

A melancolia na arte – da literatura para o cinema
Análise da transposição de *Mrs. Dalloway*, de V. Woolf, para o filme
As Horas

Juliana Camargo Horning

Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação –
Comunicação e Arte

Abril, 2013

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação – Comunicação e Arte, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Maria Augusta Babo.

Ao meu irmão, Luciano

**A MELANCOLIA NA ARTE – DA LITERATURA PARA O
CINEMA**

**ANÁLISE DA TRANSPOSIÇÃO DE *MRS. DALLOWAY*, DE V.
WOOLF, PARA O FILME *AS HORAS***

MELANCHOLY IN ART - FROM LITERATURE TO THE CINEMA
AN ANALYSIS ON THE TRANSPOSITION OF V. WOOLF'S *MRS.*
DALLOWAY TO THE MOVIE *THE HOURS*

JULIANA CAMARGO HORNING

RESUMO

A transposição de um regime semiótico a outro, do literário ao cinematográfico, em narrativas que se recontam e complementam: Esta é a temática deste trabalho. Para demonstrar o intercruzamento, a intercalação entre literatura e cinema, utiliza-se a obra de Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*, e uma faceta da história de vida da escritora, retratada na obra *As Horas*, livro escrito por Michael Cunningham, o qual embasa o filme de mesmo nome, dirigido por Stephen Daldry. São textos em outros textos, narrativas desdobradas em outras narrativas, histórias ficcionais baseadas em uma personagem real. De Virginia parte-se para uma de suas mais reconhecidas produções, *Mrs. Dalloway*, a qual servirá de elo para a fundamentação de *As Horas*. A passagem da escrita para a imagem recria personagens e histórias, elucida-os de uma outra maneira, mas sempre conservando a narrativa primeira e acrescentando nesta elementos e sujeitos que auxiliam na apresentação da escritora, da sua obra e possíveis desdobramentos, colocados em situações, pessoas e épocas diferenciadas. O tempo, então, funde-se e harmoniza-se em uma coisa só, transpondo barreiras na intenção de recriar um universo vivido por Virginia Woolf e também por mais duas personagens, em outras décadas, sob a influência de uma outra sociedade e costume, mas que mesmo assim resguardam a essência da melancolia, da infelicidade velada, do desejo de ser aquilo que já se foi no passado, de viver plenamente ou de perseguir um sonho em outro contexto, em outro espaço, composto por diferentes pessoas.

Em *Mrs. Dalloway*, a personagem Clarissa Dalloway representa a narrativa primeira que será ligada a de Septimus Warren Smith, ex-combatente da Primeira Guerra Mundial, visionário tal como Virginia Woolf, sofredor dos mesmos males, incompreendidos por aqueles que estavam próximos e também pela sociedade da época. Laura Brown, Clarissa Vaughan, Richard, todos constituintes da trama de *As Horas*, atualizam, recontam, realizam o desdobramento da narrativa de *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, ao passo em que se complementam e se unem, mesmo com o passar dos anos e em situações e locais diferenciados. A transposição de gêneros, de tramas, de enredos é a tônica fundamental do trabalho, assim como seu intuito é apresentar a passagem da literatura para o cinema, em suas coincidências, elos, interligações e mutações, porém, mantendo e apresentando a fundamentação, as origens seguidas e produzidas a partir de Virginia Woolf, por meio de sua vida e obra.

PALAVRAS-CHAVE: transposição, Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*, *As Horas*

ABSTRACT

The transposition from one semiotic regime to the other, from the literary to the cinematic, in narratives that retell and complement: this is the theme of this research. In order to show the interbreeding, the intercalation between literature and cinema, we use Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway* and a facet of the writer's history represented in the book *The Hours*, written by Michael Cunningham, on which the film by the same name, directed by Stephen Daldry, is based. They are texts inside other texts, narratives unfold in other narratives, fiction stories based on a real character. From Virginia's works, we have selected one of her most recognized and known productions, *Mrs. Dalloway*, which will be used as a link to the grounding of *The Hours*. The passage from the writing to the image recreates characters and stories, elucidates them in another way, but always preserving the main narrative and adding elements and subjects to it that help to introduce the writer, her work and its developments, put in different situations, people and ages. Thus, the time harmonizes and becomes one only thing, trespassing barriers with the intention to recreate an universe lived by Virginia Woolf and also by two more characters, in other decades, under the influence of another society and other habits, but that still retains the melancholic, veiled unhappiness essence, the desire to be what we once were in the past, to live fully or to pursue a dream in another context, in another space, with other people.

In *Mrs. Dalloway*, the character Clarissa Dalloway represents the main narrative that will be linked to the one of Septimus Warren Smith, ex-combatant at the World War I, a visionary as Virginia Woolf, sufferer of the same ills, misunderstood by the close ones and also by the society of their time. Laura Brown, Clarissa Vaughan, Richard, all of them characters inside *The Hours*' plot, refresh, retell, perform the deployment of the Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway* narrative, at the same time that they complement each other and become united, even though the years pass by and in different situations and places. The transposition of genders and plots is the fundamental tonic of this research, as well as the goal is to present the passage from the literature to the cinema, in its coincidences, links, interlinks and mutations, however maintaining and presenting the grounding, the origins followed and produced by Virginia Woolf, through her life and work.

KEYWORDS: transposition, Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*, *The Hours*

ÍNDICE

Introdução	7
Capítulo 1: A Melancolia na Arte.....	9
Capítulo 2: A Melancolia na Literatura	17
2. 1. Virginia Woolf	17
2. 2. A obra de Virginia Woolf.....	19
Capítulo 3: Virginia Woolf e <i>Mrs. Dalloway</i>	27
Capítulo 4: Virginia Woolf e <i>As Horas</i>	35
Capítulo 5: <i>Mrs. Dalloway</i> e <i>As Horas</i>	43
5. 1. As relações transtextuais de <i>Mrs. Dalloway</i> e <i>As Horas</i>	52
Considerações Finais.....	59
Referências Bibliográficas	61

Introdução

De acordo com o senso comum, a melancolia é um estado negativo do sujeito, a apresentação de um mal que o isola, que o retira do convívio dos demais. Trata-se de uma reclusão consciente, considerada como necessária, neste momento imprescindível, já que não é algo de todo compreensível ou justificável. A melancolia caracteriza-se pela angústia, tristeza, pela dúvida, pela sensação de não pertencimento a uma determinada realidade, constituída por pessoas, espaços e lugares. Porém, este é um ponto de vista geral, que não abrange a melancolia na arte em sua totalidade. A melancolia pode ser analisada como meio ou como base para produções subjetivas, um instrumento para a exposição do Eu, então transposto em literatura, em uma canção, em um quadro. Para sustentar essa premissa, será analisada nesta pesquisa a relação entre *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, e sua representação no cinema, *The Hours*, de Stephen Daldry. Em sua tradução, o filme *As Horas* mostra uma faceta da vida da escritora Virginia Woolf, em que são propostos desdobramentos desta em outras personagens, em diferenciadas épocas, todas circundando o livro *Mrs. Dalloway*. Woolf utiliza a melancolia para compor seus personagens, personalidades, decisões, suas vidas; coloca-se neles, como que para externalizar e corporificar suas angústias em um outro, produzido. Assim, excertos de *Mrs. Dalloway* traduzem a subjetividade da autora, sentida por ela e repassada em suas palavras.

A partir do livro *Mrs. Dalloway* produz-se o livro *The Hours - As Horas* -, de 1998, escrito por Michael Cunningham, e posteriormente o filme de mesmo nome, em 2002, dirigido por Stephen Daldry. Virginia insere a melancolia no texto por meio da ficção e o filme passa esse sentimento à imagem. Trata-se de um seguimento de intertextualidades, da narrativa dentro da narrativa. Woolf coloca-se no seu texto, de forma afetiva. Ela se envolve e investe seus sentimentos em suas palavras. Para além do possível aspecto autobiográfico, concerne na transposição do estado da alma para sua representatividade. Da literatura se recria as sensações ficcionais, melancólicas, na imagem cinematográfica. *As Horas* representa a escritora, em 1923, uma leitora de *Mrs. Dalloway* no ano de 1951, e o presente, a contemporaneidade, ali colocada em 2001, que permite a vivência das duas primeiras partes pelo telespectador. A leitora Laura Brown manifesta uma melancolia, uma tristeza, que culmina na decisão de pôr fim ao seu tormento, à vida - tal como Virginia Woolf o fez, na realidade. A personagem não executa sua decisão, mas a tentativa de suicídio de 1951 é retomada, e aí sim efetuada,

em 2001, por outro personagem, Richard - depressivo, melancólico, doente. A conexão entre os personagens existe e é mostrada ao fim do filme; porém, o que os une desde o início é a melancolia e a morte, ou a decisão de pôr termo à vida. O elo entre cada um nas diferentes épocas é justamente esse estado de tristeza, de inconformismo com o presente, a não aceitação de um passado ainda vívido. Clarissa Vaughan, personagem de 2001, insere o telespectador neste ambiente melancólico - A contemporaneidade da narrativa mostra que a melancolia está também no presente.

Leituras e análises sobre melancolia na arte iniciam a dissertação, desde seus conceitos, do momento em que a melancolia difere do luto e é concebida como estado de criação artística. Em seguida, faz-se um aprofundamento da melancolia na literatura no que remete à Virginia Woolf, à sua obra, especificamente em *Mrs. Dalloway*. Este livro inicia a composição e argumentação do trabalho proposto, simultaneamente à análise de sua relação com o filme *As Horas*. O objetivo é demonstrar a melancolia em textos de Woolf, em personagens em que investe afeição, que configuram um período, uma época, uma sociedade que passa a lidar cada vez mais com o universo melancólico, presente nos indivíduos que a constituem. A melancolia na arte, pelas palavras de Virginia Woolf, mais que sugerida, mostrada no filme, tem de ser disposta, nítida e concretamente nesse estudo, para que se compreenda o seu objetivo e finalidade: a transposição da literatura para o cinema, no universo da escritora, melancólica, em sua subjetividade, tanto em seu romance quanto na obra em que é representada.

Visualizar excertos do enredo de *Mrs. Dalloway* e sua conexão com a vida de Virginia Woolf torna possível um efeito de real que a imagem devolve. O cinema dá essa ilusão de realidade ao inserir no seu interior a própria ficção. É a imagem do texto, a história da história, a narrativa dentro da narrativa. O fio condutor dessa pesquisa consiste na análise dessas obras, o livro *Mrs. Dalloway* e o filme *As Horas*, na elucidação da narrativa textual que se repete e que se enuncia no enredo do filme, na conexão de ambas à escritora, na construção de sua subjetividade, no desejo do desvendamento de seus anseios expostos em sua melancolia, por meio da ficção textual inserida nas imagens do filme.

1. A Melancolia na Arte

A melancolia é tida como estado patológico de um indivíduo, condição que o deprime e o coloca em uma posição como que narcísica em relação aos demais. É como se fosse um isolamento consciente, uma individuação necessária, porque solicitada pelo estado psicológico do ser, então, melancólico. Quando separada da patologia, é vista como uma espécie de condição de espírito, temporária ou não, que aflige, atormenta, retrai. Na verdade, esta visão sustentada pelo senso comum não aborda a melancolia na arte, ao menos não em sua totalidade. A melancolia, sob este aspecto, pode ser analisada como construção da subjetividade, um elemento para produções subjetivas, da externalização de um Eu interior, ou de uma parcela desse Eu, construído por meio da pintura, da música, da dança, da escrita.

Junção do sofrimento do corpo e da alma: esta pode ser uma asserção sobre a melancolia. Esse sofrimento desperta uma interioridade do sujeito, que então externaliza em uma obra o que se passa com ele, nesse momento, da ascensão da melancolia. Esta é comumente notada como um esvaziamento, porém, na arte, aparece como um inebriamento do estado da alma, que se coloca no corpo, tornando-se sutilmente aparente. A melancolia não é modo, mas estado. Por meio dela, artistas criam e recriam textos, pinturas, músicas. Porém, esse estado não é desejado, justamente o seu contrário; a construção artística pode vir como tentativa de expurgar a melancolia, o que acaba por transpô-la e depois apresentá-la, aos receptores, como causa benéfica para uma bela ou profunda obra.

Primeiramente, faz-se necessário o discernimento entre melancolia e algo muito próximo, mas de mais fácil compreensão, por se tratar de sensação causada por perda real: a tristeza oriunda do luto. De acordo com Sigmund Freud (1944, p. 236), a tristeza não é considerada estado patológico que necessite de tratamento, por mais que essa provoque alterações na conduta do indivíduo. “Confiamos efetivamente que ao fim de algum tempo desaparecerá por si mesma, e julgamos inadequado e inclusive prejudicial perturbá-la”. A melancolia “caracteriza-se psiquicamente por um estado de ânimo profundamente doloroso, o desaparecimento do interêsse pelo mundo exterior, a perda de capacidade de amar, a inibição de tôdas as funções e a diminuição do amor próprio” (FREUD, 1944, p. 236). Assim colocada assemelha-se ao luto, mas de todos os aspectos difere na perturbação do amor próprio. Quando triste pela perda de algum ente amado, o

indivíduo sofre e se contrai em si mesmo, mas não deixa de se valorizar por esse motivo como faria um melancólico. Freud compara os dois estados de ânimo:

A tristeza intensa, reação à perda de um ente amado, integra o mesmo doloroso estado de ânimo, a cessação do interesse pelo mundo exterior – porque nos lembra a pessoa desaparecida -, a perda da capacidade de escolher um novo objeto amoroso – o que equivaleria a substituir o desaparecido -, e o afastamento de toda função não relacionada com a lembrança do ser querido. Compreendemos que esta inibição e restrição do Eu é a expressão da sua submissão total à tristeza. Em realidade, se este estado não nos parece patológico, é tão somente porque é perfeitamente explicado (FREUD, 1944, pp. 236-237).

O ser a quem/ que se ama, o objeto de uma certa devoção, já não está mais presente, não existe e por mais doloroso que seja, aceita-se o fato. A realidade impõe-se e vence. Quando a tristeza cumpre seu papel dentro do luto, já vivenciado, a pessoa que sofre torna-se novamente livre e sai da redoma de dor que criou para si mesma. Essa tristeza provinda do luto cumpre um período, compreende um espaço de tempo que não é determinado, mas que terá fim. Por sua vez, a melancolia, quando se aloja, não garante essa certeza e não demonstra essa coerência com a realidade, nem em causa, no seu porquê, e nem prevê quanto tempo irá durar. Considera-se, então, a melancolia como reação à falta, à perda de alguém, de algo ou até de um ideal. Pode-se “manter a hipótese da perda, mas não conseguimos distinguir claramente o que o sujeito perdeu e devemos admitir que também a ele é impossível concebê-lo claramente” (FREUD, 1944, p. 238).

