno só vá surgir no final do século XVIII com Olympe de

Gouges e Mary Wollstonecraft. A primeira publicou *Déclaration des Droits de la Femme e de la Citoyenne*. Nessa obra, Gouges fez um paralelo à *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen*, que foi a constituição elaborada pela Assembléia Nacional Constituinte no início da Revolução Francesa.

A declaração elaborada pela Assembléia defendia o direito de todos à liberdade, à propriedade, à igualdade, mas não incluía as mulheres nesse processo. Olympe de Gouges, no entanto, na sua versão, exige igualdade entre os sexos, reivindicando iguais condições de trabalho e de seleção de funcionários por capacidades individuais e não por questões pertinentes ao sexo.

Wollstonecraft teve como sua principal obra *A Vindication of the Rights of Woman*, na qual defendeu que a mulher não é inferior ao homem, fato este que só parece ser devido ao pouco acesso à educação. Para essa filósofa britânica, fazia-se necessário que as mulheres fossem educadas racionalmente, a fim de preparar melhor as próximas gerações, já que cabia a elas educar os filhos.

Desde então, o feminismo moderno fez suas manifestações. Algumas ficaram mais conhecidas e por isso foram denominadas de “waves”, que em português significa “ondas”. De acordo com o *Collins Dictionary of Sociology* (1991), houve muitas manifestações ao longo do século XIX, seguidas de períodos de relativa invisibilidade. A “primeira onda” do feminismo é freqüentemente localizada entre a metade do século XIX e o início do século XX. A “segunda onda” é considerada como uma nova emergência da primeira, tendo iniciado em meados do século XX e persistido como um movimento social até os dias de hoje.

Entretanto, existem muitas controvérsias no que diz respeito à quantidade e à localização das ondas feministas ao longo da história do feminismo. Independentemente dessas disparidades, iremos concentrar, em nossos estudos, as críticas vigentes no período de

cada protagonista de *Mrs. Dalloway* e de *As Horas*, que é o que realmente nos interessa. Para tanto, seguiremos a ordem cronológica das personagens.

Na década de 1920, na obra woolfiana, temos Clarissa Dalloway e Rezia Warren Smith. Por parte da obra de Cunningham, temos a personagem Virginia Woolf. Vemos nas personagens desse período o contexto no qual se encontravam as mulheres do final da primeira onda feminista. As feministas desse período reivindicavam a cidadania da mulher, desejando ter acesso à educação de nível médio e superior, trabalho remunerado, votar e serem votadas, entre outros direitos.

Entretanto, por mais que a primeira onda tenha tido sua força significativa, não eram todas as mulheres que compartilhavam dos anseios feministas e as que compartilhavam, pois não o faziam, necessariamente, da mesma forma. Virginia Woolf ao escrever *Mrs. Dalloway* soube mostrar bem a heterogeneidade das idéias femininas da época, todavia, focaremos apenas em Clarissa e Rezia, que são as mulheres mais importantes das duas narrativas que compõe a obra em estudo.

Começemos pela protagonista Clarissa. Essa complexa mulher, quando ainda jovem e antes de conhecer Sally Seaton, sua paixão feminina, pouco conhecia da vida. Só tinha acesso ao que sua educação tradicional e aristocrática considerava digno de uma dama tomar conhecimento. É Sally quem revela a Clarissa o quanto sua vida era protegida em Bourton:

Foi Sally quem lhe fez sentir, pela primeira vez, como era protegida a vida em Bourton. Clarissa nada conhecia sobre os sexos, nada sobre os problemas sociais. Vira uma vez um velho que caíra morto em um campo, vira vacas justamente depois de terem dado cria. Mas tia Helena não gostava que discutisse coisa alguma (quando Sally lhe emprestou William Morris, teve de ser encapado em papel de embrulho) (WOOLF, 1982, p. 35).

Clarissa, que já se sentia atraída pela beleza de Sally, toma gosto também pelas suas idéias socialistas. É quando, juntas, sonham em reformar o mundo. Desejam fundar uma sociedade para abolir a propriedade privada e falavam do casamento como uma “catástrofe”.

A construção modernista da narrativa woolfiana, alinear²¹ e aperspectívica, conforme já falamos no capítulo anterior, não permite explicitar a razão pela qual Clarissa não assumiu seus sentimentos por Sally, e elas não acabaram ficando juntas. Todavia, somos levados a pensar, com base no feminismo nos anos 1920, que a sociedade da época não as aceitaria, e que sequer Clarissa estivesse realmente preparada para tal atitude. Por mais que ela admirasse o estilo aventureiro de Sally, se fosse para ela viver suas próprias aventuras, seria com Peter, com quem percebera que não poderia ficar, devido à instabilidade dele, dentre outros motivos.

Por fim, Clarissa casa-se com Richard, um parlamentar conservador, talvez digno de se tornar primeiro ministro. Mas nem por isso Clarissa se enche de filhos, ao contrário, é mãe de uma única filha, Elizabeth, com quem muito se preocupa, rejeitando até mesmo a amizade da filha com Miss Kilman. A senhorita amiga de Elizabeth era uma mulher que, aos olhos de Clarissa, além de não pertencer à sociedade, parecia ter falsos valores cristãos como podemos acompanhar neste trecho:

Amor e religião! pensou Clarissa, voltando ao salão, trêmula. Que coisas detestáveis, detestáveis! Pois agora que o corpo de Miss Kilman não estava ante os seus olhos, a sua idéia se apoderava dela. As coisas mais cruéis do mundo, pensou, vendo-as pesadas, rancorosas, dominantes, hipócritas, intrometidas, ciumentas, infinitamente cruéis e sem escrúpulos, ali, de capa de borracha, no patamar: o amor e a religião (WOOLF, 1980, p. 122).

Pode-se dizer que, por mais que Mrs. Dalloway não interferisse tão diretamente na amizade da filha, ela ainda era uma mãe protetora e cuidadosa. Ela era o que se pode chamar

²¹ Apesar de o tempo da narrativa ser linear em *Mrs. Dalloway*, já que a narração se passa em um dia, o foco narrativo da diegese é alinear, visto que ele acompanha o monólogo interior de Clarissa, Septimus e alguns outros personagens.

de “Anjo do lar”,²² isto é, a mulher pura, incorruptível e infalivelmente sábia, aquela que protege sua casa de escândalos morais e a mantém como o lugar do sagrado descanso do marido e dos filhos.

Nossa heroína se deixa envolver pelos afazeres domésticos e suas festas, assim como se preocupa com a companhia que sua filha tem. É que ela percebe vida em tudo isso e ama o que faz. Mas não pode ser uma mulher fútil, como parece aos olhos de Peter, ou fraca como pensa Lady Bruton: “Seria melhor que Richard houvesse casado com uma mulher menos encantadora, mas que o ajudasse mais na sua carreira. Perderia a oportunidade de entrar para o Gabinete” (WOOLF, 1982, p. 172).

Se Clarissa fosse tão vazia como parecia ser, certamente não teria se encantado com as idéias de Sally e tão pouco teria feito a reflexão que fez sobre a vida e a morte, após receber a notícia do suicídio de Septimus, conforme está narrado:

A morte era uma tentativa de união ante a impossibilidade de alcançar esse centro que nos escapa; o que nos é próximo se afasta; todo entusiasmo desaparece; fica-se completamente só... Havia um elance, um abraço, na morte. [...] Mas havia também os que eram poetas e pensadores. Suponhamos que ele [Septimus] tivera essa paixão e fora consultar Sir William Bradshaw, um grande médico [...] e Sir William o houvesse impressionado com o seu poder, não poderia o pobre ter dito (como o sentia ela agora) que a vida se tornara intolerável? Pois não tornam a vida intolerável homens como aquele (WOOLF, 1980, p. 177)?

Entretanto, Clarissa rendeu-se à tradição feminina da época. O que Virginia Woolf faz através dessa personagem é mostrar como algumas das mulheres revolucionárias da aristocracia inglesa fizeram para se manter presente na sociedade em que viviam, visto que esta não deixava opção às mulheres. Clarissa Dalloway tinha consciência de que apesar de viver em uma sociedade banal, se ela abandonasse tudo para viver com Peter, jamais teria a possibilidade de viver em um lar estável e aceito pelas outras pessoas, como o que ela teria

²² Título do poema *The Angel of the House* (O anjo do lar) de Coventry Patmore, sobre a tradicional idéia da mulher susserana diante do homem vassalo. Essa concepção era bastante popular na Era Vitoriana.

com Richard. Ser aceita no mundo e poder gozar de conforto foi mais importante para ela que viver se aventurando com Peter e/ou com Sally.

Através da escolha de Clarissa Dalloway, Virginia Woolf mostra a pouca opção de vida que tinha uma mulher burguesa da sociedade londrina na Pós-Primeira Guerra. Nessa época a feminilidade de uma aristocrata ainda era uma condição protegida, de forma que ou Clarissa se tornaria um “Anjo do lar” ou ela sequer teria um lar. Enfatizamos a situação social da personagem Clarissa, porque para uma mulher pobre trabalhar não era tão humilhante quanto para uma aristocrata. A mulher que tinha um pouco mais de recursos financeiros só foi começar a trabalhar mais recentemente, ainda que seu trabalho não fosse devidamente reconhecido logo de início e nem seja até hoje.

No romance de Woolf percebemos a dependência financeira a que a heroína Clarissa estava submetida:

— Lembro-me sim — disse ele [Peter Walsh]; e recordava aqueles almoços da manhã, a sós, muito embaraçosos, com o pai dela [Clarissa]; que tinha morrido; e ele não escrevera a Clarissa. Mas nunca pudera entender-se com o velho Parry, aquele velho rabugento e doentio que fora o pai de Clarissa, Justin Parry.