Sigmund Freud (1944, p. 239) analisa e destaca que unido a este quadro de não entendimento da causa aparente da melancolia, há sintomas como “insônias, inapetência e subestimação”. Interessante observar que enquanto no luto há uma reclusão do Eu, no estado melancólico há até uma necessidade de comunicar os defeitos, de explicitar o quão insignificante, errado ou ruim o próprio indivíduo é. Trata-se da perda da autoestima ou também da perda que ocupa o lugar do próprio Eu. “No quadro da melancolia sobressai o descontentamento com o próprio Eu, sobre todas as outras críticas possíveis” (FREUD, 1944, p. 241). Somado a esta característica fundamental, está o possível desejo de morte, marca do egoísmo, do narcisismo despertado pela melancolia. Este pensamento voltado para o Eu, e unicamente para esse Eu tido como destruído, subestimado, pode levar à ação extrema do suicídio, do cessar com uma

vida de desgostos e tristezas. “Vemos que o Eu se humilha e se encoleriza contra si mesmo, mas não sabemos quais podem ser as consequências dêste processo nem como modificá-lo” (FREUD, 1944, p. 251).

Vera Mantero (In: ACCIAIUOLI; BABO, 2011, p. 34), ao relacionar melancolia à sua produção artística, mais especificamente à dança, elege algumas sensações que, segundo ela, definem o que é possivelmente estar melancólica: “1. A sensação de ser espectadora: ser espectadora de mim própria, ser espectadora da vida, viver do lado de fora, do lado de fora de vida (...) 2. A sensação de falta de referências, falta de pontos de referência que me situem no estar aqui”. Depreende-se destes dois estados que a melancolia extirpa o que seria o Eu, como se a alma fosse roubada, como se o espírito pudesse se descolar do corpo e passar a assistir à derrocada deste corpo, agora vazio, sem vida. Já a falta de referências, seria como a falta do sentido de existir, falta de motivos para se agarrar à existência mundana; seria a inexistência de objetivos, metas, anseios. “Acho que não possuímos muito a nossa vida, acho que ela nos é exterior, os acontecimentos são-nos exteriores e as nossas experiências e sensações e memórias passadas acabam por sê-lo também um pouco, por nos fugir” (MANTERO, 2011, p. 35). A vida parece estar suspensa, parece não pertencer mais ao Eu, justamente por não fazer sentido, por já não ser vida, mas um padecimento em algo mais próximo à morte do Eu. Em meio a essa constatação, o indivíduo melancólico se agarra a algo que ainda possa resgatá-lo, mesmo que conscientemente ficcional: a arte.

É que no meio desta pasmaceira toda que é a vida, no meio desta inutilidade toda, acho que a Arte ainda é a melhor coisinha que temos por aí. No meio de todo este nada, temos que entreter o cérebro com qualquer coisa. Qualquer coisa que nos faça inventar realidades, já que ‘esta’ não existe (MANTERO, 2011, p. 37).

A arte surge então como método para construir e moldar realidades, já que o sentimento de não pertencimento e falta de sentido na vida impera sob o comando da melancolia. É um mundo propositadamente ficcional, mas que se encaixa e se vende como substituto de uma realidade forjada. “Para vivermos coisas precisamos de as inventar, quer o façamos consciente ou inconscientemente” (MANTERO, 2011, p. 37). Nesse aspecto, pode-se pensar em loucura ou mesmo em neurose causada pela depressão. Porém, antes e ainda, trata-se de melancolia, esse estado não propriamente

patológico. Assim como a vida, o tempo pode estar em suspensão; é possível não se querer usufruir do tempo para nada, justamente por não se ter vontade de realizar qualquer ação em nenhum espaço. “Porque é que as pessoas se mexem? Qual a necessidade de eu usar o meu tempo? Eu posso não ter utilidade nenhuma. Não vai acontecer nada de mais. O pior que pode acontecer é eu não conhecer tanto das vivências dos outros e os outros não conhecerem tanto da minha. Ou seja, nada” (MANTERO, 2011, p. 38).

Maria Teresa Cruz, na mesma obra em que Vera Mantero apresenta seu texto citado acima, esclarece e contextualiza a melancolia. Ela inicia dizendo que esta de fato faz parte da tradição do Ocidente, assim como é característica do espírito, “de Aristóteles aos modernos, contaminando em consequência um vasto conjunto de manifestações, ao longo da história da cultura, nomeadamente, no âmbito da filosofia, da literatura, da música e das artes visuais” (In: ACCIAIUOLI; BABO, 2011, p. 69). Deste ponto de vista, a melancolia perde sua carga somente negativa e passa a ser base para a produção cultural, um meio que de alguma forma encaminha para a criação artística. De qualquer forma, induz a uma ambivalência. Não é possível ter certeza de que a melancolia faz parte do espírito humano ou se ela é uma perturbação de sua natureza, existente somente em alguns indivíduos e em períodos determinados.

Para a ambivalência da noção de melancolia contribui ainda uma conotação simultaneamente positiva e negativa que a liga, tanto a uma condição diminuída ou deprimida e passiva do espírito, como às raízes das suas mais elevadas explosões de criatividade, de erotismo, de heroísmo e de genialidade, ou seja, literalmente, aos seus altos e baixos, às suas realizações ou, pelo contrário às suas prostrações (CRUZ, 2011, p. 69).

Estas ambivalências, constituição ou perturbação, depressão ou genialidade, preocupam terceiros, que nutrem estima pelo melancólico, mas também alimentam essa genialidade, essa condição criadora, que extravasa e possibilita realizações. A melancolia não possui uma definição, mas várias causas e efeitos, junções de sofreguidão com objetos criados, e por isso demonstrativos de êxito, da e por meio da melancolia. Esta parece caminhar por regiões de luz, da mais clara a mais escura, perpassando por zonas de lucidez e conflito encrustadas no psicológico do ser humano. A melancolia apresenta discrepâncias, as quais a fazem ainda mais interessante e digna de atenção. Ela é antes uma construção, marcada “não apenas para sublinhar a

luminosidade do espírito, mas também o seu modo sombrio, não para afirmar a pureza mas para deixar penetrar as impurezas, não para recortar o idêntico mas para abrigar o ambivalente” (CRUZ, 2011, p. 70). São ambiguidades que conseguem se somar e se apresentam de uma forma polivalente e que, ao mesmo tempo, fazem com que o indivíduo se diferencie, não se encaixando em nenhuma definição, menos ainda em uma definição de seu espírito.

Um modo de ser, uma tonalidade, uma declinação, onde uma dimensão obscura da alma se junta à sua mais radiosa cintilação. O amor, o gênio e a arte encontram convenientemente no tema da melancolia uma tematização que permite a sua individuação sem autorizar verdadeiramente a sua definição. Absolutamente próximas da essência do espírito e, ao mesmo tempo, indefiníveis, todas estas manifestações se tocam entre si, tocando também o que escapa à regra ou à norma, o que é desregrado e anormal, o que está de algum modo acentado numa falha, sendo ao mesmo tempo condição da maior plenitude (CRUZ, 2011, p. 70).

A melancolia é tida como uma doença, um mal-estar condizente a uma desvalorização geral da existência e que já foi nomeada de várias formas durante a modernidade. Trata-se aqui da indiferença perante o mundo, a falta de sentido em executar ações, visto que não há um porquê visível para que as coisas aconteçam. O tédio faz aqui um paralelo com a indiferença, justamente por se complementarem e serem os sentimentos percebidos como verdadeiros. Ambos são reflexos da modernidade, do sujeito moderno, então melancólico. Vazio existencial, caminho sem perspectivas, a melancolia pode ter seu início e desencadeamento na não possibilidade da plenitude, um modo de ser que aceita, não sem pesar, que “nada preenche suficientemente a ânsia da completude e de perfeição da alma humana e que, por isso, tudo é igualmente irrelevante, tudo é tédio” (CRUZ, 2011, pp. 72-73). O tédio não é somente um estado de inoperância do sujeito diante da vida, de acontecimentos mundanos, mas uma referência à tristeza, a uma conclusão de que nada pode ser feito para alterar essa condição que se fixa no sujeito e dita o modo como vive e como enxerga a realidade. A melancolia funciona como uma barreira às emoções positivas, a um estado de ânimo otimista, uma negação de incentivo para o desenvolvimento de ações que podem ser concluídas com êxito, geradoras do que se pode perceber como felicidade.

O temperamento melancólico foi associado, por diversos modos, à poesia, à filosofia, à arte e também a eros. A neurociência coloca a melancolia como dependendo do hemisfério direito cerebral, justamente o hemisfério cujas funções são dominantes nos poetas, nos artistas, e responsável pela prevalência de emoções negativas. É o hemisfério das funções mais arcaicas, anteriores ao conceito, ao cálculo, à previsibilidade (CRUZ, 2011, p. 104).

A questão é a de como as neurociências perspectivam a melancolia, de como essa passa de estado psicológico para uma espécie de disfunção cerebral. Artistas são indivíduos mais sensíveis, inegavelmente, até para poderem assim o ser: artistas. Pessoas que são tocadas pelo ímpeto de se produzir arte, seja ela a escrita, a pintura, a filosofia, normalmente possuem o afloramento de estados, por vezes de transposições de sentimentos de incompletude, de perplexidade com a própria limitação do espírito. Também, por ter a noção de que tudo à sua volta perdeu o sentido, o melancólico consegue ver não somente o que está dentro dele, mas através de si. Maria Augusta Babo afirma que: “Ligar a melancolia à subjectividade permite questionar o que é anterior e está por detrás da formação do sujeito moderno a partir de Descartes, já que esse sujeito é transparente e olha o mundo em vez de olhar para si mesmo” (In: ACCIAIUOLI; BABO, 2011, p. 361). Volta-se à suspensão: do tempo, do espaço, da ação, do mundo, do indivíduo que sente. Babo atenta que “um tal sujeito, titubeante, severo consigo próprio, desinvestindo da acção, será aquele que mais propício se encontra à abertura em direção à meditação, à exploração do si mesmo e dos processos de subjectivação” (BABO, 2011, p. 361). Concomitantemente, Margarida Penetra Prieto (2011, p. 408) confirma que a “par da proficiência e de um aguçado sentido de autocrítica estão necessidades de ordem ontológica como o recolhimento e o silêncio. Os impulsos criativos são da ordem da compulsão, e por isso inevitáveis: *ser e fazer* conjugam-se de forma inseparável”. No entanto, esse voltar-se a si próprio e também ao mundo inevitavelmente traz a dor, o sofrimento, desencadeando a melancolia. Estes sentimentos não são físicos, não necessariamente, mas propiciam este estado de desolação e impossibilidade de reação às aflições descobertas.

Não um sofrimento propriamente físico mas um sofrimento que acarreta um sentido que se transforma em vivência, que apela a essa interioridade tão fugidia porque difícil de colocar e

apreender. (...) Haverá como que uma ambivalência no melancólico a quem a dor abre como que uma acuidade dos sentidos e da razão e confere o peso, a gravidade de um corpo que se abate e amolece como que inebriado pelo seu próprio abatimento (BABO, 2011, p. 361).

No entanto, essa dor que alicerça a descoberta do sujeito, pode também ser uma das atribuições do melancólico como gênio, de acordo com Aristóteles. Essa diferenciação, esta transposição de dor em arte elevaria a melancolia de estado, patológico ou não, à genialidade. Babo (2011, p. 362) explica que “a genialidade estaria na transformação desse vazio em excesso, desse vazio em objeto. A melancolia aristotélica não aponta para o fundo depressivo característico da sua determinação clínica. Antes remete para um estado de suspensão característico do acto criador”. Sendo assim, Aristóteles já caracterizava a melancolia como propulsora da criação, meio para o ato da concretização de um feito artístico. É um outro viés que não se atém na tristeza, na anormalidade, momentânea ou não, do indivíduo melancólico, mas em sua produção baseada ou mesmo possibilitada por esse estado. Margarida Prieto (2011, p. 407) coloca que a “visão aristotélica confere a este temperamento qualidades artísticas e intelectuais, onde a meditação e a reflexão não são necessariamente tristes ou depressivas, mas exigem uma solidão de ordem diferente da social”.

A melancolia já teve diversos entendimentos e avaliações. De acordo com a contextualização de Babo (2011, p. 362), a melancolia era tida como humor até ao século XVIII, onde se confronta com uma concepção de origem nervosa. No século a seguir, muda radicalmente, sendo o termo banido da medicina e deslocado para o campo filosófico. Somente com Descartes e o surgimento do sujeito moderno é que o corpo é separado da alma, e passam a ser pensados e estudados em paralelo. Porém, mesmo que se tenha o entendimento de que o corpo está separado da alma, este sofre as consequências do padecimento desta. Babo (2011, p. 362) relata, acerca da melancolia: “Do ponto de vista clínico, ela pode desencadear mesmo situações que tocam a loucura ou a pulsão de morte”. Isto é, a partir do momento em que o sujeito se percebe vazio, não vê mais sentido em continuar em um mundo sem significado, pode estar propenso a condutas que beiram à insanidade ou mesmo a uma decisão de por termo à vida, por não se encontrar mais nela, por não se encontrar mais em lugar algum. Como já mencionado a respeito das análises de Freud, a melancolia não é sinônimo de depressão, mas é uma das causas da tristeza, juntamente com “o medo da morte, da raiva, do luto, da saudade”

(BABO, 2011, p. 372). É causa de tristeza e pode ser alicerce para a pulsão de morte. Não é possível estabelecer níveis de melancolia, mas é possível constatar que um intenso estado melancólico pode levar a um estado profundo de dor, sofrimento e desilusão, os quais são passíveis de acarretar neuroses e tentativas de suicídio.

Dói sem razão, e antes mesmo de se ganhar e de se perder a razão. Aquilo que a razão não domina é o que faz do homem um animal racional. No fundo da racionalidade – um fundo propriamente abissal: sem fundamento – há uma dor que leva o humano *ou* a afundar-se em si mesmo, *ou* a passar-se em si mesmo; seja como for, sempre para além do que uma razão pode suportar (...). A essa dor chama-se, popularmente, e justamente, *dor d'alma*, e um dos seus nomes mais antigos – sem dúvida o mais “literário” – é *melancolia*. (MAIA, in: ACCIAIUOLI; BABO, 2011, p. 437).

Tomás Maia ainda assegura que essa dor, por mais que seja chamada de dor da alma, afeta todo o ser, em todas as suas partes, e que não é somente algo que faz mal, mas constitui-se em base para um bem maior, “o bem de fazer-ser: o bem da criação e o bem que faz criar” (MAIA, 2011, p. 437). A melancolia é como que uma dor que eleva a um estado superior de inspiração, de clareza, mas ao mesmo tempo de abstração. Estado ou consequência de disfunção cerebral, é uma dor que dá corpo à criação, que a possibilita, que a torna mais nobre ou tão mais admirável por ser construída nesses moldes, por essa fonte. Obras de arte, literárias, plásticas, quaisquer que sejam, têm um outro e único sentido por serem brotadas da melancolia, por terem nascido desta e por este motivo são tão autênticas e como que inexprimíveis por outrem. A compreensão, a contemplação são provindas de terceiros, mas sua explanação não é possível, porque feita numa reclusão fortuita e ao mesmo tempo explosiva, de exaustão de sentimentos de um sujeito. A melancolia é assim percebida, até admirada, mas exclusiva do ser solitário, que se encontra ou encontra forma de expressar seus dramas pessoais, suas conclusões nada lisonjeiras a respeito de si. É um despertar do eu e para o mundo. É a sustentação para o devir, para a construção da arte, é a própria arte.