[...]

— Hebert está agora com a casa — disse ela. — Nunca vou lá agora — acrescentou (WOOLF, 1980, p. 43,44).

Isso indica que, após o falecimento do pai, Clarissa não teve direito à parte da casa do pai, como hoje lhe seria devida, mas que na época era natural não só que ela não a herdasse como também que ela sequer se importasse com isso, o que pode justificar ela dizer “Hebert está agora com a casa [...] Nunca vou lá agora”. O fato de Clarissa não voltar a casa depois que esta se tornou de Hebert, leva-nos a pensar que ela não se importa com o fato de a casa ter ficado só para o irmão. Afinal, ela tinha onde morar com o marido, apesar de seu pai ter falecido, o que mais poderia importar? A mulher da aristocracia vitoriana estava pronta

para ser sustentada por um homem, fosse ele quem fosse, e não para se auto-sustentar. Sua tia Helena Parry, certamente, só morava com Mr. Parry, por que o destino não a levava a se casar.

Woolf, ao teorizar sobre a condição da mulher em *Um teto todo seu*, defende a idéia de que é necessário ter um lugar próprio e uma renda fixa para a mulher poder ser escritora, o que de alguma forma significa, que isso é necessário para a independência e auto-estima das mulheres que desejam ser independentes:

[...] é impressionante, recordando a amargura daqueles dias, a mudança de ânimo que uma renda fixa promove. Nenhuma força do mundo pode arrancar-me minhas quinhentas libras. Comida, casa e roupas são minhas para sempre. Assim, cessam não apenas o esforço e o trabalho árduo, mas também o ódio e a amargura. Não preciso odiar homem algum: ele não pode ferir-me. Não preciso bajular homem algum: ele nada tem a dar-me (WOOLF, 1985, p. 51).

Essa citação nos mostra que quando a mulher já não depende mais financeiramente de um homem, pois já é capaz de se sentir dona de si mesma e ter mais alegria na vida do que fazendo os poucos e mal remunerados trabalhos que lhe eram permitidos fazer em 1918. Todavia, Woolf também sabe da dificuldade da mulher em conseguir o ideal de sua independência, ainda mais quando ela tem que ser mãe e esposa:

Fazer fortuna e ter treze filhos... nenhum ser humano suportaria isso. Examinemos os fatos, dissemos. Primeiro, são os nove meses antes de o bebê nascer. Então o bebê nasce. Há então três ou quatro meses gastos na amamentação do bebê. Depois que o bebê é amamentado, há sem dúvida uns cinco anos gastos em brincadeiras com o bebê. [...] Dizem, também, que a natureza humana assume sua forma entre um e cinco anos de idade (WOOLF, 1985, p. 31).

Se a mulher tem um único filho, ela já é obrigada a não trabalhar fora de casa por pelo menos cinco anos. Segundo esse cálculo de Woolf, ter mais de um filho significaria, então, retardar a presença da mulher no mercado de trabalho por mais cinco anos, no mínimo. Isso a cada novo filho. Então, como conseguir independência financeira, quando era obrigação do “Anjo do lar” ser mãe?

No início do século XX, e dependendo das condições financeiras da família, é impossível ser uma mulher de negócios e ser mãe ao mesmo tempo. Para Clarissa Dalloway, e para a sociedade na qual ela estava inserida, uma mulher trabalhar era, inclusive, se rebaixar. Para uma mulher de sua posição trabalhar e com o próprio trabalho conseguir manter a mesma posição social era, então, inconcebível. Definitivamente, não havia como uma mulher do nível social de Clarissa se auto-sustentar.

Mesmo Rezia, a italiana que se casara com Septimus após a guerra, sendo de uma classe social mais humilde, não conseguiria se sustentar sozinha com o seu próprio trabalho. Não só porque a renda de uma mulher trabalhadora era inferior e quase insignificante, comparada a de um homem trabalhador naquele tempo, mas também porque Rezia era uma artesã que teria de enfrentar a forte concorrência das fábricas de chapéus. Sem contar que ela estava numa situação pouco confortável na Inglaterra, visto ser uma emigrante italiana da Pós-Primeira Guerra. Provavelmente, por esses fatores, nem mesmo o desejasse. Rezia sentia-se incapaz de ser feliz sem o esposo: “Nada poderia fazê-la feliz sem ele! Nada” (WOOLF, 1980, p. 26)!

No início do século passado, muitas mulheres desejavam conquistar cidadania e ter acesso à educação, mas ainda era bastante comum entre elas o desejo de ser mãe. Rezia representa o grupo das mulheres ocidentais dos anos 20, que, apesar de trabalhar, deseja imensamente constituir família e ser feliz executando os papéis de esposa e mãe:

Mas, dizia Rezia, ela devia ter filhos. Fazia cinco anos que estavam casados [...] Precisava ter um filho como Septimus [...] tão amável; tão sério; tão inteligente[...] Ao chá, Rezia contou-lhe [a Septimus] que a filha de Mrs. Filmer estava esperando um bebê. Ela não queria envelhecer sem ter filhos! Sentia-se tão só, tão infeliz! Chorou pela primeira vez desde que haviam se casado (WOOLF, 1980, p. 87 e 88).

Rezia via a reprodução como uma necessidade, quase uma obrigação para a mulher, tinha que ter, ainda mais depois de tanto tempo de casada. A personagem Virginia

Woolf, em contrapartida, aparece na obra de Michael Cunningham como a mulher que deseja ser livre para tomar suas próprias decisões, capaz de recusar a maternidade em benefício da própria carreira. Dessa forma, Virginia rejeita o costume vitoriano que, embora decadente, ainda estava bastante presente em sua época. Ao mesmo tempo, Mrs. Woolf é capaz de reconhecer no marido um grandíssimo companheiro, que deve ser respeitado:

“Precisamos voltar para o assado de Nelly. Temos cerca de quinze minutos antes que ela se revolte e ponha fogo na casa”.

Virginia hesita. Mas Londres! Ela ainda quer, desesperadamente, tomar o trem. [...] Ela guarda na bolsa o bilhete do trem. Jamais dirá a Leonard que planejava fugir, mesmo que só por algumas horas. Como se fosse ele que estivesse precisando de cuidados e conforto — como se fosse ele que estivesse em perigo (CUNNINGHAM, 2003, p. 138-139).

Virginia é uma mulher depressiva, que já tentou se matar e sofre com vultos e vozes oriundos de suas alucinações, por isso se encontra em Richmond, por mais que quisesse estar em Londres. Sua mudança para essa cidade se deu graças à preocupação de seu marido, Leonard, que, com medo de ela acabar realmente se matando, a levava para uma cidade menos estressante, onde ele abriria uma tipografia²³ para melhor distrair a esposa. Entretanto, a boa vontade de Leonard não foi o suficiente para a recuperação de Virginia:

Leonard está ao mesmo tempo certíssimo e equivocado ao extremo. Ela se sente melhor, mais segura, descansando em Richmond; se não falar demais, se não escrever demais, não sentir demais; se não viajar impetuosamente a Londres e andar por suas ruas. Só que desse jeito, está morrendo aos poucos num leito de rosas. Melhor na verdade, mergulhar a barbatana da água do que viver escondida, como se a guerra não tivesse acabado (CUNNINGHAM, 2003, p. 136).

Virginia vivia sob o dilema de fazer o que desejava e ao mesmo tempo obedecer ao marido para não desapontá-lo, reconhecendo que ele só queria o seu bem. Leonard a

²³ Na biografia de Virginia Woolf (1972), temos que a tipografia de Leonard, Hogarth Press, foi criada com objetivos mais densos que mera distração para a Virginia. Hogarth Press praticamente introduziu o modernismo na Inglaterra com escritores como Katherine Mansfield, T. S. Eliot, E. M. Forster, a própria Virginia Woolf, dentre outros.

admirava em sua profissão; todavia, não compreendia as sutilezas e ardis do exercício da arte da escrita, bem como as exigências e a (in)disciplina que esta arte tem.

Leonard reconhece o intelecto da esposa: “Talvez seja a mulher mais inteligente da Inglaterra, pensa” (CUNNINGHAM, 2003, p. 33) e acredita não interferir em seu trabalho: “Ele hesita, depois acena que sim com a cabeça, de má vontade. Ele nunca interferiu, e nem vai, no trabalho dela” (CUNNINGHAM, p. 33), todavia, não percebe que um escritor não tem hora certa para escrever e nem hora certa para parar de escrever. De certa forma, percebemos que Leonard trata o trabalho artístico de Virginia como uma profissão qualquer, sobre a qual se tem controle dos estágios iniciais e finais.

Virginia como escritora, ao contrário de Leonard, bem sabe que não se pode controlar a própria escrita. Ela sabe tanto disso que, ao se levantar, sequer deseja olhar-se no espelho, tomar café ou falar com a empregada sem antes rascunhar no papel todas as idéias que tivera a partir de seus sonhos, imaginações, devaneios e planos objetivos de escritura:

Ela sonhou com um parque e sonhou com um rumo para seu novo livro — qual era? Flores; alguma coisa a ver com flores. Ou alguma coisa a ver com parque? Tinha alguém cantado? 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 (CUNNINGHAM, 2003, p. 31).

Virginia tem consciência de que as idéias vêm e vão com a mesma facilidade, e por isso deseja começar a trabalhar o quanto antes: “Essa manhã quer começar o trabalho logo, sem correr o risco de se expor às ladainhas e queixumes de Nelly. Pode ser que seja um bom dia; precisa ser tratado com cuidado” (CUNNINGHAM, 2003, p. 32).

Diante do fato de Virginia não conseguir escrever sem interrupções, não morar mais na cidade onde ela quer viver e nem mesmo poder visitar Londres, podemos notar que, apesar de ela estar tão à frente de seu tempo, ela também não era absolutamente dona de si. Como outras mulheres convencionais de sua época, apesar de sua singularidade de ser uma escritora genial, ainda vivia sob a tutela do marido.

Diante da impotência de se equilibrar nos próprios ideais e nos ideais que Leonard construía para ela, junto com a incapacidade de controlar seus acessos de “loucura”, Mrs. Woolf sente-se fracassada e encontra no suicídio a maneira ideal de se livrar da situação em que ela se encontrava:

Queridíssimo, tenho certeza de que estou ficando louca outra vez: sinto que não podemos passar por mais uma dessas temporadas terríveis. E desta vez eu não vou me recuperar. Começo a ouvir vozes e não consigo me concentrar. Por isso estou fazendo o que parece ser o melhor a fazer. [...] Tudo o que eu tinha se foi, exceto a certeza de sua bondade. Eu não posso mais continuar estragando sua vida (CUNNINGHAM, 2003, p. 11 e 12).²⁴

A preocupação de Virginia em relação a Leonard e sua cumplicidade diante do mesmo podem ser entendidas pelo que Simone de Beauvoir entende como reciprocidade ao seu papel de Outro, isto é, a convivência e a essencialidade do homem. Para Beauvoir, é a mulher que se diferencia em relação ao homem e não este que se diferencia em relação àquela. Assim, o homem constitui-se como sujeito (o Um) e a mulher como objeto (o Outro).

Nenhum sujeito se coloca imediata e espontaneamente como inessencial: não é o Outro que se definindo como Outro define o Um; ele é posto como Outro pelo Um definindo-se como Um. Mas para que o Outro não se transforme no Um é preciso que se sujeite a esse ponto de vista alheio (BEAUVOIR, 2002, p. 12).

Nessa posição também se encontra Laura Brown, a protagonista de 1949. Se as personagens femininas que analisamos até agora, nos interagiu do contexto feminino Pós-Primeira Guerra, no contexto Pós-Segunda Guerra, é Laura Brown quem exerce essa função.

Nesse período nos Estados Unidos, as mulheres de classe média já haviam conquistado suas vagas na escola, nas mesmas turmas que os homens, sem ter que precisar estudar com professores particulares em casa (como era o caso de Elizabeth, com Miss

²⁴ É fundamental dizer que a carta de Woolf que se encontra em *As horas* realmente existiu e está inteiramente publicada na biografia da autora, feita por seu sobrinho, Quentin Bell. Outra observação crucial é que a escritora não suicidou logo após a escrita de *Mrs. Dalloway*, mas sim anos mais tarde, após a publicação de vários outros livros.

Kilman) ou em colégios só para meninas. De acordo com Carlos Bauer (2001), após a Segunda Guerra as estadunidenses de mais idade e as estadunidenses casadas ficaram mais interessadas em trabalhar fora do reduto familiar, graças à nova concepção de que o trabalho era necessário e dignificava a mulher.

Algumas operárias européias desse período, segundo o historiador, preferiram abandonar o trabalho assalariado para voltar ao trabalho doméstico, que era tido como “natural” da mulher, na medida em que percebiam as melhores condições de vida de suas famílias. “Para elas, o trabalho era fruto de uma necessidade circunstancial da família e significava um alívio poder abandonar a fábrica” (BAUER, 2001, p. 96).

Laura é um exemplo da estadunidense casada de classe média, que aspirava por um trabalho mais qualificado e melhor remunerado, mas que ao mesmo tempo sentia-se na obrigação de executar os papéis tradicionais femininos de dona de casa, esposa e mãe, por isso sendo infeliz. A infelicidade de Laura pode não nos fazer muito sentido nos dias de hoje. Todavia, é preciso lembrar que, no contexto histórico em que ela se situa trabalhar e ser mãe ao mesmo tempo eram atividades totalmente antagônicas, principalmente para uma mulher da classe média.

Por mais que a mulher já tivesse experimentando o mercado de trabalho, desde a revolução industrial, e tivesse sido forçada a trabalhar durante a Primeira Guerra, enquanto os homens iam para a batalha, o trabalho feminino não tinha aceitação geral, nem das mulheres, e nem tampouco dos homens, que foram perdendo seus empregos. Mesmo durante as guerras, o grande número de mulheres que trabalhava era composto por jovens de classe baixa, que foram obrigadas a se submeter aos trabalhos pesados e mal remunerados das fábricas. Quem cuidava dos filhos das operárias eram mulheres mais velhas no próprio lar ou, então, as creches, quando existiam.

Segundo Bauer (2001), a mulher da classe média estadunidense só foi se inserir no mercado de trabalho após a Segunda Grande Guerra, ocupando o setor terciário, dadas as suas menores qualificações. Não havia ainda mão de obra feminina qualificada. Desta forma, Laura Brown vivia a época da difícil transição social da mulher diante das atividades trabalhistas. Vale dizer que apenas nos anos 1960, com o surgimento dos anticoncepcionais, a presença da mulher no mercado de trabalho foi ser verdadeiramente significativa nos Estados Unidos.

Assim, em 1949, Laura era mãe de um filho e estava gestante do segundo. Sua condição social era mediana para a sociedade de sua época, mas ela queria mais que isso: Laura sonhava com sua independência pessoal, desobrigada dos afazeres do lar. Ela era alguém que se casara apenas porque não agüentava mais ser rejeitada e temia sê-lo para sempre, de forma que, quando finalmente apareceu alguém que a queria, ela se sentiu na obrigação de agarrar a oportunidade:

Por que ela se casou com ele? Casou-se por amor. Casou-se por culpa; por medo de ficar sozinha; por patriotismo. Ele era simplesmente bom demais, gentil demais, sincero demais, cheiroso demais para ser rejeitado. Ele tinha sofrido tanto. Ele a queria (CUNNINGHAM, 2003, p. 89).

Laura vivia em um contexto social em que a maior parte das mulheres desejava e acabava se tornando esposas e mães. Ainda que ela não tivesse esse perfil, achava que deveria se adaptar, com receio do que pudesse ser dela no futuro se acaso continuasse tão diferente, tão estrangeira. Não obstante, Laura arriscou a sorte e tentou viver como as mulheres de sua geração: todavia, continuou infeliz com sua nova condição:

Ela se pergunta, ao empurrar um carrinho no supermercado ou arrumando o cabelo no cabeleireiro, se as outras mulheres não estariam todas pensando, até certo ponto, a mesma coisa: Eis aqui 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* (CUNNINGHAM, 2003, p. 39 — grifo nosso).

Uma vez casada, Laura se condenou a vivenciar a angústia e o desespero de não ter agido diferentemente, por isso tentava se consolar através dos livros, sua paixão desde os tempos de colegial. Recusava-se a ler os livros fúteis que suas amigas e vizinhas liam. Interessava-se por obras de intelectuais e, no momento em que se passa sua narrativa, está lendo *Mrs. Dalloway*:

Pelo menos, pensa, não é leitora de livros de mistério nem de romances de amor. Pelo menos continua aperfeiçoando a mente. Bem nesse momento está lendo Virginia Woolf, toda a obra de Virginia Woolf, livro por livro [...] Ela, Laura, gosta de imaginar (é um dos seus segredos mais cuidadosamente guardados) que ela também possui algum brilho, só um tiquinho (CUNNINGHAM, 2003, p. 38-39).

O resultado da dicotomia essência x aparência apresentada faz com que Laura oscile em suas compensações entre imaginar que, assim como seu ídolo Virgínia Woolf, também possuía algum brilho e a idéia de que ser mãe não era tão ruim assim: “É quase perfeito, é quase suficiente, ser uma mãe jovem numa cozinha amarela, tocando o cabelo espesso, castanho, grávida de uma outra criança” (CUNNINGHAM, 2003, p. 40).

A inquietação de Mrs. Brown, na obra, parece diferir das inquietações das outras mulheres de sua época. Kitty, sua vizinha, por exemplo, desespera em sentido oposto. Enquanto Laura deseja outro tipo de vida, Kitty, de alguma forma, a inveja e sofre por sua saúde não lhe permitir ter filhos.

Todavia, essa agonia que Laura sente em 1949 parece ter se tornado cada vez maior entre as mulheres que viveram após a Segunda Guerra. Pensamos isso com base na feminista Betty Friedan, que em *Mística Feminina* problematizou esse assunto:

O problema permaneceu mergulhado, intacto, durante vários anos, na mente da mulher Americana. Era uma insatisfação, uma estranha agitação, um anseio de que ela começou a padecer em meados do século XX, nos Estados

Unidos. Cada dona de casa lutava sozinha com ele [...] temendo fazer a si mesma a silenciosa pergunta: “É só isto” (FRIEDAN, 1971, p. 17)?

Os aparatos domésticos que surgiram no início do século XX para facilitar a vida da dona de casa e a prefiguração do que se convencionou chamar de *American Way of Life* impediam as mulheres desse período de descobrir por que em um determinado ponto da vida elas se sentiam infelizes, diante de todo conforto doméstico.

Nos *colleges* estadunidenses, segundo Friedan, as mulheres aprendiam como cuidar dos maridos, das crianças e das casas. As jovens desejavam ser donas de casa. Estavam prontas para escolher automóveis, determinar a decoração das casas, a sair de casa apenas para acompanhar seus esposos em ocasiões sociais, assim como deixar que seus maridos resolvessem sozinhos os problemas políticos e financeiros fora do lar.