2. A Melancolia na Literatura

2. 1. Virginia Woolf

Virginia Woolf, ou antes Adeline Virginia Stephen, nasceu em 25 de janeiro de 1882. De família de classe média, mostra-se brilhante desde muito jovem, mesmo tendo recebido educação informal. Filha de Leslie Stephen e Julia Jackson, Virginia sempre demonstrou talento para a arte, especificamente para a literatura, o gosto pela leitura e escrita, decidindo ser escritora quando ainda era criança. Seu pai, escritor de reconhecida fama, percebendo tal aptidão, permite livre acesso da filha à biblioteca. Virginia era tímida, mas afetuosa com os pais e irmãos: Vanessa, Thoby e Adrian. Tinha também meio-irmãos, dos casamentos anteriores do pai e da mãe; todos moravam juntos em Hyde Park Gate, Kensington - Londres. Sua juventude começa marcada por doença, perdas, desequilíbrio mental: a mãe, Julia Stephen, falece em 1895, quando tinha apenas treze anos. A serenidade e a vitalidade de Virginia parecem se esvaír. Ela tem seu primeiro acesso de loucura.

Em 1940, Leslie morre de câncer e Virginia cai doente novamente, com crises de desequilíbrio emocional. Neste período, Vanessa toma a frente da família e leva os irmãos para outro endereço, Gordon Square, em Bloomsbury, um ambiente mais alegre e agitado, diferente do que estavam acostumados a viver. Em Bloomsbury, Thoby traz os amigos de Cambridge para junto de Virginia e os demais. Reuniões frequentes e conversas com estes jovens intelectuais acabam por suprir o ensino dialético que a escritora não tivera até então. Sua educação adulta certamente ocorreu nesse círculo, nesses intercâmbios entre os constituintes do então grupo de Bloomsbury, “um dos mais notáveis grupos de artistas e intelectuais já reunido” (GARDNER, 1999, p. 97). Eram frequentadores do círculo críticos de arte, como Clive Bell e Roger Fry, críticos literários, a exemplo de Lytton Strachey, pintores, como Duncan Grant e a própria Vanessa Stephen, entre demais futuros luminares.

O mundo de Virginia parecia se estabilizar quando, em 1906, após uma viagem à Grécia, Vanessa e Thoby adoecem. Thoby não resiste e falece, acometido pela febre tifoide. Em seguida, Vanessa casa-se com Clive Bell. Para Virginia era como se perdesse os dois irmãos, já que Vanessa, em sua concepção, era a pessoa mais importante de sua vida e Clive não a merecia. Sem outras opções, ela se muda com Adrian para outra casa em Bloomsbury Square. Como que por vingança, envolve-se

com Clive, o que não resulta em nenhum envolvimento concreto, e depois com outros homens até ficar noiva de Lytton Strachey por um curto espaço de tempo. Em 1908, inicia o que viria ser um romance: *The Voyage Out* (A Viagem). “Woolf forneceu um abundante indício da multiplicidade de sua vida interiormente atormentada em seus textos escritos descoordenados” (GARDNER, 1999, p. 103).

A sucessão de crises reinicia. Em 1910 é internada em uma casa de saúde. No ano seguinte, muda-se novamente, mas permanece com Adrian e em Bloomsbury. Desta vez, eles formam o que seria uma residência coletiva, algo considerado escandaloso na época. Juntam-se a eles Duncan Grant e Maynard Keynes. Em dezembro, o jornalista Leonard Woolf entra para a comunidade. Também formado em Cambridge, Leonard tinha enorme afeição por Virginia, tanto o é que abriu mão de um futuro melhor fora da Inglaterra para casar-se com ela, em 1912. Juntos, fundaram a editora Hogarth Press. A escritora – descrita por Gardner (1999, p. 98) como “andrógina, bissexual, neutra” - não possuía entusiasmo sexual, mas amava o marido e era feliz com ele. Leonard tinha uma espécie de devoção por Virginia, comprovada já no primeiro ano da união, quando ela teve seu terceiro acesso de loucura. Em setembro de 1913, ela tenta o suicídio e só volta a viver uma vida tida como normal no outono do próximo ano. Porém, mesmo com todos os episódios e acessos de depressão, Virginia tinha uma vida social muito ativa, realizava viagens, jantares, mantinha amizade com figuras públicas e intelectuais de Londres – o círculo de Bloomsbury –, com as quais trocava críticas e análises acerca de obras literárias, dos seus manuscritos, principalmente. Tal intercâmbio, por mais que fosse construtivo, causava-lhe grande angústia, pois tinha como que um pânico da rejeição e de críticas negativas a respeito de suas histórias.

Episódios traumáticos no início da vida – morte de entes queridos, abuso sexual por parte de meio-irmãos – certamente deixaram a jovem traumatizada. Mensagens sutis de vulnerabilidade por parte dos pais angustiados e a pressão para seguir como sustentação em uma família desestruturada também devem ter induzido acessos da doença. Virginia Woolf era ambígua em relação à experiência de concluir um livro, e se apavorava com a perspectiva de críticas negativas; nessas ocasiões, ficava particularmente vulnerável à depressão (GARDNER, 1999, p. 105).

Devido às crises obsessivas, depressivas e a tentativa de colocar fim à vida, médicos sugerem que Mrs. Woolf saia da cidade e vá para um lugar tranquilo, para

buscar paz, tranquilidade e cura. Ela passa a ser vigiada, isolada, mantida em repouso. O casal muda-se para uma casa chamada Asheham, em um vale das chapadas de Sussex e, mais tarde, fixam residência em Richmond, a meia hora de trem de Londres. “Ninguém em todo o Sussex é tão infeliz como eu; nem tão ciente de uma infinita capacidade de fruição concentrada em mim, se a pudesse usar” (WOOLF, 1989, p. 80). Virginia era contrária a essas mudanças; preferia a vida agitada dos grandes centros, mas Leonard primava pelo seu restabelecimento psíquico e não acreditava que voltar a Londres trouxesse benefícios a ela. No entanto, não aguentando mais as crises de insanidade, as vozes, os esquecimentos, a depressão constante e a sensação de fracasso, a escritora se suicida no dia 28 de março de 1941, nas águas do Rio Ouse, próximo de sua propriedade, em Sussex.

Apenas os objetos parados e imóveis contemplam a água. Uma bengala e um chapéu imobilizados numa das margens do rio foram as únicas testemunhas. Muitas vezes antes, ela viera e passara e olhara para a água. Consigo levava bengala e chapéu, objetos silenciosos que a acompanhavam em seus momentos de angústia e tristeza. Quando parada, ela perdia-se por horas e horas, absorta em seus pensamentos e refletida no espelho do vaivém. Quietos agora, bengala e chapéu, refletidos na água, assistiram em silêncio ao momento final. O mais calmo desespero ou a mais desesperada lucidez, não importa. Virginia Woolf acabou aceitando o convite das águas de um rio, perto de Sussex (CIVITA, 1972, p. 118).

2. 2. A obra de Virginia Woolf

Jornalista, ensaísta, biógrafa, contista, consagrada como ficcionista, Virginia Woolf era uma mulher à frente de seu tempo, um dos grandes nomes da literatura mundial, uma das mais relevantes figuras do modernismo. Concomitantemente e contraditoriamente, uma mulher frágil em um mundo masculino, Virginia exercia muito a reflexão, a imaginação, também lutava pela libertação da mulher, enaltecia-a por meio de seus textos. De acordo com Gardner (1999, p. 95), “Woolf pode ter sido a primeira mulher a conquistar um público leitor significativo como ensaísta na língua inglesa”. Temas como espírito, alma, a natureza da experiência eram seus objetos de estudo e de interesse. A escritora vivia mergulhada em seu mundo de ficção, o qual transportava para a realidade, transformando aquela nesta, entrelaçando personagens em pessoas, identificando sujeitos recriados em indivíduos, estabelecendo um tênue limite entre o

real e o imaginário. O filme *The Hours - As Horas* -, de Stephen Daldry, mostra bem, pela sobreposição e pela mesclagem, esse entrelaçamento entre o real, a representação de um período da vida da escritora e o campo ficcional, a obra literária da autoria de Woolf, assim como a ficção cinematográfica.

Woolf utilizava muito a introspecção, “uma pessoa que sonda o interior, buscando entender a si mesma como pessoa, mulher, ser humano. Claro que muitos indivíduos se dedicam à Introspecção, mas apenas alguns podem transmitir aos outros, de forma convincente, os processos essenciais e os *insights* de suas introspecções” (GARDNER, 1999, p. 94). Esses *insights* de Virginia eram colocados em quase todo o material que produzia, nos seus diários, vários volumes escritos entre os anos de 1915 e 1941, e em seus livros, mesmo naqueles em que a descrição de personagens e cenários predominava. Woolf inicia sua carreira escrevendo resenhas de livros para jornais de renome. Sua rapidez em compreender as obras alheias, em penetrar nas histórias que lia, facilitava o trabalho e confirmava seu talento para a escrita.

Certa de sua competência, ao menos nesta fase inicial, Virginia começa a escrever seus romances, a apostar na ficção. *The Voyage Out (A Viagem)* e *Night and Day (Noite e Dia)*, de 1915 e 1919, respectivamente, são bem acolhidos pelo público leitor, o que faz com que ela tenha ânimo para prosseguir. A intenção de ambas as obras era “aclarar o mistério individual de uma alma através da descrição de algumas experiências psicológicas. As mulheres – protagonistas dos dois livros – são as primeiras representações da figura feminina central, que sempre estará presente na obra de Virginia Woolf” (CIVITA, 1972, p. 123). O universo da escrita de Woolf é feminino; ela retrata mulheres que tinham vida basicamente doméstica, como mães, esposas e donas de casa, tal como é tratado no filme *As Horas*, em que são propostos desdobramentos de Virginia em outras personagens, em diferenciadas épocas, todas circundando o livro *Mrs. Dalloway*. Na sua visão, essas mulheres tinham de ser representadas porque escolhiam não ter uma vida para si, mas para outros, colocavam-se sempre disponíveis para aqueles que delas dependiam. Surge aí a crítica à desvalorização da mulher, que se doa, que se submete para satisfazer as necessidades de terceiros. As mulheres são como que descobertas por Virginia, que revela seus anseios e virtudes. O papel destas em suas famílias é de grande importância, mas a escritora as destaca como pessoas que são e vão muito além do que demonstram no cotidiano, são personalidades carregadas de sentimentalismo, dúvidas, objetivos, sonhos.

Em *The Voyage Out*, Rachel Vinrace, heroína, abandona a vida pacata de seu lar para mergulhar nas experiências que a vida tem e pode lhe oferecer. Seu destino é trágico, ela se apaixona e morre. Aqui parece que sua decisão é contestada na obra, que o fato de ter tentado sair deste universo destinado à mulher, nesta época, foi um erro. No entanto, a mensagem pode ser outra: uma alusão à tentativa, mesmo que frustrada, uma tentativa de se desvincular de um mundo onde não se tem escolhas, nem liberdade. Já em *Night and Day*, a personagem Katherine Hilberry mostra-se mais segura, mais preparada para encarar a vida, demonstra um grau maior de maturidade. Ela vai em busca de uma resposta, almeja saber se o casamento é bom o suficiente para deixar de lado um mundo de possibilidades. São universos que resgatam a mulher em si, como personagem principal de suas próprias vidas, como senhoras e detentoras de seu destino, de suas decisões. Para a época em que esses livros foram publicados, são projetos audaciosos, que desafiam as mulheres, e também homens, a repensarem comportamentos, atitudes, ideais. Virginia sempre enxergou à frente de seu tempo e prova disso são suas primeiras heroínas, imbuídas de ímpeto e coragem.

Outra característica de suas obras é a escolha pela trivialidade, pelo cotidiano, pela vida simples e comum. Virginia achava que essas trivialidades cotidianas continham *insights* profundos e que as experiências provindas dessas ocasiões deveriam ser transmitidas em sua “textura”. Mesmo com essa convicção, tinha medo do fracasso porque sabia que experiências não são palavras e que para atingir tal grau de transposição e compreensão é necessário habilidade. Em *Mrs. Dalloway*, a narrativa desenvolve-se em um dia na vida de uma mulher, esposa, mãe e dona de casa; em *The Lighthouse* (O Farol), fala justamente de um passeio a um farol; em *The Waves* (As Ondas) descreve, num aparente solilóquio, seis pontos de vista, de seis personagens, referentes a um amigo que morreu. Antes da publicação de *Mrs. Dalloway*, em 1925, Virginia lança *Jacob’s Room* (O Quarto de Jacob), em 1922. Também em 1925 publica *The Common Reader* (O Leitor Comum), o primeiro volume de um apanhado de ensaios literários, que terá seu segundo volume em 1932.

As obras ficcionais vieram após uma escrita mais presa ao cotidiano e a preocupações ensaísticas. De início, Virginia lia e criticava as obras de terceiros, o que lhe conferiu uma facilidade e competência em adentrar no universo dos textos de outros e compreendê-los a fundo. Sendo assim, escrever suas próprias linhas, suas narrativas ficcionais, com a desenvoltura que já possuía, mostrava-se como fortuita consequência de seu êxito. A ficção como que a libertou de uma outra escrita. Partindo para a

ficcionalidade, Woolf demonstrava o dom de captar e repassar com maestria suas experiências pessoais em textos; ela tinha o conhecimento e a capacidade de falar de si mesma, de se colocar no personagem, no outro, e a extrema habilidade de escrever – “os livros de Virginia Woolf eram muito mais do que recipiente para sua ambição e espírito competitivo. Representavam para ela, como para qualquer artista sério, o domínio no qual ela revelava aspectos e sentimentos importantes” (GARDNER, 1999, p. 107). A partir de *Mrs. Dalloway*, todos os romances que seguem falam sobre a mulher: *The Lighthouse*, 1927, *Orlando*, de 1928, *A Room for One's Own* (Um Quarto para Si), 1929, e *The Waves*, de 1931.

Cada aspecto de sua marginalidade contribuiu para a especificidade da voz e da visão de Woolf – em nossos termos, ela era capaz de explorar suas assincronias de modo produtivo. (...) Em seus textos, ela conseguia não apenas transmitir a natureza fragmentada do estado maníaco e o desespero da depressão, mas sua precária sanidade a tornava especialmente sensível aos milagres da experiência consciente, aos preciosos momentos de lucidez, revelação e epifania (GARDNER, 1999, p. 106).

Nos dois primeiros, *Mrs. Dalloway* e *The Lighthouse*, há uma crítica ao casamento – comum em seus romances –, que é apresentado como aceitação social de obediência ou mesmo um hábito que deve se seguir, não uma decisão livre, tomada por um casal. Clarissa Dalloway é uma mulher da alta sociedade que tem a vida ocupada por afazeres domésticos e compromissos sociais, como dar festas em sua casa; por mais que demonstre estar sempre bem, disposta, ela não é feliz em sua totalidade, sente-se sozinha, sonha com o passado, com o que poderia ter sido, mas permanece em seu conformismo, acreditando que nada poderia fazer para mudar essa incompletude. Mrs. Ramsay, personagem de *The Lighthouse*, também aparenta felicidade, apoia e estimula os familiares, mas é infeliz e encontra refúgio somente em si mesma, já que não pode dividir seus sentimentos com o marido. “Virginia Woolf – que é um pouco de cada personagem sua – não acredita na possibilidade de integração. Existe uma solidão eterna, mesmo para os seres que se amam e que vivem juntos. Mais do que a simples solidão, há um enorme abismo entre o homem e a mulher” (CIVITA, 1972, p. 128). Outra semelhança é a forma como as histórias são desenvolvidas: *The Lighthouse* possui “a mesma beleza de linguagem, a mesma rapidez e a mesma leveza de narração

de *Mrs. Dalloway*, a mesma abundância deslumbrante de imagens poéticas que iluminaram profundamente e não são apenas meras decorações” (LEHMANN, 1989, pp. 58-59).

The Lighthouse é um dos romances mais conhecidos da escritora, justamente por ter uma leitura fluída e agradável. Por ser posterior a *Mrs. Dalloway*, que exigiu uma maior dedicação de Virginia, este livro foi como que uma pausa, um meio de se recobrar do esforço despendido em toda a formulação e desencadeamento proposto para *Mrs. D*. *The Lighthouse* “fluía de sua pena com facilidade e rapidez. ‘Nunca’, observou ela, ‘escrevi com tanta facilidade, ou soltei a imaginação tão profusamente’. Embora essa euforia, como de costume, já se tivesse evaporado quando chegava aos últimos estágios do livro, terminou-o em princípios de 1927” (LEHMANN, 1989, p. 55). Virginia tinha temporadas de euforia seguidas de fases de estafa física e emocional. Suas energias eram canalizadas para seus textos e muitas vezes se via mergulhada em angústia e esgotamento, que a impediam de prosseguir. Nessas ocasiões, se continuava a produzir, intercalava narrações e histórias desprovidas de tanta complexidade. *Orlando* foi uma dessas obras mais leves, uma espécie de biografia de Vita Sackville-West, romancista, e por quem Woolf nutria um sentimento de paixão. Virginia e Vita não tiveram propriamente um relacionamento – já que o casamento com Leonard sempre vinha em primeiro lugar, mesmo que admitisse sua forte ligação emocional com as mulheres –, mas um envolvimento afetivo. Vita era declaradamente homossexual, embora tivesse casado com o diplomata e escritor, Harold Nicolson. Mas *Orlando* vai além do retrato de uma história de vida. Trata-se de um ser fantástico, andrógino; é homem e depois se descobre mulher. É a busca pela integração entre homem e mulher que Woolf julga impossível, é a junção desses dois em um, a qual não resulta, ou seja, confirma a infelicidade entre os sexos, mesmo num mundo e um corpo imaginados. Virginia coloca este ser também em diferentes séculos, do XVI ao XX, mostrando as transformações ocorridas na Inglaterra e também nos costumes, hábitos e comportamentos feminino e masculino. As comparações entre um e outro, essa busca de Orlando pela felicidade, pelo amor, demonstram, além da incompletude entre os dois sexos, a procura do ser humano por um sentido real na vida, uma sustentação sólida que o faça realizado, pleno – o que não acontece.

Em *A Room for One's Own* – Um Quarto para Si –, a união entre masculino e feminino novamente é criada, agora na forma de submissão cega da esposa ao marido. Mais uma vez, é lançada a crítica ao casamento, ressaltado o papel da mulher, a qual

tem direito de ter vida e pensamentos próprios. Como assim não acontece, em suas obras, a infelicidade é mostrada, ela é o destino, o resultado da liberdade extirpada, do laço que não abre, mas diminui. O tema feminino X masculino, submissão X valorização é predominante nos textos de Virginia, mas a abordagem e forma da narrativa variam bastante. Em *The Waves*, Virginia volta a expor os conflitos internos, a luta interna, liberta-se das convenções de tempo e espaço, num mundo idealizado, interiorizado, que acontece na consciência de seus seis personagens. Aí ela apresenta as várias facetas de um mesmo indivíduo, suas múltiplas vozes. “As personagens são fragmentos isolados de uma consciência coletiva e misturam-se numa harmonia, como os instrumentos num concêrto” (CIVITA, 1972, p. 130). A impossibilidade dos seis personagens em serem aquilo que gostariam de ser é nitidamente mostrada, assim como as mulheres, dos romances anteriores, vivem em um mundo de sonhos e solidão. Talvez este livro tenha sido o mais complexo e com certeza o mais radical, uma das obras-primas produzidas por Virginia. “Woolf olhava o indivíduo não como um único ser dominante, e sim como uma coleção de facetas, inúmeras pessoas, que vinham à frente várias vezes e lutavam entre si. Ela ansiava por contrastar as percepções de indivíduos diferentes, bem como as percepções diferentes do mesmo indivíduo” (GARDNER, 1999, p. 99).

Neste romance, ela leva longe as características da sua ficção, fazendo com que os personagens articulem-se entre si, busquem suas próprias identidades, o seu Eu, ou alguém, alguma voz que possa dar sentido a tudo o que vivem e sentem. Inicialmente, o livro se chamaria *The Moths* (As Mariposas), mas passou a *The Waves* porque, segundo a escritora, mariposas não voam durante o dia. “Esse negócio horrível de narrativa do escritor realista – passando do almoço para o jantar; isso é falso, irreal, meramente convencional. Por que devemos admitir na literatura outra coisa que não seja poesia – quero dizer, o que não esteja saturado?... Isso é o que desejo fazer em *The Moths*” (LEHMANN, 1989, pp. 76-77). As primeiras páginas não fluíam e esta foi mais uma obra que deu trabalho e desgaste demasiado à Woolf. No entanto, o resultado é uma narrativa diferente de tudo o que já fizera, é a representação da alma que toma vida, a alma em destaque, em primeiro plano. “Pode-se dizer que seu objetivo era dar um quadro de vida total, desde o amanhecer da primeira sensação à última; um quadro de seus sonhos, ambições, aspirações, realizações e fracassos, até as decepções finais, acompanhadas, talvez, pela aceitação ou a alegre descoberta da sabedoria” (LEHMANN, 1989, p. 79). A sua transposição em personagens, especificamente nos

seis personagens dessa obra, é afirmada por ela: “‘Não olho para trás considerando uma vida; não sou uma única pessoa; sou muitas pessoas... E nem sempre sei se sou homem ou mulher, Bernard ou Neville, Louis, Susan, Jinny ou Rhoda – tão estranho é o contato de uns com os outros’” (WOOLF, In: LEHMANN, 1989, p. 84).

Uma nova biografia, *Flush*, é o próximo trabalho de Virginia, publicado em 1933. Segundo ela, biografias eram pausas para descanso, seus livros de “férias”, que não lhe davam o trabalho que os demais romances costumavam dar. *Flush* é um cão *spaniel* que conta sobre a vida de seus donos, de acordo com o que vê. Este é um livro leve, permeado por sentimentos delicados, sem grandes questões. O que foi logo contrastado com *The Years*, em 1937. Este livro é um romance-ensaio, constituído por estudos histórico-sociológicos, ilustrados de forma romanceada. Sua construção foi árdua, demorou quatro anos, e causou muito mal à Virginia, visto que ela se inundou de incertezas a seu respeito e tinha de refazer e cortar fragmentos inúmeras vezes. Este trabalho levou-a a um estado grave de perturbação psicológica, que a fez parar durante três meses e meio. Depois do auxílio e encorajamento ofertados por Leonard, fez uma última revisão, cortou grandes trechos e finalizou a obra. Nota-se, por várias vezes, que o estado de saúde da escritora variava de acordo com a angústia quando da publicação de seus livros, referente à aceitação ou a recusa do público pelo seu novo trabalho, e também com o grau de complexidade que suas obras exigiam. *Flush*, assim como *The Lighthouse* e *Orlando*, surgiam e se desenvolviam com rapidez, facilidade e êxito, mas eram intercalações de obras mais profundas, contundentes, como *Mrs. Dalloway*, *The Waves*, *The Years*.

Para Quentin Bell, a imaginação de Virginia Woolf era equipada com um acelerador mas não com freios. Como Leonard Woolf descreveu: “No estágio maníaco, ela ficava extremamente agitada; a mente disparava; falava fluentemente e, no auge do acesso, de modo incoerente; tinha delírios e ouvia vozes; contou-me, por exemplo, que, em seu segundo acesso, ouviu pela janela os pássaros falando grego no jardim (GARDNER, 1999, pp. 104-105).

Three Guineas, publicado em 1938, é um romance que dá continuidade ao desespero e à angústia de *The Years*, também voltado à crítica ao homem: aos preconceitos, à vaidade, ao domínio que exerciam sobre as mulheres. Esses dois, *Three Guineas* e *The Years*, refletem um lado consciente de Virginia referente ao lado mau e

sombrio da vida, principalmente quando da ascensão de Hitler, na Alemanha, e da Guerra Civil, na Espanha. A depressão de Virginia era como que uma extensão da crítica e dos sofrimentos transcritos em seus livros; ela puxava para si uma realidade de terror e a acrescentava ao seu estado de ânimo, muito afetado pela melancolia. “Ah está começando está vindo – o horror – fisicamente como uma dolorosa onda avolumando-se em volta do coração – lançando-me para o alto. Estou infeliz infeliz! Derrotada – Deus, quisera estar morta. Pausa. Mas por que estou sentindo isto? Deixe-me observar a onda subir. Observo” (WOOLF, 1989, p. 134). Depois de *Three Guineas*, parte para algo mais leve e documental: Mrs. Woolf lança-se sobre a biografia do amigo e participante ativo do círculo de Bloomsbury, Roger Fry, falecido em 1934. *Roger Fry: A Biography* foi lançado em 1940 e obteve grande sucesso desde o início. “De muitas maneiras, é uma excelente biografia e, aqui e ali, encontram-se citações que nos fazem sentir que as idéias de Roger Fry sobre arte penetraram fundo nos pensamentos de Virginia sobre a arte de escrever” (LEHMANN, 1989, p. 105).

Enquanto ainda terminava a biografia de Fry, Woolf escrevia, simultaneamente, os primeiros manuscritos de *Between the Acts* (Entre os Atos), o que viria a ser seu último romance, publicado no ano de seu suicídio, em 1941. A história ocorre em torno de uma peça teatral, apresentada em uma aldeia inglesa, Pointz Hall, pouco antes da eclosão da Segunda Guerra Mundial. A obra trata da luta contra a selvageria, contra os abusos que se pode cometer em favor da satisfação sexual e também há a abordagem de uma teoria sobre o ser assexuado, de que os valores dos homens e das mulheres não se interpõem, mas se complementam. “No início da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), Virginia ficou mais deprimida ainda, temendo que a catástrofe a separasse dos amigos. O medo dos bombardeios, da solidão e da incerteza acabou causando-lhe uma angústia profunda. Ela já não podia suportar nada” (CIVITA, 1972, p. 132). A escritora não chegou a fazer revisões mais apuradas em *Between the Acts*; já estava notadamente debilitada e não acreditava mais em si mesma, sentia-se arrebatada novamente pela loucura.

Dessa vez estava convencida de que não seria possível manter à distância as vozes aterradoras; e os elogios e o entusiasmo de Leonard, e os meus, de nada serviram. Levou avante o plano que há muito acalentava para uma tal crise: escreveu cartas de despedida para Leonard e Vanessa, encheu seus bolsos com pedras, saiu e afogou-se no rio Ouse. Seu corpo não foi

encontrado senão três semanas depois (LEHMANN, 1989, p. 114).

3. Virginia Woolf e *Mrs. Dalloway*

Mrs. Dalloway é Clarissa Dalloway, casada com Richard Dalloway. Tem uma filha, Elizabeth, uma ótima casa, uma vida de luxos, de compromissos sociais. Atingiu êxito, possui conforto, pode se dedicar aos afazeres domésticos e aos pequenos supostos prazeres destinados às mulheres, como costurar, ler romances, dar festas. Clarissa escolheu esse destino, escolheu ser Dalloway, escolheu esta vida. Analisava e dizia a si mesma que “melhor não poderia ter” e que era uma mulher afortunada. Essa era a voz que se obrigava a ouvir, que ditava seu cotidiano, que lhe mostrava o quanto tinha de estar feliz, afinal não havia preocupações, nem falta de dinheiro, mas um bom marido, um ótimo lar, com empregados, e uma filha obediente, a quem amava. No entanto, lembranças rondavam sempre seu pensamento, memórias de um passado com outras pessoas, com outro amor: Peter Walsh. Nessas lembranças coexistia Sally Seton, a adorada amiga da juventude, que um dia lhe beijou, na boca, e que por isso, por aquele breve instante, sentiu a felicidade concreta, a felicidade vinda direto dos lábios de Sally. Clarissa amava Richard e Peter, de diferentes formas, e Sally, esta de ideais revolucionários, contra o casamento, que a induzia, quando jovem, a uma conduta desregrada, ao vislumbre de uma relação amorosa que não poderia ter, que ficava relegada ao campo dos sonhos, do amor ao qual não se pode ter porque inaceitável perante os olhos da sociedade e de toda a família, contra as regras impostas em sua educação, desde a infância.

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 (FERREIRA, 2011, p. 63).

Por mais que Virginia Woolf tivesse uma forte conexão com as mulheres e defendesse que o casamento não era libertação, mas a continuidade de um aprisionamento – depois da vida com os pais, agora o enclausuramento numa vida a

dois –, não foi somente em Clarissa, personagem principal, em que se projetou em *Mrs. Dalloway*, foi em personagem masculino, Septimus Warren Smith, um homem de 30 anos, este depositário e representante de sua melancolia, suas crises nervosas, seus acessos de loucura. “É peculiarmente espantoso nesses acessos de loucura, que, depois, Virginia não apenas podia lembrar-se de muito do que atravessara, mas era até capaz de utilizar essas experiências, objetivamente, em suas obras, como no retrato de Septimus Warren-Smith em *Mrs Dalloway*” (LEHMANN, 1989, p. 35). O poeta era casado com Lucrezia Warren Smith, uma rapariga italiana, franzina, de olhos grandes, que se desesperava, a cada dia, com o estado de saúde mental do marido. Septimus já havia declarado o desejo de pôr fim à vida, mas repensava. Lutava com as recordações da guerra, do amigo morto, Evans, de como não sentia coisa alguma pelas pessoas, de como não amava a esposa, de quando a iludiu para que se casassem. Não sentia nada, somente o desejo da morte. Havia toda uma atmosfera depressiva e melancólica que provocava tal desejo, tanto no cenário construído para Septimus, quanto na vida de Virginia Woolf – daí começam as identificações entre autor e personagem. O homem possuía uma vida de negação imposta. A esposa não aceitava sua depressão, tentava acreditar que esta era uma fase e médicos sugeriam o isolamento, a reclusão, um afastamento que hipoteticamente faria uma pessoa voltar à normalidade. O mesmo ocorreu com a escritora, durante muitos anos e anteriormente ao seu suicídio.

Estava, pois, abandonado. Todos lhe bradavam: mata-te, mata-te, para salvação nossa. Mas por que devia matar-se por eles? Comer era agradável; o sol aquecia; e isso de matar-se, como é que se fazia? Com uma faca, terrivelmente, entre golfadas de sangue? Aspirando gás? Estava demasiado fraco; mal podia erguer a mão. De resto, agora que estava completamente só, condenado, abandonado, como estão sozinhos os que vão morrer, sentia uma liberdade que nunca podem conhecer os que estão ligados ao que quer que seja (WOOLF, 2006, pp. 89-90).