Dessa forma, elas não podiam compreender o sentimento de insatisfação que sentiam e achavam-se as únicas a sentirem tal coisa. Isso por que já estavam condicionadas a achar natural ver mulheres felizes e satisfeitas com suas condições domésticas, a verem propagandas de esposas realizadas, beijando os maridos no momento de se despedirem para eles irem ao trabalho. Mas não estavam acostumadas a se abrir umas para as outras e admitir o sentimento estranho que as habitava junto com todo o luxo moderno de que a mulher da classe média dispunha. Segundo Friedan:

Se surgisse uma crise nas décadas de 50 e 60, a mulher sabia que havia algo de errado no seu casamento ou nela própria. Outras viviam satisfeitas com sua vida, segundo pensava. Que espécie de criatura seria ela que não sentia essa misteriosa realização ao encerrar o chão da cozinha? Envergonhava-se de tal modo de confessar sua insatisfação que jamais chegava a saber que outras também a experimentavam. Se tentasse explicar ao marido ele não entenderia, pois nem ela própria se compreendia. Durante mais de quinze anos a mulher americana achou mais difícil falar sobre este assunto que sobre sexo (FRIEDAN, 1971, p. 20).

A representação de felicidade das mulheres, umas diante das outras é retratado em Laura e Kitty, sua vizinha. Quando Kitty visita Laura para lhe pedir um favor e Kitty chega à

sua casa, Laura se intimida por ainda estar de roupão, não ter ajeitado o cabelo e não poder esconder o bolo horroroso que fizera para o marido, mas abre a porta com falsa naturalidade diante das circunstâncias.

Kitty também chega fingindo estar se sentindo bem e tenta se comportar como uma simples vizinha que veio pedir um favor. Ambas começam a conversar sobre os maridos, a marca do café, mas no fundo tanto uma quanto a outra está se remoendo por dentro. Laura, por exemplo, tenta se auto-afirmar em sua consciência:

Ela faz um bom café sem maiores esforços; toma conta do marido e do filho; mora nesta casa, onde ninguém precisa de nada, ninguém deve nada, ninguém sofre nada. Está grávida de novo. Que importância tem se não é nem glamourosa nem um modelo de competência doméstica (CUNNINGHAM, 2003, p. 90)?

Kitty, por sua vez, tenta manter sua aparência de mulher segura e durona diante de sua situação frágil e debilitada pela descoberta de um tumor no útero e a possível certeza de jamais ser mãe:

“Tenho de ir para o hospital, por alguns dias.”
 “Qual o problema?”
 “Eles não sabem exatamente. Estou com algum tipo de tumor.”
 [...]
 “Vai dar tudo certo.”
 “É. Provavelmente sim. Eu não estou preocupada. De que adianta ficar preocupada” (CUNNINGHAM, 2003, p. 90, 91)?

Apesar de Kitty estar escondendo sua preocupação, Laura percebe a inquietude da vizinha e se entenece, ao mesmo tempo em que se choca por ver a amiga tão fragilizada: “Eis aqui Kitty, a poderosa, a Rainha de Maio, doente e assustada” (CUNNINGHAM, 2003, p. 91). Apesar de Laura perceber a fragilidade de Kitty, ela não demonstra a sua própria fragilidade e as duas sofrem pelo mesmo motivo. Kitty sofre por não ser mãe e por provavelmente nem vir a sê-lo. Laura sofre sem saber exatamente por que, sabe apenas que desejaria estar só por algum momento, para poder ler em paz, sem ser espionada o tempo todo

por Richie, seu filho. Identificamos esse problema de Laura com o que Freidan define como “o problema sem nome” (1971, p. 17).

Sem poder se resolver, Laura pensa em suicídio, mas acaba preferindo abandonar sua família e tentar a sorte de ser feliz sem ela. Laura fez essa tentativa porque finalmente percebeu que era possível, ao menos, tentar ignorar a sociedade e ir para outro lugar, viver da forma com que sempre sonhou. Assim, após tentar o desafio de ser feliz na condição de esposa e mãe, arrisca ser feliz trabalhando como bibliotecária no Canadá.

No final do século XX, após a grande revolução feminista de 1960 (quando as mulheres queimaram seus sutiãs em praça pública, a fim de reivindicarem seus direitos) encontra-se Clarissa Vaughan. Clarissa é uma mulher que nasceu numa época de grandes acontecimentos na vida da mulher e por isso pôde gozar de uma juventude e de uma vida adulta diferente e ainda inédita na vida feminina. Clarissa pôde experimentar a geração hippie dos anos 70, o amor intenso e descomprometido entre os diferentes sexos, a possibilidade da inseminação artificial e criar sua filha ao lado de outra mulher.

Se Clarissa Vaughan conseguiu ousar com tanta liberdade, foi porque as últimas décadas do século passado foram marcadas por debates e movimentos políticos e acadêmicos sobre a descentralização da noção de sujeito e a percepção das diversidades culturais. Mulheres, homossexuais, negros e demais grupos excêntricos, saíram do não-centro dos principais debates e entraram para esse mundo negando a existência da identidade única e imutável dos diversos sujeitos, independente de sexo, raça, cor, ou outro fator sócio-cultural marginalizado.

As feministas desse período negam qualquer resquício de essencialismo ou de base natural para a identidade individual ou de grupo. Para a pesquisadora norte-americana do feminismo, Judith Butler, por exemplo, o “nós feminista” é apenas

[...]uma construção fantasística, que tem seus propósitos, mas que nega a complexidade e a indeterminação internas do termo, e só se constitui por meio da exclusão de parte da clientela, que simultaneamente busca representar. [...] Meu argumento é que não há necessidade de existir um “agente por trás do ato”, mas que o “agente” é diversamente construído no e através do ato (2003, p. 205).

A forma como Butler vê a mulher na sociedade aproxima-se da forma como Hall (2004) percebe o sujeito pós-moderno. Isto é, ambos negam a existência de um “eu” como identidade única e pré-estabelecida em uma mesma subjetividade.

Butler nega as teorias de sexo binário e unitário, credenciadas e respeitadas no *boom* da segunda onda feminista, discordando, ao mesmo tempo, de Simone de Beauvoir (2002) e de Lucy Irigaray (1977). A primeira acreditava que não se nascia mulher e, sim, tornava-se mulher. Para Beauvoir gênero era apenas um conceito construído a partir do sexo da pessoa. A segunda acreditava que só existia subjetividade masculina porque a dialética de gênero sugeria a própria elaboração monológica, teorizando dessa forma que “mulher não tem sexo”. Butler, entretanto, acredita que tanto sexo quanto gênero são conceitos meramente construídos sob cartografias sócio-político-culturais.

Para Butler, nem tudo se encaixa dentro do binário e/ou do unitário. Existe uma dinâmica, não dá para se estabelecer uma teoria feminista absoluta e estável, até mesmo porque as próprias mulheres a quem esse mesmo feminismo representa têm suas individualidades particulares e querer representá-las de uma só vez seria desrespeitar o caráter individual das mulheres. Além de que isso seria supor a existência de um sujeito ideal, pré-estabelecido culturalmente, com sexo e gênero também pré-estabelecidos.

Clarissa Vaughan é a representação da impossibilidade desse ideal na personagem pós-modernista. Ao teorizarmos sobre personagens, vimos que tanto no plano estrutural quanto no plano sociológico a personagem contemporânea rejeita qualquer padrão que pretenda dar conta da completude do ser. Também já falamos, em outros momentos do nosso trabalho, que a Clarissa de Michael Cunningham ama o homossexual Richard Brown, ao

mesmo tempo em que deixa de assumí-lo para viver ao lado de Sally, uma lésbica, fugindo, dessa forma, aos padrões convencionais esperados.

Se Cunningham houvesse enveredado pelos caminhos da narrativa tradicional, no entanto, ele não só teria decepcionado os leitores pela falta de verossimilhança externa, em seu livro, como também fugiria do objetivo inicial de transpor em *As Horas* a obra woolfiana *Mrs. Dalloway*. De forma que Clarissa Vaughan não só é uma personagem pós-modernista como também é a representação literária do sujeito pós-moderno de Hall e da mulher, teorizada por Butler, cujo sexo e gênero são artifícios flutuantes, construídos de acordo com as circunstâncias em que a personagem se encontra.

Clarissa vive o paradoxo de ser uma mulher independente financeira e sexualmente, ao mesmo tempo em que se tornou uma esposa, mãe e dona de casa convencional. É capaz, inclusive, de perceber e admitir sua situação, porém, ainda é incapaz de ser compreendida totalmente pelas pessoas que vivem à sua volta, e sofre com isso:

Sou tão pudica pensa Clarissa, tão avó. Desmaio com as belezas do mundo, mas reluto, por puro reflexo, em beijar um amigo na boca. Richard já tinha dito, trinta anos antes, que sob o verniz de moça-pirata estavam todos os predicativos de uma boa esposa classe média, e agora ela se revela a si mesma um espírito mesquinho, convencional demais, causa de tanto sofrimento (CUNNINGHAM, 2003, p. 20).

Mesmo depois de trinta anos após a fala de Richard, Clarissa permanecia sob a mesma aparência artificial, vivendo ao lado de Sally ao invés de viver ao lado do homem que amava, ela aparentava ser uma mulher aventureira, todavia, essa aventura era tão falsa quanto o verniz que esconde o que há por baixo, pois sabemos que apesar da tinta da aparência, Clarissa ainda tinha “os predicativos” da boa esposa de classe mediana que passa o dia a preparar festas.