Em seu texto, Virginia aprofunda-se no intento pela morte, tentava se transpor nele. “Terei eu o poder de transmitir a realidade verdadeira? Ou escrevo ensaios sobre mim mesma?” (WOOLF, 1989, p. 98). O universo melancólico da sua escrita ficcional e/ou autobiográfica aparece em *Mrs. Dalloway*, personificado em Septimus. Neste ínterim, também se sentia livre para morrer porque já não tinha conexão com o mundo, mas ao mesmo tempo também tentava se salvar, imaginava que podia superar por ter

tamanha capacidade para escrever, porque talvez as pessoas, leitores, precisassem de sua contribuição por meio de suas palavras. No entanto, sua insegurança diante dos textos que escrevia, desde artigos até seus livros, era enorme. Não pensava em deixar de escrever, mas sofria demasiadamente com a crítica. Sua infelicidade, melancolia provinham muito daí. Depois de cada trabalho terminado, passava por fases de angústia e depressão que a colocavam doente, fraca, que davam vazão para que a lucidez escapasse novamente. “Fico aqui em Richmond, &, como uma lanterna no meio de um campo, minha luz dissipa-se nas trevas. A melancolia diminui à medida que escrevo. Por que então não escrevo com mais freqüência? Bom, a vaidade me proíbe” (WOOLF, 1989, p. 69).

Woolf demorou dois anos para escrever *Mrs. Dalloway*, de 1922 a 1924. Nesse romance, apresenta a vida toda de Clarissa Dalloway por intermédio de preparativos para a festa que vai dar, a festa em si e toda a problemática envolvendo o sobrevivente de guerra, agora neurótico e melancólico, Septimus. Ambas as narrativas têm duração de um dia: Clarissa inicia seu dia indo comprar flores para a festa que dará à noite; no caminho, divaga entre o movimento e as atrações da rua, entre lojas e pessoas, e rememora os tempos de sua juventude em que tinha dias agradáveis como esse, que estava vivendo. Quando regressa à sua casa, decide reformar um vestido para utilizá-lo na festa. Enquanto pensa nesta tarefa, recebe a visita de Peter Walsh, a qual a abala emocionalmente.

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 (FERREIRA, 2011, p. 25).

Peter parece continuar o mesmo, com os mesmos trejeitos, mas sua visita é breve. Clarissa o convida para a festa e se despedem. No entanto, a reaparição de Walsh reaviva em Clarissa suas experiências anteriores, com ele e de sua juventude, e tais lembranças se estendem ao longo de todo o dia, inclusive durante a festa. Paralelamente,

Septimus também é assombrado por lembranças ruins e visitas indesejadas de médicos, além de ser como que perseguido por alucinações. “Septimus acha-se culpado por um crime terrível que ele cometera: o crime de alienar-se perante situações que exigiam seu comprometimento” (FERREIRA, 2011, p. 25). A esposa sabia que ele não era capaz de cometer qualquer crime. O seu pesar, nesse momento, consistia em não sentir – ou sentir tão pouco – a perda do amigo Evans, na guerra. Ferreira (2011, p. 26) prossegue, explicando que “Septimus acha a humanidade cruel e responsável pelas atrocidades que envolvem os acontecimentos ao seu redor. Diante disso, ameaça matar-se”. Ele era tido como louco por aqueles que tomavam conhecimento dessas suas cenas e pensamentos, a esposa, os médicos, a sociedade da época, que não compreendiam a sua maneira de encarar e pensar sobre o mundo e as pessoas. A realidade dessas pessoas era limitada e seguia a um padrão, considerado como adequado. Como Septimus fugia de tal padrão, era tido como doente. “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” (FERREIRA, 2011, p. 58). Assim, mostra-se pessimista em relação ao futuro, já que os indivíduos não são bons uns para os outros, não há mais bondade humana, nem entendimento e cooperação entre eles. “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” (FERREIRA, 2011, p. 58).

Rezia, como era chamada, entra em desespero com a situação, agora instaurada, e recorre a médicos. Dr. Holmes é chamado, mas trata o caso com desdém, parece não perceber, ou não querer perceber, a gravidade do estado psicológico do rapaz. “Pois ele, dr. Holmes, contava quarenta anos de experiência; e Septimus podia confiar na sua palavra de como não tinha absolutamente nada” (WOOLF, 2006, p. 89). Diante disso, Rezia procura outro especialista, Dr. Bradshaw, que parte para a ideia de um internamento, mesmo a contragosto do casal. Antes disso, Septimus receberia ainda uma vez mais a visita de Dr. Holmes. Rezia, já descrédula, tenta impedir o encontro dos dois, visto que Septimus nutria um certo pânico pelo médico, mas o doutor insistiu e diante da visão deste homem em sua porta, da certeza de que impunham agora e sempre iriam impor as decisões de sua vida, um comportamento tido como adequado na condução de sua vida, joga-se da janela, em cima da fenda do portão. “Mas esperaria até o último momento. Não desejava morrer. A vida era boa. O sol aquecia. Se não fossem os seres humanos... (...) Holmes já estava na porta. – Isto é para você – gritou-lhe Septimus, e

arrojou-se com força, violentamente, sobre a cerca de Mrs. Filmer” (WOOLF, 2006, p. 140).

A narrativa se situa na agitada Londres, em seus parques e ruas, em meio ao barulho de pessoas e do trânsito e de todo o cotidiano típico da cidade, ao qual Virginia sempre teve tanto apreço. O *Big Ben* marca o passar do tempo e as histórias dos personagens, Clarissa e Septimus, cruzam-se concretamente no momento em que ela sabe que um rapaz se suicidou. Woolf lança mão do “fluxo da consciência”, o qual permite que ela construa personagens próximos da realidade, com trejeitos facilmente imagináveis, tornando a história mais palpável. Cada um dos personagens – Clarissa, o ex-amante Peter Walsh, Septimus, sua esposa Lucrezia, Sally Seton e Hugh Whitbread, o esposo Richard – são descritos com minúcia, com um entrelaçamento entre passado e presente, de maneira que o leitor fica com a impressão de conhecer cada personalidade e até a aparência de cada um.

Nesta narrativa, em que a vida desta mulher notadamente fútil parece levar a um fim trágico, Septimus realiza tal trajetória em seu lugar. Ele parece ser justamente o oposto de Clarissa Dalloway, mas, com o desenrolar das tramas paralelas, percebe-se que estão unidos pela ideia fixa de pôr fim à vida. A diferença está no comportamento. Enquanto ela prepara uma festa, sem qualquer propósito aparente, a não ser o da ostentação de uma vida de aparências, ele reflete sobre a vida, sobre o que passou e a morte, destino inevitável, que terá e que prefere ter sem mais delongas. Clarissa toma conhecimento do suicídio de Septimus por intermédio de Sir William Bradshaw, que justifica seu atraso na festa que ela oferece por ter de cuidar da morte provocada pelo próprio rapaz. Essa conexão está lá para mostrar que ambos os personagens estão ligados na ideia de morte, embora somente um deles a concretize. Aparentemente, estas histórias não têm qualquer ligação – Clarissa prepara uma festa, suas preocupações são triviais e Septimus, envolto num drama até então maior, é um sobrevivente da Primeira Guerra Mundial, que se vê incompreendido por todos, que sofre por acreditar que é também parte responsável pelas mazelas do mundo. São personalidades díspares, mas que possuem o mesmo anseio e certeza de que a morte os salvaria. Mrs. Dalloway, quando informada sobre o suicídio, repensa sobre sua situação, sobre seu lugar no mundo, um lugar que não gostaria de ocupar.

Clarissa, agora mulher de meia-idade, dá-se conta de que sacrificou algo de muito profundo em sua natureza ao tornar-se

uma anfitriã mundana e politicamente bem-sucedida – aquilo que a fizera, na sua adolescência, apaixonar-se pela estouvada e estonteante Sally. Peter Walsh é habilmente composto, servindo de mais um contraste para mostrar o que Clarissa perdeu e no que, aparentemente, se transformou. Mas, como Septimus, está obcecada pela idéia da morte como solução para uma vida cuja futilidade básica ela percebe em momentos de intuição (LEHMANN, 1989, p. 51).

O drama de Septimus, muito mais evidente, é compartilhado por essa outra personagem, que agora então se diferencia dele pelo fato de sofrer em silêncio, complacentemente. Clarissa amou outras pessoas, que poderiam ter lhe dado outra vida, com outras perspectivas bem mais empolgantes, muito distantes da vida que agora levava. Em sua concepção essas pessoas poderiam ter feito parte do seu destino, de uma vida que não a faria pensar na morte, na fuga de uma vida que a cada dia escancarava o quão frívolos eram suas atitudes e afazeres. Porém, na mesma cidade, e na mesma festa em que estavam pessoas em que depositava grande estima, havia personagens alvo de críticas de Clarissa, tipos humanos criticados por Virginia. O médico que assistiu ao suicídio do ex-combatente, Dr. Holmes, fora representado como um médico incapaz de cuidar de pessoas que apresentam problemas como os de Septimus. Por meio da ficção, Woolf denuncia este falso especialista – que representa os médicos especialistas da vida real, dos quais recebera tratamento inadequado –, que isola os chamados lunáticos, impedindo-os de ter uma vida normal, como feito com ela tantas vezes, principalmente após suas recaídas. John Lehmann (1989, p. 52) afirma que é perceptível “por trás dessa denúncia, a cólera que se apossa de Virginia, seu desprezo e seu horror quando lembra os especialistas cujo fracasso foi completo, e sua incompreensão total, ao tratarem de seu caso em 1913”. Assim constituiu seus personagens em *Mrs. Dalloway*, os quais representam a escritora em suas diferentes facetas. Septimus parece corporificar Virginia Woolf, mas também há muito dela em Clarissa Dalloway. Por mais que tenha se colocado tanto e tão intimamente na obra, foram linhas difíceis de escrever, um trabalho que lhe custou grande esforço e dedicação. “Veja que mão-de-obra me deram as primeiras páginas de Dalloway! Cada palavra destilada por uma implacável pressão dos miolos” (WOOLF, 1989, p. 114).

De acordo com Gardner (1999, p. 107), “suas experiências de loucura foram reveladas com minúcia em *Mrs. Dalloway*”. Seja nas falas e atitudes de Septimus, seja nos pensamentos de Clarissa, Virginia estava lá, naquelas páginas. As imagens que

aparecem na narrativa são de uma beleza exultante, demonstram uma certa poética, mas também apresentam prováveis passagens da vida da escritora, em que teve seus acessos de loucura. Como era muito ligada a Londres, e justamente por ter passado muito tempo de sua vida lá, dedicou esta obra a essa cidade. “*Mrs. Dalloway*, entre outras coisas, foi uma celebração de Londres, da agitação e do alvoroço tremendamente pitorescos da metrópole” (LEHMANN, 1989, p. 53). Virginia inevitavelmente se uniu à personagem. Ela usou muito de sua experiência e foi além; lançou mão de sua melancolia, de seu desgosto perante o mundo para criar todo o enredo e seus componentes, não somente em *Mrs. D.*, mas em vários outros livros, como *The Waves*, por exemplo. Suas obras não são somente resultado de uma maturidade, um progresso como ficcionista, são antes representações do seu mundo, em que revelava aspectos e sentimentos importantes. “Mas é sempre uma dúvida se quero evitar estes momentos de depressão. Em parte são o resultado de eu vencer obstáculos sozinha, & têm um interesse psicológico que falta à habitual condição de trabalho & de diversão” (WOOLF, 1989, p. 136). No entanto, a contradição de Virginia quanto a si mesma era recorrente. Sabia que usava muito dela em suas obras, mas não tinha a certeza se fazia isso corretamente, com a alma, ou se era invenção de sua mente que trabalhava sem parar. Antes de lhe ser dado este título – *Mrs. Dalloway* – o romance tinha por título *The Hours*. Isso porque a questão do tempo que passa, dos anos, das horas que existem entre os acontecimentos, as situações, entre as pessoas é o foco da escritora nessa obra, colocado principalmente na narrativa e descrições referentes à Clarissa Dalloway.

Mas, agora, o que sinto eu sobre *meus* escritos? – este livro, ou seja, *The Hours* [*Mrs Dalloway*], se é que levará este título? A gente deve escrever a partir de um sentimento profundo, dizia Dostoiévski. E eu escrevo? Ou invento com palavras, amando-as como as amo? Quero mostrar vida & morte, sanidade e insanidade; quero criticar o sistema social, & mostrá-lo em funcionamento, em toda a sua intensidade (WOOLF, 1989, p. 98).

Quando finalizou *Mrs. Dalloway*, Virginia estava debilitada. Desde o início, propusera desenvolver um projeto trabalhoso, de grande carga emocional e criatividade – e fidelidade ao cotidiano – narrativa. “Estou sempre precisando desfigurar minha substância para o ajuste. O projeto é certamente original, & de grande interesse para mim. Eu gostaria de escrever ininterruptamente, muito depressa e com ímpeto.

Desnecessário dizer, não posso. Daqui a três semanas estarei seca” (WOOLF, 1989, p. 99). Enquanto produzia a obra citada, Woolf mantinha intensa vida social e viajava com o marido. Talvez até para servir de base para o que escrevia, visto que dava corpo e sentimentos a uma mulher que se nutria de compromissos com e para a sociedade, embora não desejasse viver dessa forma. “Virginia sofreu um sério colapso. Parece ter sido mais físico do que mental; é de supor-se que resultou da combinação de contínuo trabalho criador e crítico e demasiada atividade social” (LEHMANN, 1989, p. 55). A exaustão de Woolf perdurou até o começo do ano de 1926, quando já se debruçava sobre *The Lighthouse*, o qual, ao contrário do romance anterior, fluía naturalmente e velozmente. Outra característica dela era essa: a capacidade que tinha de se recuperar de suas crises depressivas, do cansaço físico e mental causados pela entrega de si às suas obras, por sua total dedicação aos seus textos, depositários dos conceitos, críticas, anseios, angústias e revelações de Virginia, local em que ela era ela mesma, em sua confusão, em sua lucidez, na transposição de seus momentos, de sua esperança, de suas memórias.

É uma vergonha. Subi a escada correndo, achando que ia arranjar tempo para registrar este fato espantoso – as últimas palavras da última página de Mrs Dalloway; mas fui interrompida. Em todo caso, ontem fez uma semana que as escrevi. “Porque ali estava ela.” & fiquei satisfeita por livrar-me do romance, porque ele me exigiu demais nas últimas semanas, embora tenha ficado mais fresco na minha cabeça; sem muita quero dizer da habitual sensação de ter escapado por um triz, & de mal ter me equilibrado na corda bamba. Sinto mesmo que disse muito mais do que costume dizer – se vou continuar a sentir isso quando o reler, não sei (WOOLF, 1989, p. 98).