Ela é, Louis chega à conclusão, uma mulher bonita e comum [...] É exatamente isso, nem mais nem menos [...] Clarissa debruça-se para frente e

puxa o vaso um pouco para a esquerda. Santo Deus, pensa Louis, ela ultrapassou a fronteira da dona de casa. Virou a mãe dela (CUNNINGHAM, 2003, p. 106).

Clarissa tenta se equilibrar dentro dos diversos perfis identitários que compõem sua personalidade fragmentada. Ela bem sabe que, em virtude de ter se unido à outra mulher e juntas elas criarem uma filha, acaba construindo uma família quase tradicional e que, por isso, é bastante criticada por muitos, até mesmo por seu melhor amigo Richard. Sabe também que, por esse mesmo motivo, é vista, como uma lésbica ultrapassada, por Mary Krull, a amiga de sua filha:

Clarissa sabe que é alvo de zombarias, se bem que não em público, por causa de sua vida confortável e de suas antiquadas (ela deve achá-las antiquadas) noções sobre identidade lésbica. Está cansada de ser tratada como inimiga [...] por que as roupas que vestem são normais (CUNNINGHAM, 2003, p. 26).

Clarissa Vaughan tem consciência, inclusive, de que, muito provavelmente, as demais pessoas não lhe manifestam seus preconceitos por causa de sua posição na sociedade, afinal, tanto ela quanto sua companheira, além de terem uma vida confortável, “bem acima dos padrões mundiais” (CUNNINGHAM, 2003, p. 26), têm um trabalho digno e muito respeitável. Clarissa é editora de livros e Sally é produtora de TV.

Por mais que Clarissa se abale com os comentários alheios, ela não se arrepende de nada, e tão pouco se sente culpada. Como já dissemos no subitem *Passeio por um corpus palimpsestico*, ela é segura de que, se houvesse optado por ficar ao lado de Richard Brown, sua vida não teria sido menos infeliz.

Se compararmos essa Clarissa Vaughan com Clarissa Dalloway perceberemos que os motivos que levaram esta a preferir o esposo a Peter não são muito diferentes dos motivos que levaram aquela a preferir Sally. Tanto Walsh, quanto Brown exigiam demais de suas amadas e tanto a Clarissa de Woolf quanto a Clarissa de Cunningham estavam em busca de estabilidade.

Outro momento em que percebemos a identidade fragmentada de Clarissa é na sua relação com Júlia. Clarissa, ao educar sua filha ao lado de outra mulher, ao invés de educá-la ao lado de um homem, parece mais uma vez ser a moça pirata, como Richard lhe descrevera. Todavia, o verniz dessa pirataria, também descrito por Richard, fica logo evidente, quando descobrimos que, por traz desse brilho pós-moderno, Clarissa faz suas “censuras maternas” e odeia a amizade de Julia com Mary Krull, como “qualquer pai republicano”:

Parece que existe alguma força de convencionalismo atuando, tão eficaz quanto a força da gravidade. Mesmo que se tenha sido rebelde a vida toda; que se tenha criado uma filha da forma a mais honrada possível, numa casa de mulheres [...] mesmo com tudo isso, parece que um dia você topa de repente consigo mesma parada sobre um tapete persa, cheia de censuras maternas e sentimentos amargos, magoados diante de uma moça que despreza você [...] por privá-la de um pai (CUNNINGHAM, 2003, p. 127-128).

Esse trecho explicita o momento em que Júlia chega em casa, junto com Mary, para pegar sua mochila e juntas irem às compras. Passeio que não agrada em nada a Clarissa porque, no fundo, talvez ela também pudesse querer ter uma filha tradicional, sem rebeldias, diferentemente do que ela própria fora: “A filha de Clarissa, essa garota maravilhosa, inteligente, podia ser uma esposa feliz, acompanhando o marido nas compras. Podia ser alguém saído dos anos 50, depois de algumas pequenas mudanças” (CUNNINGHAM, 2003, p. 129).

Ora, por que Clarissa Vaughan haveria de querer que a filha se casasse com um homem se ela mesma se juntou a uma mulher? Por que Clarissa teve uma filha com Louis e a faz acreditar que é filha de inseminação artificial? “O pai nada mais é do que uma proveta numerada, desculpe, Júlia, não há como achá-lo” (CUNNINGHAM, 2003, p.127). Entendemos as atitudes “contraditórias” de Clarissa como os atos performativos a que Butler se refere, ao definir que sexo e gênero são conceitos construídos em contextos específicos:

Nesse sentido gênero é sempre um feito, ainda que não seja a obra de um sujeito tido como preexistente à obra [...] não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é *performativamente* constituída, pelas próprias “expressões” tidas como seus resultados (BUTLER, 2003, p. 48 — grifo da autora).

Por isso entendemos que, quando Clarissa atua no papel de mãe, ela atua diferentemente de quando atua no papel de amante, da mesma forma que ela se relaciona diferentemente com Richard e com Sally. Importa é que Clarissa não delimita sua identidade num rótulo único, que ela deve seguir em todas as circunstâncias, como Laura Brown sentia-se obrigada a fazer dentro da sociedade patriarcal em que vivia.

Em meados do século XX, as mulheres lutavam pelo direito à não-maternidade. Isso era o que Laura mais queria: não ser mãe e não ter obrigações de esposa e dona de casa. No fim desse século, Clarissa já é capaz de provar que é dona do próprio corpo, entregando-o a homens como Richard e Louis, e a mulheres como Sally, sem ter que se sentir constrangida ou culpada por suas escolhas sexuais. Clarissa, ao fazer Júlia acreditar que é filha de produção independente, nega o controle que a sociedade tem sobre a reprodução da mulher.

Clarissa, com essas atitudes, de alguma forma diz à sociedade, a que ela não quer e que não irá se prender aos convencionalismos estipulados à mulher, como a obrigação de ser de um único homem e com ele constituir família, isto é, gerar os filhos deste homem. Por isso, Clarissa Vaughan pode ser vista como a mulher feminina e independente que a escritora Virginia Woolf desejou ser e que existisse quando escreveu seus ensaios feministas na década de 20. Nossa Clarissa pós-moderna, feliz-infeliz, convicta-ambígua, é uma mulher segura de si e que não altera seus valores em benefício das cartografias sociais que a sociedade impõe.

Talvez fosse com essa mulher que a escritora Virginia Woolf (não a personagem de Cunningham) sonhasse. Alguém com subjetividade suficiente para ser capaz de ter “um teto todo seu”, um quarto próprio para trabalhar e dinheiro bastante para se manter e poder viajar para conhecer o mundo (coisas a que poucas mulheres de sua época tinham acesso), sendo ao mesmo tempo esposa e mãe, mas não de dezenas ou dúzias de filhos, e sim de dois

ou três: “é necessário ter quinhentas libras por ano e um quarto com fechadura na porta se vocês quiserem escrever ficção ou poesia” (WOOLF, 1985, p. 137).

Clarissa Vaughan, a personagem, não era escritora, mas editora e vivia em uma época em que mulheres já podiam editar textos, ter seu quarto próprio, seu emprego e ser mãe de uma única filha. Podemos dizer até mesmo que Clarissa superou as estimativas da escritora Virginia Woolf, visto que seu apartamento fora comprado e decorado com seu próprio dinheiro e com o dinheiro de outra mulher, com a qual ela podia gozar do direito de ser lésbica.

No final do século XX, os cargos que Clarissa e Sally ocupavam no mercado de trabalho já eram aceitos naturalmente ao serem preenchidos por mulheres, ao passo que, na era vitoriana, uma mulher sequer poderia entrar em uma biblioteca desacompanhada de um homem ou sem um documento masculino que lhe permitisse o acesso.

6.2 ESCRITA FEMININA X ESCRITA MASCULINA

No primeiro capítulo de nosso trabalho abordamos alguns pressupostos teóricos de literatura comparada, com base em Genette (1982), que retomaremos agora, diante da necessidade de relacionar a transtextualidade de nossos objetos de estudo com a importância dos estudos culturais de identidade e gênero, abordados no capítulo anterior.

Vimos, inclusive, que o texto de *As horas* é um caso de transposição diegética, uma vez que Cunningham deseja atualizar os conflitos femininos existentes na obra inglesa. Também já falamos desses conflitos femininos. O que nos falta agora é dialogar a situação masculina de Cunningham diante do universo feminino que ele se propôs reconstruir em sua transposição. Para tanto, abordaremos, inicialmente o (des)conforto desse autor diante de sua precursora, Virginia Woolf, com base em Harold Bloom (1991) e Jonathan Culler (1997).

Bloom, em *A angústia da influência: uma teoria da poesia*, desenvolve a teoria de que um poeta é sempre influenciado por outro e sofre com a força dessa influência. Relacionando as idéias de Bloom (1991) com as de Genette (1982), temos que a comunicação entre o hipotexto e o hipertexto faz parte do reflexo da influência sofrida pelo poeta mais novo, *efebo*, a partir do poeta mais velho, *prógono*, em busca de uma poesia livre. Entendemos como *efebo* o escritor norte-americano, pois ele é posterior à escritora inglesa, tida, então, como prógono.

Segundo Bloom (1991) os *efebos* fortes lutam com persistência para combater os *prógonos* também fortes que, de alguma forma, os influenciaram. Essa luta ocorre devido à angústia (*anxiety*) e à dificuldade de se admitir influenciado por alguém. Dessa forma, o *efebo* tenta não repetir seu precursor e sim superá-lo, ainda que inconscientemente.