4. Virginia Woolf e *As Horas*

As Horas é uma narrativa que retrata a vida de três mulheres em três épocas diferentes, na literatura e posteriormente no cinema, e que ganha em documentarismo e vivacidade, ao invés do que se poderia pensar, ao transpor-se de um gênero ao outro. *The Hours - As Horas* -, de 1998, escrito por Michael Cunningham, deu origem ao filme de mesmo nome em 2002, dirigido e encenado por Stephen Daldry – porém, o início de tudo não está nestes materiais, mas em Virginia Woolf, em *Mrs. Dalloway*. Este título, *As Horas*, era o título anterior à *Mrs. Dalloway*, é o nome inicial do livro de Woolf, concerne na primeira ideia do que deveria representar a narrativa da vida de uma mulher em um só dia. A escritora abandona a denominação *As Horas*, mas esta é reutilizada nestas duas obras seguintes, que objetivam recontar a trajetória de Virginia especificamente quando escreve, então, *Mrs. Dalloway*. São transposições de transposições, narrativas sobre narrativas, vida em personagens. A realidade e a ficção fundem-se aqui numa harmonia tal, assim como a história documental utiliza-se da narração biográfica e ficcional, numa interposição que define, explica e contextualiza. *As Horas* é uma releitura de Virginia Woolf enquanto escreve *Mrs. Dalloway*, é a releitura desta obra em questão, assim como o filme é uma releitura do livro.

Monteiro (2003, p. 37) lança a questão: "Falamos sempre de real quando falamos da ficção, que, para definir-se, dele se distingue ou tenta distinguir. Podemos alguma vez dizer que temos só o real, e ele é compreensível, sem a ficção? Ou que temos só a ficção, e é compreensível, sem o real?" A ficção é uma outra forma – imaginária – de resolver ou simplesmente de colocar o real indizível que assola o sujeito de escrita. Neste caso, e talvez na maioria das vezes, a resposta é híbrida ou, nas palavras de François Dosse, "impura" (BRUCK, 2009, p. 11). Real e ficção podem se unir para dar fundamento e entendimento a uma história verdadeira, assim como podem construir uma outra. Mohazir Bruck (2009, p. 21) lança a ideia "de que vidas e narrativas só existem em fusão" e esta frase recebe ainda mais sentido quando se tem conhecimento sobre *As Horas*, tanto a obra literária quanto o filme.

O enredo apresenta a história de três mulheres, de épocas, costumes e hábitos diferentes, mas que se assemelham nitidamente no que diz respeito à angústia, insatisfação, fracasso, falsa comodidade e que se intercalam na narrativa. A trilha sonora, de Philip Glass, compõe a aura, faz parte deste enredo, dá a identificação sonora para cada uma dessas mulheres, em seus dramas, em seus contextos. São três retratos de

vida, porém, interfaces unidas por *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf. O início do filme já oferece essa percepção ao mostrar as três personagens femininas - Virginia Woolf, em Richmond, Inglaterra, 1923; Laura Brown, em Los Angeles, 1951; Clarissa Vaughan, em Nova York, 2001 - despertando ao som das horas, cada uma de acordo com as configurações do tempo em que vivem, cada uma com seu companheiro, ou companheira, de vida. Todas acordam e demonstram já seu sentimento de vazio, de desespero contido, mudo. Mais que isso - Virginia escreve, Laura lê e Clarissa pronuncia a mesma frase de abertura do livro *Mrs. Dalloway*: "Eu mesma vou comprar as flores". Atenção para o fato de que o nome de Mrs. Dalloway é também Clarissa. A ligação entre elas não é sutil, mas exibida desde o princípio. Na primeira cena, do suicídio da escritora, as palavras proferidas por ela são tal e qual as do real bilhete deixado ao marido, Leonard Woolf. No entanto, a cena do suicídio, inicial e que volta ao final, passa-se em Sussex, Inglaterra, em 1941, também data exata da morte de Virginia. Novamente, um indício do que tratará o filme.

Virginia Woolf sempre escreveu sobre a água em suas obras, inseriu-a em suas descrições - "Conseguí com sucesso evitar ficar submersa, embora sentindo as águas subirem uma vez ou outra" (WOOLF, 1989, p. 68). Ao falar de sua depressão, das fases em que não conseguia se concentrar, em que ouvia vozes, descrevia a ideia de estar imersa, como que inevitavelmente mergulhada nesse caos interno, que a atormentava e a levava aos seus acessos de loucura. "Já sabia que em água viraria um dia. Sempre fôra atraída por ela. Em quase toda a sua obra colocou a água como o elemento fundamental. Seu fluxo e refluxo representavam para Virginia o contraponto entre o tempo e a eternidade, a vida e a morte, a dor e a alegria. Entre o movimento e a imobilidade" (CIVITA, 1972, p. 118). E é com a imagem e o som da correnteza da água, do rio em que a escritora se suicidou, que começa o filme. O cenário e a água a correr ambientam o telespectador a respeito do que vai se passar, fazendo uma volta, mostrando primeiramente o fim da personagem que embasa as três narrativas. Seguindo o pensamento de Virginia, as comparações que fazia em seus diários, por exemplo, pode-se dizer que a água é tida como o fluxo do tempo que escoar, que passa rapidamente, como as horas que estão em tudo, na vida, nas situações, entre as pessoas. "Meia-idade, então. Que seja este o tema de meu diálogo. Receio que estamos ficando velhos. Estamos atarefados & damos importância às horas" (WOOLF, 1989, p. 92). Aqui mais um ponto coincidente entre todas as narrativas: os relatos de vida de Woolf, a utilização da água, do tempo em seus enredos e o nome, mais uma vez, proposto por ela para o

que depois viera a ser *Mrs. Dalloway*: As Horas. Falava das horas em sua vida, entre ela e Leonard, entre sua depressão e sua felicidade, sua angústia e seu êxtase; as horas eram representadas pela água, que corre rapidamente como aquelas, sem cessar; *As Horas* era *Mrs. Dalloway* e hoje é seu relato em livro, em filme, justamente por compilar todas essas ideias.

Três mulheres, então, serão reconhecidas em seus dramas, caminhos como que dados por Woolf. Sua inspiração, seus conceitos, sua vida pessoal dá forma às palavras de seu livro. Virginia escreve o romance, Laura se vê nele, gostaria de vivê-lo, e Clarissa tem o mesmo nome da personagem fictícia. A ficção construída nestas três ligações não só humaniza o filme, como auxilia a narrativa a de fato contar uma faceta de Virginia Woolf, quando da proximidade temporal, anterior, ao suicídio. Por meio deste relato, percebe-se alguns caminhos utilizados por Woolf na produção de suas obras e como sua vida, agora tão frágil, precária, influenciou na construção de seus personagens. O filme se desenrola num único dia na vida dessas três mulheres, assim como no livro *Mrs. Dalloway*. Virginia Woolf, num passeio pela cidade, ao visualizar o que poderia vir a ser este livro, diz para si: "A vida inteira de uma mulher em um único dia. Só um dia. E nesse dia, toda a sua vida" (AS HORAS, DVD, 2002). A intertextualidade é muito frequente, marcante e determinante ao longo do filme. Porém, por mais que o foco já possa estar concentrado em três personagens, há uma outra, crucial, ainda mais representativa de Virginia Woolf, da realidade dela: o poeta, o escritor Richard. Este é o alvo e a interligação entre Clarissa Vaughan, a obra *Mrs. Dalloway* e Virginia. Ele acaba de ganhar o "Carrouthers", importante, ou mesmo o maior, prêmio de poesia, pela obra completa, por isso sua melhor amiga e ex-amante, Clarissa, prepara uma festa, tal como no livro. Richard faz referência à obra ao falar com Clarissa sobre o evento em sua comemoração: "Oh, Mrs. Dalloway, sempre dando festas para cobrir o silêncio" (AS HORAS, DVD, 2002). Mais que isso, Richard denomina, costumeiramente, Clarissa de Mrs. Dalloway.

Sua remissão a Woolf é nítida, não somente nos momentos em que faz menção ao livro, mas perceptível em seu atual estado psicológico. Além de escritor, Richard está desgostoso da vida, há muito. Ele ouve vozes, tal como Virginia, e diz viver em um mundo de escuridão, como ela também proclama. É portador do vírus HIV e foi abandonado pela mãe, quando pequeno. Homossexual, recluso em um apartamento sujo e frio, solitário, afetuoso com Clarissa, seu único elo aparente com o mundo exterior, Richard desconfia do sucesso de sua obra, assim como Woolf costumeiramente fazia.

Ele acredita que está sendo premiado por ter sobrevivido à AIDS, por sua coragem, pela superação – ao que ele denomina, neste seu caso, de performance. Não está contente com isso, não queria isso. Ao invés, fala à Clarissa de seu desejo de escrever sobre tudo, todas as coisas do mundo, sobre tudo o que está confuso. Neste momento em que reflete sobre o que esperava de si e da vida, começa a ter alucinações, acredita já ter ido à cerimônia e ter recebido o prêmio. As vozes, também sempre presentes em seu apartamento, pareciam ditar o que ele pensava, ao menos Clarissa acreditava que elas o influenciavam, assim como Leonard Woolf imaginava que era o que se sucedia com Virginia. Richard conta à amiga sobre vozes que cantavam em grego, como uma vez a própria escritora já havia relatado ao esposo, em seu segundo acesso de loucura, ter ouvido pássaros falando grego no jardim.

Virginia Woolf, portanto, é apresentada em dois espaços temporais, ambos situados na Inglaterra: Sussex, em 1941, quando de seu suicídio (breve abertura), e Richmond, 1923, período em que escreve *Mrs. Dalloway*. Lá está, em Richmond, para recobrar a saúde. A pedido médico, afasta-se da agitada Londres, para evitar novos acessos de insanidade, esquecimentos, para se livrar das vozes que a atormentam. No entanto, tem a certeza de que está presa nesta cidade, é extremamente infeliz no local onde agora vive e sente sua depressão aumentar, sua loucura voltar. Ela diz: "Minha vida foi roubada. Vivo em uma cidade que não gostaria de viver e uma vida que não gostaria de viver" (AS HORAS, DVD, 2002). Sua amargura e seus conflitos internos são reenviados para a sua obra e conseqüentemente às outras duas personagens: Laura os acompanha, Clarissa os revive. Aquando da ocasião da visita de sua irmã, Vanessa, e filhos, reitera o desejo de voltar a Londres. Neste trecho, um pássaro morre e Virginia fala sobre a morte com Angélica, a sobrinha: "Quando morremos voltamos ao local de onde viemos" (AS HORAS, DVD, 2002). Há aqui como que um anúncio, uma prolepse que prenuncia a morte de Virginia Woolf. Vê-se, nas frases e modos como olha o animal morto, o descontentamento com a vida, a possível vontade de estar como o pássaro, morrer, e encontrar a paz, sentimento esse compartilhado por Laura, na década de 50.

Laura Brown é uma dona de casa, esposa e mãe, que, ao contrário da maioria das mulheres de sua época, não tem aptidão para com as tarefas diárias, como cozinhar. No aniversário de seu marido, tem dificuldades em fazer um bolo; seu sofrimento é silencioso. Laura não é feliz em seu casamento, menos ainda com a vida tranquila e aparentemente perfeita que leva, às vistas dos outros. Ela mostra-se perdida neste mundo de ilusão, casou-se por medo de ser rejeitada, quer escapar e pensa na morte

como meio. Além da semelhança com Virginia, por sua intenção de suicídio, Laura Brown está lendo *Mrs. Dalloway*, o que reitera a ideia de fuga de uma vida infeliz e medíocre, sentindo um impulso suicidário, mórbido, tal como lê na obra de Woolf. Seus momentos são marcados pela leitura de excertos do livro. Ela parece segui-los como se nele estivesse, como se fizesse parte da transposição da história para a vida real, a sua vida. Nesse universo, é possível rever a leitora, identificá-la com a protagonista. Tal possibilidade, tida por intermédio da imagem, vem a ser como uma teoria da leitura e das suas afecções e identificações; é o registro fílmico que fornece uma leitora que se identifica com a personagem. Frases proferidas pela escritora, como: "Ela irá se matar, mas não por algo que pareça importante" e "É possível morrer? Tudo poderia continuar sem ela?" (AS HORAS, DVD, 2002) denotam a ocasião em que a dona de casa decide pôr termo à vida. Virginia escreve sobre a atitude de Clarissa e Laura parece tomá-la para si. Em um dado momento, a irmã da escritora, Vanessa, faz uma constatação ao ver que Virginia não participa do diálogo entre elas e o seus filhos, mas está totalmente absorta em pensamentos: "Sua tia é muito afortunada Angélica. Ela tem duas vidas, tem uma que leva e também a dos livros que está escrevendo" (AS HORAS, DVD, 2002). Ela mesma está em *Mrs. Dalloway*. Porém, ao responder sobre o que pensa, abandona a ideia: "ia matar minha heroína, mas mudei de ideia. Então terei que matar outro em seu lugar" (AS HORAS, DVD, 2002). No filme *As Horas*, Laura Brown desiste do suicídio, concomitantemente.

Nesta cena, Laura aparece sendo figurativamente mergulhada em um rio que toma conta do quarto do hotel em que está. É como se o Rio Ouse, o mesmo em que Virginia se afogou, tivesse invadido a vida desta mulher, dando a opção que escolhera, do suicídio, a imersão em um caminho sem volta, o mesmo fim que a escritora realmente teve. O pensamento de Woolf, fixo na ideia de morte, a de sua heroína – Mrs. Dalloway –, e da sua própria morte, misturam-se com a tomada de decisão de Laura Brown.

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 (FERREIRA, 2011, p. 30).

Clarissa Vaughan é uma editora, tem uma filha, Julia, e um relacionamento homossexual estável com Sally. Assim como a personagem Mrs. Dalloway, é uma mulher confiante, uma anfitriã, que dará uma festa. Ao explicar à amiga, Mrs. Barlow, sobre o livro que está lendo, Laura Brown fala: "ela dará uma festa talvez porque seja confiante e todos pensem que ela está bem. Mas ela não está" (AS HORAS, DVD, 2002). É o que acontece com Clarissa. Seu desejo é que a festa que prepara dê certo, preocupa-se com o que será servido, com a disposição das mesas, decoração, com todos os detalhes. Deseja fazer essa festa e demonstra estar confiante. No entanto, dá sinais "sufocados" de angústia, de desespero, de vazio; confessa não estar bem, assolada por fantasmas e acontecimentos do passado, que agora retornam, pelos anos dedicados a Richard: "Ouvir essa gritaria... é como ter um pressentimento. Me entende?" (AS HORAS, DVD, 2002). Ela conta a Julia que se sente trivial, que leva uma vida trivial, porque o olhar de Richard assim o diz. Ao mesmo tempo, declara que se sente viva ao lado dele, mas que agora, ali, vive uma falsa comodidade, que sua felicidade ficou para trás, na juventude. No meio de todos os preparativos, Clarissa repara que tudo aquilo são futilidades e que o peso da sua realidade está sempre ali, que é onipresente.