Bloom classifica as relações de angústia em seis taxonomias: *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *demonização*, *askesis* e *apophrades*. Dessas classificações iremos abordar apenas *tessera*, *kenosis* e *apophrades*, que são as que consideramos pertinentes ao nosso autor em estudo, Cunningham.

Tessera é quando “um poeta ‘complementa’ antiteticamente seu precursor ao ler o poema-ascendente de tal forma a preservar seus termos mas alterar seu significado, como se o precursor não tivesse ido longe o bastante” (BLOOM, 1991, p.43). Em *As horas*, essa postura justifica-se pela transposição heterodiegética da obra, exemplificada, no capítulo “Comparações preliminares”, pela atualização que Cunningham faz dos conflitos das personagens de *Mrs. Dalloway*.

A fim de esclarecermos melhor esse tipo de influência que Cunningham sofre, ilustraremos com o exemplo da atualização de *As horas* em relação à *Mrs. Dalloway*: sabemos que ao criar Clarissa Vaughan, Michael Cunningham atualiza Clarissa Dalloway, criada por Virginia Woolf. Se na década de 1920, a Clarissa de *Mrs. Dalloway* não conseguiu se resolver amorosamente porque amava dois homens e uma mulher ao mesmo tempo, as circunstâncias a

levaram à escolha de um dos homens para ser seu marido. Na virada do século XX para o século XXI, a Clarissa de *As Horas* entra em conflito por nunca ter deixado de amar um homem gay e ter se unido a uma mulher lésbica, além de ter tido uma filha com outro gay.

Ao colocar Clarissa Vaughan vivendo com Sally, Cunningham mostra a possibilidade de se manter o mesmo conflito amoroso em outra época, vivido por outros personagens, e quão diferente pode ser o contexto histórico da mulher pós-moderna, que pode gozar de maior liberdade em suas escolhas sexuais que a mulher moderna da década de 20. Estas alterações diegéticas,²⁵ dentro de uma história, semelhante soam como uma tentativa de complementar o prógono.

Entretanto, ao mesmo tempo em que Cunningham tenta complementar esse trabalho de Woolf, ele também o “descontinua”, através da multiplicação de seus personagens, causando a falsa impressão de que *Mrs. Dalloway* não é um trabalho tão absoluto quanto parece, precisando ser reescrito para atingir esse ponto. O romance de Woolf, como já foi visto nos capítulos anteriores, tem duas narrativas, a de Clarissa Dalloway e a de Septimus Smith, sendo que Clarissa se destaca como a protagonista maior do livro. Já o romance de Cunningham tem três narrativas, cada uma com três protagonistas (Virginia, Laura e Clarissa) em semelhante grau de importância. Quando o escritor de *As horas* multiplica os personagens é como se ele esvaziasse de Woolf para ir além. A esse processo de esvaziar-se de sua própria inspiração para recriar a obra alheia, Bloom (1991) denomina *kenosis*.

Ao criar a personagem Virginia Woolf escrevendo o romance *Mrs. Dalloway*, Cunningham se torna o autor de Virginia e se coloca no mesmo tempo ou, até mesmo, como se anterior a ela. O fato de transformar Virginia Woolf em personagem e de se apropriar do título que a autora daria a *Mrs. Dalloway*²⁶ torna-se, ainda segundo Bloom, um gesto *apophrádico*, pois, enquanto personagem Woolf se torna criatura de Cunningham, que, por

²⁵ Ver a diferença entre *história* e *diegese* no capítulo “Comparações preliminares”.

²⁶ Os diários de Virginia Woolf mostram que a autora tinha primeiro pensado em dar o título de *As horas* para seu romance *Mrs. Dalloway*. É claro que Cunningham conscientemente apropriou-se desse título.

sua vez, torna-se o criador de Woolf. Isso lhe dá autonomia sobre ela, para fazê-la se comportar e agir conforme sua vontade e não como a vontade própria da escritora. Este gesto de Cunningham culmina quando ele mata a personagem Virginia, fazendo-a cometer suicídio logo após a finalização do romance *Mrs. Dalloway*.²⁷

Por fim, *As horas* é o caso de um romance que, por um lado, complementa *Mrs Dalloway*, ao atualizar os problemas sofridos pelas personagens, mas também é um romance que descontinua o trabalho de Virginia Woolf, ao tentar ir além dele. Por isso, consideramos as taxonomias *tessera*, *kenosis* e *apophrades* pertinentes a influência sofrida pelo vencedor do prêmio Pulitzer.

No entanto, antes de ser um escritor influenciado por Woolf, Michael Cunningham é um leitor dessa autora. Jonathan Culler (1997) aponta duas críticas divergentes sobre o leitor. Segundo esse autor, há críticos que consideram o leitor uma tabula rasa, que só irá captar o que está escrito no texto porque aquilo foi escrito, o que significa que, independentemente de qual for o assunto, esse leitor só terá conhecimento dele depois de feita a leitura. E há críticos que acham que a leitura sempre variará de acordo com o leitor, isto é, determinado texto terá mais ou menos sentido para o leitor de acordo com a sua experiência de vida, bem como suas leituras prévias.

Se aceitarmos essa segunda crítica em relação ao leitor, haveremos de considerar que um mesmo romance pode ser lido diferentemente por um homem e por uma mulher, da mesma forma que o equivalente pode ser dito em relação ao escritor. Logo, ficam as seguintes perguntas: até que ponto Michael Cunningham conseguiu compor/transpor de forma satisfatória as protagonistas femininas de sua obra? Que contribuição esse escritor ofereceu para os estudos femininos e feministas do século XX? Em que os diferenciais de Clarissa

²⁷ Ver nota 24.

Vaughan em relação à Clarissa Dalloway contribuíram para a construção do lugar feminino contemporâneo?

Simone de Beauvoir (2002, p. 21) acreditava “que para elucidar a situação da mulher são ainda certas mulheres as mais indicadas”. Judith Butler (2003), porém, acredita que tanto sexo como gênero são conceitos construídos culturalmente. Assim, não existem *homens* ou *mulheres*, existem pessoas que vão atuar de maneira mais *feminina* ou mais *masculina*, de acordo com as circunstâncias em que se encontram. Idéia que compactua com a do sujeito pós-moderno, teorizado por Stuart Hall (2004). Já vimos, no capítulo anterior, que, para esse filósofo cultural, o sujeito pós-moderno não tem uma identidade fixa, muito menos, pré-construída.

Ao que parece, Michael Cunningham aproxima-se mais das críticas feministas e culturais contemporâneas, desafiando, desse jeito, Beauvoir. Desafio que nos parece natural, visto que o autor de *As Horas* é um homem que nasceu na época do *boom* do movimento feminista e pode acompanhar de perto os requisitos e as conquistas da então considerada Segunda Onda Feminista. De forma que, para ele, já seria naturalmente mais fácil de conceber as idéias revolucionárias das mulheres da época, do que se ele houvesse nascido cinquenta anos antes ou mais. Assim, o que Woolf idealizava, Cunningham pôde diluir.

Em seus ensaios sobre a condição da mulher escritora, Virginia Woolf (1985) mostra-nos a dificuldade de a mulher se firmar como escritora profissional ao longo da História. Dificuldade que se confirma em Gay quando este escreve “Uma multidão — a de mulheres escrevinhadoras” (2001, p. 333):

Charlotte Brontë, inédita mas intrépida, enviou alguns de seus poemas a Robert Southey, o laureado poeta. Após um silêncio preocupante, ele enviou uma resposta gélida, dizendo-lhe que escrevesse poesia “por ela mesma” e “não para alcançar celebridade” e severamente a aconselhava a não sonhar acordada. “A literatura não pode nem deve ser a ocupação da vida de uma mulher”. Escrever interferia na execução das tarefas a que a mulher estava

destinada: “Quanto mais ela estiver envolvida em seus deveres adequados, menos tempo ela terá para tal, mesmo como recreação”.

Assim, somos levados a acreditar que se Cunningham fosse um homem considerado machista pelas feministas de sua época, ele dificilmente reconheceria Virginia Woolf como uma escritora digna de respeito e muito menos supervalorizaria *Mrs. Dalloway* através das três protagonistas de seu romance.

Além disso, Cunningham, nos extras do DVD de *As Horas*, disse se identificar com o mundo feminino através da arte:

...Quando comecei a pensar que [Laura Brown] era guiada pelos mesmos ideais de uma perfeição inatingível que guiavam Virginia Woolf e por isso estava sujeita aos mesmos altos e baixos que acometiam Virginia, então, ela ganhou vida, corpo e consegui escrever sobre ela (2002).

Cunningham reconhece como artística não apenas a arte de escrever um livro, como Mrs. Woolf fazia, mas também a arte de fazer um bolo, como Mrs. Brown, ou a arte de dar uma festa, como Mrs. Dalloway. Tanto que ele comenta que só conseguiu escrever sobre Laura Brown, depois que começou a pensar nela como uma artista.

Não é o fato de Cunningham ser homem que o impede de entender o interior feminino das personagens. De acordo com Culler (1997), para se ler como uma mulher, não se tem necessariamente que ser uma mulher, e nem para se ler como um homem se tem que ser homem. Culler (1997, p. 66) diz que

[...]embora seja difícil descobrir em termos independentes e positivos o que poderia significar o que é ler como uma mulher, pode-se confidencialmente propor uma definição puramente diferencial: ler como uma mulher é [...] identificar as defesas específicas e distorções das leituras dos homens e providenciar reparações.

No início deste capítulo mostramos que o autor de *As Horas* fez várias reparações para apresentar a situação conflituosa de Virginia, Laura e Clarissa. Vimos, inclusive, como o

conteúdo de *As Horas* expõe as crises existenciais pelas quais passam essas mulheres. Vimos ser comum em todas três a agonia de uma “liberdade” limitada.

A personagem Virginia tem a liberdade de escrever e publicar na própria editora que abriu com o marido, mas vive a angústia de não poder comandar sua própria vida, ao sentir-se presa fora de Londres e presa pelas suas crises doentias.²⁸ Laura já não padece mais o medo de se tornar uma solteirona estranha. Contudo, sofre com seu matrimônio porque a condição de casada lhe cobra comportamento e deveres de dona de casa, mãe e esposa, quando o que ela queria era dedicar sua vida à boa literatura. Por fim, Clarissa Vaughan teve a chance de se casar com outra mulher e criar uma filha, mas é, ao mesmo tempo, cobrada e infeliz por suas antiquadas noções sobre lesbianismo e por não ter concedido à sua filha a possibilidade de ela saber quem é o pai dela.

Se a grande dor das primeiras feministas era justamente o fato de ninguém, inclusive as próprias mulheres, reconhecê-las como seres humanos, e o fato de ninguém perceber a profunda amargura do mundo feminino, cremos que esses problemas foram superados pelo escritor de *As horas*, visto que ele não mostra mulheres felizes com suas condições domésticas e matrimoniais.

Na realidade, a inquietude feminina diante do mundo já é apresentada em *Mrs. Dalloway*. A diferença é que Clarissa Dalloway, como sujeito sociológico, ainda tinha seu papel social de dona de casa muito bem definido, próprio da sociedade aristocrática londrina de sua época. Ao passo que Clarissa Vaughan, como sujeito pós-moderno, tem maior liberdade para oscilar seu comportamento e sua opção sexual de heterossexual para homossexual, ao longo de sua vida.

²⁸ Essa verdade ficcional não confere com a biografia de Virginia Woolf, que mostra a bondade e paciência que seu esposo Leonard tinha com a esposa, aceitando, inclusive, os casos lésbicos de Virginia. A angústia real de Virginia era, provavelmente, por causa de suas crises maníaco-psicóticas depressivas que eram oriundas desde sua infância.

No entanto, Michael Cunningham, através de Clarissa Vaughan, mostra-nos que mesmo no final do século XX uma mulher nova-iorquina, com os padrões financeiros considerados altos para o nível de seu país, ainda não consegue ser totalmente completa e dona de si.

Cunningham mostra-nos que, por mais que a luta feminista já tenha obtido várias conquistas, entre elas o poder de a mulher decidir se vai ou não ser mãe e ter controle da natalidade de seus filhos, a luta ainda está em curso e exige muitos esforços para chegar a um bom termo. Nem sempre criar um filho sem pai, ou não se ter marido e filhos, pode tornar uma mulher realizada. Por exemplo, Júlia, a jovem símbolo da subjetividade pós-modernista, dá indícios de ser revoltada pelo fato da mãe ter lhe negado o direito de saber quem é o pai. E Laura sofre através de Richard as conseqüências de ter abandonado a família.

Não é que Michael Cunningham seja um escritor feminista, o único a compreender as almas das mulheres. O que ocorre é que esse autor já nasceu em outra época, numa fase em que as bases feministas já estavam se consolidando e as mulheres já haviam adquirido um pragmático espaço de ação. Em todo caso, Cunningham também não aponta soluções para todos os conflitos femininos e nem tampouco termina sua obra com o famoso *happy end*.

Todavia, para quem ainda é da mesma opinião de Beauvoir, que não há ninguém melhor que as mulheres para falar delas mesmas, vale retomar que as pessoas são diferentes e por isso elas pensam diferentemente e que, em momento algum, a ótica masculina de *As horas* se esqueceu disso. O próprio Cunningham comenta, nos extras do DVD de *As horas*, o choque que causou em muitos leitores o fato de escrever sobre mulheres que não amam tanto seus filhos, bem como o fato de alguns de seus amigos gays terem achado o Louis do filme gay demais. No entanto, ele se defende dizendo que é natural que as pessoas se projetem em certos personagens, em romances e filmes, e que todos têm sua versão de Virginia Woolf,

sendo que a versão apresentada é a da equipe cinematográfica. Da mesma forma, todos tem sua própria versão de Louis, a partir do livro, mas, mais uma vez, a versão que aparece no cinema é a versão da equipe.

Assim, concordamos com o comentário do autor e respeitamos as opiniões divergentes das nossas aqui apresentadas ao longo de todo este trabalho. Temos consciência de que não será a nossa a única e nem a última pesquisa comparativa de *Mrs. Dalloway* e *As horas*.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Iniciamos nosso trabalho com o propósito de averiguar a influência que Cunningham, ao escrever *As horas*, sofre de seu prógono Virginia Woolf, a partir da comparação das estratégias narrativas utilizadas por esses dois autores no hipertexto *As horas* e no hipotexto *Mrs. Dalloway*. Nessa fase inicial, achávamos que no decorrer de nossa pesquisa encontraríamos uma quarta protagonista em *As horas* que seria fruto da imaginação do leitor, ao perceber como as protagonistas Virginia Woolf, Laura Brown e Clarissa Vaughan viam a heroína do romance *Mrs. Dalloway*.

Mas tão logo começamos a comparar as obras entre si, para verificarmos as semelhanças e dessemelhanças entre as mesmas, percebemos que não era esse o aspecto que “falava mais alto” na releitura de Michael Cunningham. A nosso ver, as inconformidades femininas diante da vida eram, provavelmente, a temática mais profunda de *As horas*. Nosso foco, assim, permaneceu nas protagonistas femininas, porém começamos a vê-las por outro ângulo. Por isso achamos justo pesquisarmos a construção dessas personagens desde suas construções estruturais até suas situações sociais.

No sentido estrutural, chamamos a atenção para a localização dessas personagens dentro do gênero narrativo romanesco, seguido dos desdobramentos dos núcleos accionais dos enredos de *Mrs. Dalloway* e de *As horas*, visto que cada obra tem mais de uma narrativa e um número de personagens significativo.

Em seguida, localizamos nossos estudos dentro da teoria de Literatura Comparada, que é a ciência na qual apoiamos nossas idéias para compararmos as personagens dos dois livros. Neste momento vimos quão vasto é o campo dos estudos comparados e a variedade de caminhos que poderíamos seguir até mesmo dentro do recorte que fizemos, que compreende a transtextualidade. Ao construirmos a árvore ilustrativa (figura 2) de nosso

percurso, sentimo-nos tentados inclusive a enveredar pelos caminhos da transmotivação e da transvalorização, visto que nossos objetos de estudo também nos permitem essa pesquisa. Mas resolvemos deixar essa via para uma possível continuação desse trabalho, optando então pela análise de transposição heterodiegética, conforme já definimos.

Nosso próximo passo foi comparar a estrutura dos romances de acordo com as categorias de romance modernista e pós-modernista. Foi assim que descobrimos que a releitura de Michael Cunningham, apesar de pós-modernista, ainda usa algumas estratégias tradicionais como definição de tempo e espaço, em contraposição ao texto modernista de Virginia Woolf, que dispensa esse recurso. Também nos surpreendemos com a superficialidade com que Cunningham aborda o contexto social e político de cada protagonista em contraposição à abordagem de Woolf, que é bem mais profunda.

Woolf, em *Mrs. Dalloway*, critica a necessidade de a mulher ter de se casar através do exemplo da escolha matrimonial de Clarissa e da transformação da rebelde Sally Seaton em uma matrona bem casada, mãe de cinco filhos. Além dessa crítica social, há a crítica à diferença de classe social, entre o meio aristocrata de Clarissa e com o meio burguês de Sally, depois que esta se casa com um ascendente burguês, assim como ao meio social de Miss Kilman, a indigna professora de Elizabeth Dalloway. A essa professora cabe inclusive a crítica à falsa devoção religiosa. No que diz respeito à crítica política, temos Lady Bruton com sua “fabulosa” idéia de mandar os indigentes para o Canadá, com a promessa de enriquecimento fácil, o charlatanismo dos médicos de Septimus e a própria situação deplorável deste após sua marcante participação na Primeira Grande Guerra.

Cunningham, por sua vez, não explora o contexto político e social da Inglaterra ao criar a personagem Virginia Woolf, nem explora a situação de Dan Brown como o herói que ajudou os Estados Unidos na Segunda Guerra e nem mesmo pensa o contexto político dos Estados Unidos no fim do século XX. Ao invés disso, prefere abordar a temática da AIDS e o

sofrimento do poeta Richard diante de sua morte iminente ou antecipada (afinal, ele se suicida). Cunningham aprofunda-se muito mais na análise das características homossexuais de cada personagem seu do que aprofunda sua crítica ao contexto político-social em que os personagens estão envolvidos, ou pelo menos deveriam estar.

Comentado essas diferenças encontradas, nas duas obras fizemos uma breve comparação entre as obras em estudo e suas respectivas adaptações cinematográficas para mostrarmos como as artes se relacionam entre si no jogo comparativo entre elas. Cumprida mais essa etapa, adentramos finalmente na construção das personagens e percebemos que Michael Cunningham, ao dar nome, sobrenome e indicar algumas características físicas de seus personagens, contraria a percepção de personagem do romancista e crítico Alain Robbe-Grillet (1969). Por isso nos valem de outros críticos para melhor compreendermos a dinâmica utilizada por Cunningham ao construir suas personagens. Assim, percebemos que, apesar de as personagens de *As horas* serem definidas de maneira tradicional, nem por isso elas são menos complexas ou indignas do rótulo pós-modernista.