Essas três histórias, esses desesperos reenviados de tempo para tempo e de narrativa para narrativa, essa ânsia por qualquer coisa que não está ali ou não está mais ali, faz com que o desfecho dessas personagens seja a morte, imaginada ou real. Nenhuma delas, e também Richard, suporta mais o peso das horas. Virginia Woolf tenta fugir de trem para Londres. Leonard consegue apanhá-la na estação e evita que se vá. Isso o aborrece imensamente, principalmente a vigília contínua, o medo que possui do mal que a esposa possa fazer a ela própria. Fala sobre seu histórico de internações e sobre o dano irreparável que tentava infligir a si mesma. Virginia tinha tentado o suicídio duas vezes. Ao que ela responde: "Você vive com a ameaça da minha extinção, eu também vivo com ela" (AS HORAS, DVD, 2002). Ao convencer o marido a voltar para Londres, encerra: "Não se pode encontrar a paz evitando a vida, Leonard" (AS HORAS, DVD, 2002). No entanto, a escritora suicida-se, mais tarde. Deixa duas cartas, uma para Vanessa, outra para Leonard. Em sua carta ao marido – carta essa fidedigna à realidade, que realmente existiu e foi no filme transposta –, diz estar enlouquecendo novamente, que ouve vozes, que já não consegue se concentrar e escrever. Expressa seu agradecimento e amor por Leonard e dirige-se para as águas do Rio Ouse, como mostra a primeira cena do filme. Uma frase desta mesma carta é utilizada por Richard a Clarissa, ao atirar-se da janela de seu prédio: "Não creio que duas pessoas poderiam ser

mais felizes do que nós fomos" (AS HORAS, DVD, 2002). São as últimas palavras de ambos os escritores. Em cena anterior, Woolf explica a morte do poeta de *Mrs. Dalloway*, paralelamente a de Richard: "Alguém deve morrer para que os outros possam continuar vivendo. É um contraste (...). O poeta morre, o visionário" (AS HORAS, DVD, 2002).

Clarissa Vaughan vê seu melhor amigo, seu antigo amor, suicidar-se. Sua festa não ocorre, ela entra em choque. Misturada a essa dor, ao cenário da festa preparada e que não mais se realizará, Clarissa recebe a mãe de Richard. Afinal, a ligação se torna ainda mais próxima. A mãe de Richard é Laura Brown. Ela conta que assim que sua filha, irmã mais nova de Richard, nasceu, abandonou toda a família, foi trabalhar como bibliotecária em Toronto, no Canadá. Clarissa sabia do trauma que esta mulher tinha causado ao amigo, mas a ouve mesmo assim. Tinha decidido no mesmo dia em que pensara cometer suicídio que, após o nascimento do segundo filho, uma menina, fugiria para uma nova vida. Virginia Woolf aparece nesse meio tempo: "Não está tudo claro, mas o destino de Mrs. Dalloway deve ser resolvido" (AS HORAS, DVD, 2002). Laura Brown nunca se arrependeu - "Às vezes as pessoas acham que não pertencem a esse mundo e pensam em se matar. Era a morte e eu escolhi a vida. Só tinha uma escolha" (AS HORAS, DVD, 2002).

Virginia Woolf deixa mais uma contribuição, que culmina no desfecho do filme: "Encarar a vida pela frente, sempre. Encarar a vida pela frente, e vê-la como ela é. Por fim, entendê-la e amá-la pelo que ela é e depois deixá-la seguir. Sempre os anos entre nós, sempre os anos. Sempre o amor, sempre a razão, sempre o tempo, sempre... as horas" (AS HORAS, DVD, 2002). Aqui, um retrospecto, uma retomada das três personagens, agora vistas após o passar de muitos anos, como Laura Brown, ou ao passar de somente um dia, mas depois de uma tragédia que irá afetar a continuidade de sua vida, sua rotina, no caso de Clarissa Vaughan, e a justificativa da escritora Virginia não pela sua morte, mas pelo comportamento que sempre demonstrou, o ideal pelo qual sempre lutou, a liberdade que ela sempre quis ter para viver e entender a vida como ela se apresenta. Ao mesmo tempo, Woolf apresenta a conexão que ela via no tempo e na vida, nas coisas que o tempo contém, que ele apreende, como a razão e o amor; o tempo compreende e é responsável pela passagem da vida, seja ela boa ou má, as horas unem e separam pessoas, são o tempo que cada um tem para ser quem é, para viver, da forma que for. Richard Brown, pouco antes de seu suicídio, menciona: "Mas ainda terei que passar as horas, não é? Me refiro às horas após a festa e as horas após disso..." (AS

HORAS, DVD, 2002). Ele não suportava mais, assim como Septimus Warren Smith não queria mais permanecer em uma vida ditada por médicos que de nada o ajudavam; Clarissa Dalloway não era feliz e não encontrava meios de, em vida, sair de sua vida fútil, de senhora casada e respeitada por sua posição social, pelas recepções que oferecia. Por fim, a inventora de todos esses personagens, Virginia Woolf, não queria mais sentir o passar das horas. Fez essa sobreposição, nesses e em tantos outros personagens, deu vida aos seus sentimentos e anseios e tirou-lhes a vida, assim como fez consigo própria. As horas, para os incompreendidos, para os que sofrem, são mais do que a contagem do tempo, são um destino ao qual se quer fugir e ao mesmo tempo lembrar - por aqueles momentos do passado e não mais futuros, aos quais temem - em que tiveram amor, felicidade, em que encontraram a paz.

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 (FERREIRA, 2011, p. 57).

5. *Mrs. Dalloway e As Horas*

Partindo do conhecimento que se tem de que o filme *As Horas* é uma adaptação do livro de mesmo nome – e de que este, por sua vez, utiliza-se da obra *Mrs. Dalloway*, de uma abordagem da vida de Virginia Woolf, já em um estágio crítico, próximo de seu suicídio –, é comum que se acredite que o filme retrate tal e qual a obra literária, em sua máxima fidelidade. No entanto, isso não acontece, e nem é necessário que assim o seja, porque esta é uma adaptação de um gênero a outro e, mais do que isso, de um regime semiótico – o literário a um outro, o fílmico, da literatura ao cinema, e também uma releitura da obra de Michael Cunningham para o filme de Stephen Daldry. Na produção de um filme, roteirista e diretor trabalham conjuntamente na então leitura da obra que embasará a produção da história, que será representada em imagens. O telespectador muitas vezes quer ver o texto tal e qual, na tela, o que não é possível, já que cada meio possui suas características, justamente para obterem o êxito na compreensão e atrativos ao público. A palavra “adaptação” explica que o meio literário passa para o meio fílmico, numa transposição, não numa representação como que idêntica de texto em imagem. “Baseado em um livro ou inspirado por ele, qualquer filme daí resultante é e será sempre uma adaptação, sua fidelidade ou não ao livro que lhe deu origem devendo ser levada em conta apenas enquanto linguagem especial adotada para o filme e sua adequação a ele, não ao livro” (GODOY, in: FERREIRA, 2011, p. 13).

A fidelidade não é possível porque além de ser adaptação, releitura, a passagem de livro para filme exige um redimensionamento de texto em cenas, um outro estudo, particular de cada meio. A obra fílmica não pode ser considerada como documento fiel daquilo que está apresentando, mas uma forma de mostrar algo ou alguém já retratado. Godoy (In: FERREIRA, 2011, p. 13) cita uma crítica norte-americana, Liz Miller, ao explicar o que deve ser feito em adaptações de um gênero ao outro. Trata-se de três regras fundamentais: uma adaptação não pode omitir ou inverter os sentidos e a moral do material primeiro, que está servindo de fonte; o filme deve capturar o que tornou esse material fonte irresistível, deve perceber e se utilizar desse grande atrativo que fez com que se desejasse transportar a literatura para o cinema; por fim, uma adaptação pode fazer as adequações necessárias para funcionar como produto de seu meio, desde que essas mudanças não interfiram nas duas primeiras regras. Dessa forma, o livro é a base para uma interpretação – do texto tiram-se ideias, conceitos, personagens e ações, sobretudo tramas, enredos e acontecimentos que serão analisados, interpretados e

transpostos para o filme. A obra literária e a fílmica podem obter, então, uma convergência de leituras, não uma única leitura representada nesses dois meios. “Toda adaptação busca equivalências, não fidelidades, pois todo o processo adaptativo é uma transfiguração criativa do objeto literário em outro meio artístico, o cinematográfico” (GODOY, in: FERREIRA, 2011, p. 14).

Dessa maneira, *As Horas*, de Daldry, não trata de uma fiel representação de *As Horas*, de Cunningham, mas de sua transposição. Assim como nenhum dos dois, livro e filme, representam fidedignamente a vida e obra de Virginia Woolf, mesmo em se tratando de uma faceta de sua trajetória. Não é possível afirmar que é uma biografia da escritora, mas que o texto e as imagens dos dois autores tentam transpor aspectos biográficos, lançando mão da ficção para tal. É uma verdade ficcionalizada; fala-se de Woolf em seus dramas, suas dores de cabeça, angústias, a construção de personagens, os conceitos que tinha a respeito da sua vida, da vida de todo e qualquer ser humano, mas utiliza-se da ficção, de cenas que podem ter maior ou menor proximidade com o que de fato ocorreu naquela época, em Richmond. A semelhança da atriz, Nicole Kidman, com a escritora, o trabalho estético, as roupas, os trejeitos auxiliam nesta visualização do real na imagem ficcional. O ator Stephen Dillane também se assemelha muito a Leonard Woolf, o que complementa esta transposição do real na imagem. No entanto, mesmo para aqueles que nunca viram fotos do casal, não conhecem a história da escritora e de seu esposo, essa transposição ainda é válida, já que é possível construir, a partir destes personagens, projeções de como teriam sido Virginia e Leonard Woolf. Esses justificam sua representação tanto literária quanto fílmica pelo que são, pelo que fizeram, pelo que produziram. Por outro lado, e não menos importante, é o fato de o filme conseguir, ou não, dar uma atmosfera, um clima de melancolia, já tão representativo de Woolf, comum em suas obras e personagens.

Cunningham faz duas escolhas: Virginia Woolf e *Mrs. Dalloway*; Virginia Woolf enquanto escreve *Mrs. Dalloway*. De acordo com Ferreira (2011, p. 17), seu êxito nesta junção foi tanto que ele recebeu prêmios pelo livro – Pulitzer e Pen/Faulkner Award – e ainda angariou mais leitores para a escritora inglesa ou fez com que ela ressurgisse para aqueles que já a conheciam. Diante desta reação do público, Daldry decide realizar a adaptação de *As Horas* para o cinema. O sucesso aumentou ainda mais e, com o advento do filme, os livros que o embasaram, *As Horas* e *Mrs. Dalloway*, voltaram para a lista dos mais vendidos. Por mais que a influência de Woolf seja notória em Cunningham, este não reproduziu *Mrs. D.* fidedignamente, mas de acordo com suas próprias

propostas literárias, valendo-se de semelhanças entre suas protagonistas, da conexão que estabeleceu entre cada uma e seus contextos, assim como a relação que cria com as três mulheres e Richard Brown. Para tal, ele utiliza de similaridades na estrutura, no estilo e na temática na criação de cada um de seus personagens. Virginia usa o monólogo interior do personagem na narrativa de *Mrs. Dalloway*, o que faz com que não sejam necessárias mais explicações no desenvolvimento da história. “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” (FERREIRA, 2011, p. 19). Essa é a estrutura de Virginia, diferente da de Cunningham, assim como do roteiro de Daldry. São transposições que seguem cada qual uma proposta e que se complementam, unindo realidade e ficção, literatura e cinema.

Cunningham anuncia o que fará em duas epígrafes. Na primeira, de Jorge Luiz Borges, confirma que seguirá um percurso que “passaria pela noção de que uma obra pode ser desvelada na (e pela) escritura de uma outra obra” (FERREIRA, 2011, p. 27), o que faz ao transpor *Mrs. Dalloway* em *As Horas*. Ele apresenta a obra já consagrada de Woolf e a contextualiza na narrativa de outras personagens, em outras épocas, com outros contextos, mas que se cruzam e que retornam ao enredo e ao contexto de *Mrs. Dalloway*.

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
(BORGES, in: CUNNINGHAM, 1999, p. 7).

Na outra epígrafe, da própria Virginia, repassa a ideia dela, 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” (FERREIRA, 2011, p. 27). São duas noções do que virá a seguir. A personagem Mrs. Dalloway fora atualizada em uma outra obra, unida a outras personagens que também a representam, também a corporificam em anos

posteriores, em outras situações, mas que a justificam e a validam mais uma vez, denotando sua relevância e confirmando seu alcance, já que *As Horas* mostra a construção de *Mrs. Dalloway* por Virginia Woolf, a leitura do romance já escrito por Laura Brown, a citação constante deste por Richard e a identificação de Clarissa Vaughan na personagem de Clarissa Dalloway, quando da sua preocupação com trivialidades e da percepção de seu falso conforto, de sua felicidade fugidia, que já passou. Trata-se, portanto, de vários registros de intertextualidade, desde a citação textual à própria alusão, à criação de um universo de melancolia que atravessa as três narrativas e os três tempos.

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 (WOOLF, in: CUNNINGHAM, 1999, p. 7).

A partir daí, no prólogo, Cunningham narra o suicídio de Woolf e transcreve a carta da escritora ao marido, que deixou antes de partir, uma nota de despedida e de agradecimento. Assim Dalry também o faz, iniciando com o barulho das águas do Rio Ouse, para onde Virginia se dirige. Neste início, há paralelamente as cenas dela escrevendo a carta e caminhando para o que seria o seu fim. A trilha sonora unida ao som do rio, às palavras que Mrs. Woolf escreve, criam essa atmosfera de morte, de melancolia e ao mesmo tempo de amor, de uma pessoa que deixa a vida porque já não suporta o peso de sobreviver nela, de alguém que está partindo convicta de que assim tem de ser, que já não é mais possível superar novas crises e que estes transtornos pelos quais passa fazem sofrer e atrapalham ainda mais aquele que a ama, Leonard. Do fim volta-se ao começo, em *flashback* à época em que Virginia acorda com a ideia da primeira frase de *Mrs. Dalloway*, em que define que escreverá sobre esta mulher, sobre a vida de Clarissa em um só dia, como na tragédia grega. Concomitante à produção destas linhas, Virginia acredita que um dia pode vir a se recuperar, mas que isso não acontecerá em Richmond, não porque lá está, ao contrário, defende que tem de voltar à Londres porque lá é seu lugar e mesmo ao pior enfermo tem de ser dado o direito da escolha.

Eu luto sozinha, na escuridão, na profunda escuridão, e somente eu posso saber, só eu posso entender meu próprio estado. Este é meu direito, direito de todo ser humano. Eu escolho não esta anestesia sufocante dos subúrbios, mas o movimento violento da capital. Esta é minha escolha. Mesmo ao mais miserável, ao mais baixo paciente é permitido alguma escolha em seu medicamento. É o que define sua humanidade (AS HORAS, DVD, 2002).