Tal percepção se tornou ainda mais clara quando nos aprofundamos nos aspectos identitários e sociais das protagonistas femininas das duas obras em análise e mostramos, com base em Stuart Hall (2004) e Judith Butler (2003), a identidade fragmentada da personagem pós-modernista Clarissa Vaughan. Finalmente, mas não por último, percorremos a história do feminismo e das mulheres desde o século XVIII, com Olympe de Gouges e Mary Wollstonecraft, porém dando mais ênfase ao seu desenvolvimento no decorrer do século XX, que é o período em que se encontram as protagonistas de *Mrs. Dalloway* e de *As horas*.

Nesse último capítulo, então, abordamos de forma mais densa as inconformidades das personagens Clarissa Dalloway, Rezia Smith, Virginia Woolf, Laura Brown e Clarissa Vaughan diante de suas vidas, chamando à atenção, em nota, que a insatisfação da personagem fictícia Virginia Woolf não era necessariamente a mesma da que a escritora e

mulher real sentia. Ao final dessa discussão, retomamos a idéia de Literatura Comparada que inicialmente abordamos e comentamos as angústias sofridas e causadas por Michael Cunningham, um escritor masculino diante do texto feminino de Virginia Woolf.

Dessa forma, acreditamos ter cumprido nosso objetivo inicial de comparar as estratégias narrativas utilizadas por Woolf e Cunningham ao compor suas personagens, sobretudo as protagonistas femininas, a fim de verificarmos as conclusões esperadas no início deste trabalho, como o fato de Cunningham, afinal, ser realmente um autor original, que contribuiu para com o gênero romanesco através de *As horas*.

REFERÊNCIAS

Obras de Virginia Woolf no Brasil

WOOLF, Virginia. **A Viagem**. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. **Noite e Dia**. 2.ed. Tradução de Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

_____. **O Quarto de Jacob**. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

_____. **Mrs. Dalloway**. Tradução de Mário Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. **Ao Farol**. Tradução de Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

_____. **Orlando**. 6. ed. Tradução de Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. **Um teto todo seu**. 2. ed. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **As Ondas**. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. **Flush: memórias de um cão**. Tradução de Ana Ban. Porto Alegre: L&PM, 2004.

_____. **Os anos**. Tradução de Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. **Entre os atos**. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. **Uma casa Assombrada**. Tradução de José Antônio Arantes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Obras de Michael Cunningham no Brasil

CUNNINGHAM, Michael. **Uma casa no fim do mundo**. Tradução de Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **Laços de Sangue**. Tradução de Anna Olga de Barros Barreto. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **As Horas**. Tradução de Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Dias Exemplares**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Demais referências

- AS HORAS**. Produção de Scott Rudin e Robert Fox. EUA: Miramax International e Paramount Pictures, 2002. 1 DVD (115 min) DVD, son., color.
- BAUER, Carlos. **Breve historia da mulher no mundo ocidental**. São Paulo: Xamã : Edições Pulsar, 2001.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- _____. **O segundo sexo: a experiência vivida**. 2. ed. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BELL, Quentin. **Virginia Woolf: a biography**. New York: Harcourt Brace Jovanovich, v. 1 e 2, 1972.
- BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Tradução de Arthur Netrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo : Boitempo, 2003.
- CHATMAN, Seymour. Mrs. Dalloway's Progeny: The Hours as Second-degree Narrative. In: **A companion to narrative theory**. Malden: Blackwell Publishing, 2005.
- CUNNINGHAM, Michael. **The hours**. New York: Picador USA, 2002.
- _____. **As horas**. Tradução de Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- DUARTE, Constância Lima. **Nísia floresta: vida e obra**. Natal: EDUFERN, 1995.
- _____. Nísia Floresta e Mary Wollstonecraft: diálogo ou apropriação? In: **O eixo e a roda**. Revista de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da UFMG, vol. 7, 2001. p. 153-164.
- EISENSTEIN, Sergei Mikhailovitch. Palavra e Imagem. In: **O sentido do filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- FEHÉR, Ferenc. **O romance está morrendo: contribuição a teoria do romance**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.
- FLORESTA, Nísia. **Direitos das mulheres e injustiça dos homens**. 4 ed. Introdução, Posfácio e Notas de Constância L. Duarte. São Paulo: Cortez, 1989.
- _____. **Opúsculo humanitário**. Introdução e notas de Peggy Sharpe-Valadares. Posfácio de Constância L. Duarte. São Paulo: Cortez Editora, 1989.

- _____. **A lágrima de um Caeté**. Estudo e Notas de Constância L. Duarte. Natal: Fundação José Augusto, 1997.
- FRANCO, Jean. Sense and sensuality: notes on the national period. In: **Plotting women**, Columbia University Press, 1989, p. 79-102.
- FRIEDAN, Betty. **Mística feminina**. Tradução de Áurea B. Weissenberg. Petrópolis: Vozes, 1971.
- GAY, Peter. O Cultivo do Ódio. In: **A experiência burguesa da rainha vitória a freud**. Tradução de Sergio Goes de Paula; Viviane de Lamare Noronha. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. A Paixão Terna. In: **A experiência burguesa da rainha vitória a freud**. Tradução de Sérgio Flaskman. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- GENETTE, Gerard. **Palimpsestes: la littérature au second degré**. Paris: Seuil, 1982.
- GLIKSOHN, Jean-Michel. Littératures et arts. In: BRUNEL, Pierre; CHEVREL, Yves (Org.). **Précis de littérature comparée**. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HOPPER, Keith. **Flann O'Brien: A portrait of the artist as a young post-modernist**. Dublin: Cork University Press.
- IRIGARAY, Lucy. **Ce sexe qui n'en est pas un**. Paris: Édition de Minit, 1977.
- JARY, David e JARY Julia. **Collins dictionary of sociology**. Glasgow: Harper Collins Publishers, 1991.
- JOHNSON, Randal. **Literatura e cinema – Macunaíma: do modernismo na literatura ao cinema novo**. Tradução de Aparecida de Godoy Johnson. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.
- KARL, Frederick R. **O moderno e o modernismo: a soberania do artista 1885-1925**. Tradução de Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Imago, 1927.
- KRISTEVA, Julia. **O texto do romance: estudo semiológico de uma estrutura discursiva transformacional**. Tradução de Manuel Frias Martins. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.
- LAURETIS, Teresa de. The technology of gender. In: **Technologies of gender**. Indiana University Press, 1987. p. 1-30.
- LEMAIRE, Ria. Rethinking literary history. In: MEIJER, Maaïke; SCHAAP, Jetty **Historiography of women's cultural traditions**. Holanda/USA: Foris Publications 1987, p 180-193.
- LEFEVERE, A. **Translation, rewriting & the manipulation of literary fame**. London and New York: Routledge, 1992.

- LUKÁCS, Georg. **A Teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34: 2000.
- MCNICOL, Stella Ed. **Mrs. Dalloway's party: A Short Story Sequence** by Virginia Woolf. New York/London: Harcourt Brace-Jovanovich, 1973.
- MINER, Earl. **Poética comparada**. Tradução de Angela Gasperin. Brasília: Editora da UNB, 1996.
- MILLER, J. Hillis. **Fiction and repetition: Seven English Novels**. Cambridge: Harvard University, 1982.
- MRS. DALLOWAY**. Produção de Lisa Katselas Paré e Stephen Bayly. EUA: First Look Pictures, 1997. 1 DVD (97 min) DVD, son., color.
- NITRINI, Sandra. **Poéticas em confronto: nove novena e o novo romance**. Hucitec: São Paulo-Brasília, 1987.
- PATMORE, Coventry Kersey Dighton. **The angel of the house**. Salt Lake City: Gutenberg, 2001.
- PRATT, Mary. Women, literature and national brotherhood in **Women, culture and politics in latin america**, University of California Press, 1990. p. 48-73.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de narratologia**. 4. ed. (revista e aumentada). Coimbra: Almedina, 1994.
- ROCHA, Flávia. Cunningham, um escritor sem medo de Virginia Woolf. **Cult**, São Paulo, p.47-49, mar.2002.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tradução de Marina Appenzeller (Tomo II). Campinas: Papiros, 1995.
- ROOBE-GRILLET, Alain. **Por um novo romance**. Tradução de T.C.Netto. São Paulo: Editora Documentos, 1969.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto e contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- SILVA, Carlos Viana da. **The Hours de Stephen Daldry: a reescritura de Mrs. Dalloway no cinema**. Salvador: Inventário, 2004. Disponível em: <<http://www.inventario.ufba.br/03/d03/03csilva.htm>>. Acesso em: 10 out. 2006.
- SILVA. C. A. V. **Transmutando Virginia Woolf: uma análise da tradução cinematográfica de Mrs. Dalloway**. 2002. 111 f. Dissertação (Mestrado em Lingüística Aplicada) - Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza.
- STEPAN, Nancy Leys. Race and gender: The role of analogy in science. In: **Anatomy of racism**. University of Minnesota Press, 1990. p.38 – 57.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WOLLSTONECRAFT, Mary. **A vindication of the rights of woman**. London: J.M. Dent & Sons Ltd.; New York: E.P. Dutton & Co. Inc, 1919.

WOOLF, Virginia. **The diary of Virginia Woolf**. 2º v. New York/London: Harcourt Brace Jovanovich, 1978.

_____. **Mrs. Dalloway**. Tradução de Mário Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. **Uma casa assombrada**. Tradução de José Antônio Arantes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **Mrs. Dalloway's Party**: a short story sequence. New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1973.

_____. **Mrs. Dalloway**. Great Britain: Penguin, 1996.