Esta fala da personagem no filme não indica somente como Virginia se sentia e sua aversão à calmaria, mas também é representada em seus personagens. Em *Mrs. Dalloway*, Clarissa não apresenta nenhum tipo de infelicidade, mas ao leitor é dito o quanto se sente sufocada com a vida que leva, como seu destino foi traçado para satisfazer aos costumes de uma sociedade e o quanto queria se libertar deste caos interno como o ex-combatente, Septimus Warren Smith o fez. Septimus também queria a liberdade de ser quem era, de proceder e de pensar como conviesse, o que não era aceito pela sociedade, pelos médicos e pela esposa. Laura Brown não queria estar casada, não queria filhos, mas ter uma conduta independente de obrigações, de viver para si e por si mesma. Clarissa Vaughan é a Clarissa Dalloway do presente, com sua personalidade aparentemente confiante, com suas festas, sua trivialidade que escondiam que a felicidade passou, que o seu mundo de possibilidades realmente existiu, mas que agora é uma lembrança, perdida em sua juventude, tal e qual acontece com Mrs. Dalloway. Richard sofria com os mesmos tormentos da escritora; apesar de todo o seu talento – como ocorria de fato com Virginia –, ouvia vozes, tinha alucinações e a certeza de que o alívio para todos esses males era o fim da vida. Richard queria a libertação de Clarissa, que deixava de viver para si por se preocupar com ele, assim como Woolf queria que Leonard trabalhasse em paz e parasse de sofrer por sua extinção iminente. Isso somente seria possível se ambos, Virginia e Richard, partissem definitivamente.

As ligações entre os personagens de *Mrs. Dalloway*, *As Horas* e a personagem de Virginia Woolf, que representa sua subjetividade por meio da ficção literária e fílmica, são várias. Cunningham e Daldry exploraram essas mesclagens, assim como Woolf utilizava de seu próprio pesar em seus personagens. Clarissa Dalloway é revista em Clarissa Vaughan e também em Virginia e Laura. A anfitriã que tem uma vida aparentemente perfeita pode ser reencontrada com maior nitidez na personagem de mesmo nome, Clarissa Vaughan, mas possui a mesma certeza de que não é feliz, como Woolf, e Laura se espelha em sua tristeza, vaga pelos pensamentos narrados por

Virginia, nos monólogos interiores da personagem – estão todas envoltas na mesma dimensão melancólica. No filme, Woolf aparece pensando sobre Mrs. Dalloway, enquanto Laura lê esta passagem e a transporta para sua vida, para a condição em que se encontra, desesperada, infeliz, prestes a cometer suicídio: “Importa-se, ela se perguntou, enquanto andava em direção à Rua Bond, importa-se de que ela deva, inevitavelmente, se extinguir? Que tudo isso deva continuar sem ela? Ela se indignava? Ou não se consolava ao pensar que a morte terminava absolutamente? É possível morrer?” (AS HORAS, DVD, 2002). A escritora ali representada, ao pensar nisso, em seu livro, também parecia transpor este pensamento na análise de sua vida, mas é Laura quem de fato repensa sobre sua decisão de pôr termo à vida após ler o referido trecho. Laura não abandona a vida, volta das águas, às quais Virginia tanto se referia, e opta pela vida, por um outro rumo. Virginia também se coloca em *Mrs. Dalloway*, nesta infelicidade e nesta vontade de se extinguir. Assim como Clarissa Dalloway, Virginia teve uma forte atração por uma mulher quando jovem. Clarissa rememorava a paixão que tivera por Sally Seton; Virginia também se apaixonou por Vita Sackville-West, a qual foi base de *Orlando*. Sally é descrita como uma rapariga nada convencional, que fugia às regras da sociedade, no entanto, casou-se, assim como Vita de fato o fez.

Clarissa Vaughan liga-se à *Mrs. Dalloway* por intermédio de Richard. Na primeira cena, aparece proferindo a frase “Eu mesmo vou comprar as flores”, reiterando a alcunha que assumiu há muitos anos, em uma bela manhã, em uma praia, quando Richard assim a denominou. Ela conta a Louis Waters, ex-namorado de Richard, que ficou estagnada quando ouviu “Bom dia, Mrs. Dalloway”, que ficou refletindo sobre o nome por muito tempo. Nesse ínterim, percebe-se o enorme apreço de Vaughan por Richard, da paixão que sentiu, mas que só foi correspondida por um verão. Richard viveu com Louis por anos, mas depois que este o deixou, ficou aos cuidados da então amiga, Clarissa. Ela percebia a equiparação com a personagem quando Richard a fazia, direta ou indiretamente. Ele comparou a festa que daria em sua homenagem com a festa que Mrs. D. deu na obra ficcional – um evento fútil, a preocupação com detalhes que não levam a nada, somente ao encobrimento de um silêncio, da tristeza que esconde. Ao mostrar-se abalada à filha, Julia, Clarissa diz que o olhar de Richard remete à trivialidade que ela sabe que ele enxerga nela, a mesma trivialidade, a futilidade que em Mrs. Dalloway transparecia. O entrelaçamento das narrativas cria essa vertigem do abismo que é propício à melancolia e à morte.

Contudo, havia também algo de especial nessa comparação. Momentos antes de

atirar-se pela janela, Richard relembra um fato marcante da vida de ambos e cita, ainda uma vez, a obra de Virginia Woolf. Ao começar a fazer movimentos bruscos e mostrar intenso descontrole emocional, Clarissa Vaughan pergunta se Richard está ouvindo as vozes, ao que ele responde: “Não. Mrs. Dalloway, é você” (AS HORAS, DVD, 2002). Relembra a manhã em que ela saiu da casa da praia enquanto todos dormiam – na mesma manhã em que passou a chamá-la de Mrs. Dalloway –, ela deveria ter dezoito anos e ele dezenove, e que esta manhã, que seria tão comum na vida de qualquer pessoa, foi um momento mágico e um dos mais lindos que já vivera. Novamente faz uma correspondência: a manhã deste dia na praia com a manhã do dia que estava acontecendo. Ele pergunta, tal e qual Woolf fez com sua personagem: “conte-me a história deste dia” (AS HORAS, DVD, 2002), ao que ela responde que saiu para comprar flores, como a personagem do livro e que a manhã, como também descreve o monólogo da personagem Clarissa Dalloway, estava muito agradável. No livro de Cunningham, há uma passagem mais longa, em que Clarissa Vaughan caminha e repensa sobre a vida, sobre Richard, em quem contempla os atrativos da rua semelhantemente à Mrs. Dalloway. No filme, essa passagem não acontece, mas a agradável manhã é percebida pelo telespectador no comentário em que Vaughan faz na floricultura – “Que linda manhã” (AS HORAS, DVD, 2002) – e nesse momento em que dialoga com Richard, pouco antes da morte dele. Ele se suicida, afirmando que ficou vivo até aquele momento para satisfazer Clarissa, que agora ela deveria deixá-lo partir. Virginia Woolf parecia também manter-se viva e lutar por Leonard, mas, como Richard, chegou a um limite extremo e gostaria que ele vivesse sua vida, que ele se libertasse. Por esse motivo, as derradeiras palavras de Richard remetem à Virginia: “Você tem sido tão boa comigo... Mrs. Dalloway, eu te amo. Não creio que duas pessoas poderiam ser mais felizes do que nós fomos” (AS HORAS, DVD, 2002). Esta última frase, conforme citado anteriormente, é idêntica à frase de despedida de Virginia Woolf, na carta a Leonard.

(...) Você me deu a maior felicidade possível. Você foi, em todos os sentidos, mais do que qualquer outro poderia ser. Sei que estou arruinando sua vida e que, sem mim, poderá trabalhar. E o fará. Eu sei. Veja, não consigo sequer escrever adequadamente. O que quero dizer é que devo a você toda a minha felicidade. Você tem sido tão paciente comigo e incrivelmente bom. Tudo se acabou para mim, exceto a certeza de sua bondade. Não desejo continuar arruinando sua vida. Não creio que duas

peças possam ser mais felizes do que fomos. Virginia (AS HORAS, DVD, 2002).

Septimus Warren Smith também se jogou da janela por não suportar mais a vida que levava. Assim como Richard, e Virginia, tinha já a vida controlada por médicos. Richard era adético, Virginia e Septimus tidos como pessoas que não tinham mais condições de serem responsáveis por si próprias. Quando da sua tentativa de fuga a Londres, a personagem da escritora, no filme, explica que sua vida era agora controlada por médicos, que lhe informavam os seus próprios interesses. Da mesma maneira, ocorria com Septimus, que tinha sua vida ditada por especialistas, que não compreendiam que ele passava por uma crise existencial e que tinha dilemas internos, os quais poderia tentar resolver se fosse adequadamente tratado. Aqui, colocam-se questões interessantes acerca da melancolia, dado que ela pode ser vista como uma dimensão filosófica existencial ou tornada uma patologia clínica, passível antes de ser medicada, mas eliminando a dimensão filosófica e existencial. Septimus e Virginia não acreditavam que poderiam ser salvos por médicos, nem pela quietude proporcionada por áreas afastadas de Londres, tanto o é que ele se mata por não aguentar mais diagnósticos, a internação que viria, a intervenção de Dr. Holmes. Ambos se viam como prisioneiros, confinados em um cárcere. Woolf também não achava que pudesse ter mais cura, quando de seu suicídio. No primeiro trecho da carta, na abertura do filme, diz: “Sinto com certeza que voltarei a enlouquecer. Sinto que não poderemos passar por mais momentos difíceis. E eu sei que não poderei me recuperar desta vez. Eu comecei a ouvir vozes e não posso me concentrar. Então, estou fazendo o que parece ser o melhor a fazer” (AS HORAS, DVD, 2002). Septimus coincide com este pensamento porque se vê diante da impossibilidade de continuar vivendo da forma como vive. É a saída encontrada por ambos, o poeta e a escritora, é a única forma de libertação possível, no momento de desespero pelo qual passam. Quando Virginia explica a morte de Septimus em *Mrs. Dalloway*, no filme *As Horas*: “alguém deve morrer para que os outros possam continuar vivendo. É um contraste (...). O poeta morre, o visionário” (AS HORAS, DVD, 2002), não explica somente a morte do personagem de *Mrs. D.*, mas também a de Richard e a própria. Virginia fala de Septimus, mas é Richard quem aparece, sendo revelado ao telespectador que ele é o filho que Laura Brown abandonou quando pequeno. Septimus é o visionário da obra de Woolf, mas o pequeno Richie, como era chamado, sentia que algo estava errado, sabia da infelicidade da mãe, do quanto ela não

o queria e também sentia que ela desapareceria quando o deixou na tarde do aniversário do pai. Ele gritou por ela desesperadamente, pediu que não fosse. Quando Laura se arrepende e volta para buscá-lo, ele diz, sem qualquer motivo: “mãe, eu te amo”. Este já é um pedido, um pressentimento.

Richard, então poeta e visionário como Septimus, coincide agora com a atitude de Virginia ao matar sua personagem sem nenhuma razão. Em seu romance, coloca Clarissa Vaughan como personagem principal, embasando a história e misturando realidade e fantasia. Neste livro, várias vezes citado como de difícil compreensão, ele também mata a mãe, que comete suicídio sem um motivo sólido. Esta era a primeira ideia da personagem de Virginia Woolf, em *As Horas*; ela colocaria fim à vida de Clarissa Dalloway sem nenhum motivo importante, mas desiste e escreve a morte de Septimus em seu lugar, mostrando que o principal no romance não são tanto os personagens ou o seu destino, mas essa atmosfera melancólica ligada à morte, seja de que vida for. Richard fica, então, com a ideia inicial, de aniquilar a personagem sem causa justificável e, depois, descobre-se o motivo de matar a mãe ficcionalmente – devido a toda a mágoa que guarda pelo abandono. Quando de sua morte, Laura Brown, conta à Clarissa Vaughan que leu a obra do filho e que tinha ficado magoada com seu fim, ali, mas que entendia seus motivos. Não esperava que ele e nem ninguém a perdoasse: “O que significa desculpas, arrependimento, quando você não tem outra escolha? É o que você pode suportar. Era a morte e eu escolhi a vida” (AS HORAS, DVD, 2002). Dentre os personagens de *Mrs. Dalloway* e *As Horas*, Septimus, Richard e Virginia, Laura é que a opta pela vida, pela libertação em vida, ao contrário dos demais. As duas Clarissas, Dalloway e Vaughan, não optam, mas continuam com suas vidas de aparente felicidade, em seu falso conforto, com os companheiros que um dia escolheram. Laura Brown, ao contar sobre a decisão que um dia tomou, de cometer suicídio, justifica indiretamente a decisão de Septimus e talvez de Virginia: “às vezes, as pessoas acreditam que não pertencem a esse mundo e pensam em se matar” (AS HORAS, DVD, 2002). A vida de Laura Brown é então uma espécie de ressurreição, quando do momento em que também passa pelo rito da morte. *As Horas* tem seu desfecho com a imagem das personagens Clarissa Vaughan e Laura Brown unidas pela morte de Richard e com as palavras de Virginia Woolf, que volta uma vez mais a aparecer no Rio Ouse. Volta-se ao começo, à primeira cena, como que para concluir que a história de Virginia, de *Mrs. Dalloway*, foi ficcionalmente contada e transposta por meio de outros personagens.

5. 1. As relações transtextuais de *Mrs. Dalloway* e *As Horas*

Nesta análise, um conceito define e explica as relações entre literatura e cinema, entre *Mrs. Dalloway* e *As Horas*: a “*mise en abyme*”. A *mise en abyme* é o que se pode chamar de conceito de espelho, é a obra refletida nela mesma, o sujeito refletido nele mesmo. Essa significação dita moderna, utilizada aqui, tem origem em 1893, com o autor André Gide, que lança mão do conceito para descrever suas reflexões acerca das diferenciadas formas de arte, das narrativas que contêm outras narrativas em seu interior. O termo é popularizado mais tarde por diversos estudiosos, destacando-se o seu uso pelo autor Lucien Dallenbach, na obra *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*, de 1977. Trata-se da incorporação de uma história em outra história, uma pintura em outra pintura, um texto em outro texto. Aqui, enxerga-se o que é feito em *As Horas*. A ficção iniciada por Virginia Woolf, literária, é vista em imagem. É a história de *Mrs. Dalloway* e de Woolf dentro da história do filme. São representações circulares que se autorreferenciam, explicam, complementam - todas no âmbito da melancolia na arte, daí podendo ser reconhecida como tal. A *mise en abyme* de enunciado é compreendida como uma duplicação de determinada história ficcional, que, por meio da reduplicação repetida leva o leitor, telespectador, a refletir sobre várias questões, ainda mais acentuadas e perceptíveis no cinema, o qual tem o efeito de aproximar o mundo ficcional do seu, do real, justamente pela apresentação do texto e da imagem.

A ficção é duplicada na literatura e no cinema e sublinhada ainda mais pelo filme, pelo alcance que tem. A literatura permite a interpretação múltipla e variada da imagem mental que o leitor faz das cenas e personagens, mas limita-se à memória deste, ao passo que o cinema dá a imagem pronta, em seus diversos ângulos, o que possibilita uma potencialização das problematizações da própria realidade, então vistas e inseridas na tela. No entanto, a imagem, ao mostrar, também cria dimensões de invisibilidade dado que nem tudo é explícito no filme e que se cria uma atmosfera sensível/estésica, independentemente do visível. A obra *Mrs. Dalloway*, a melancolia que aponta, é repassada para o filme. Essas questões da melancolia, que levam a escritora a crises de depressão e ao seu suicídio, são levadas ao conhecimento e questionamentos daqueles que assistem ao filme, assim como as personagens Laura Brown e Clarissa Vaughan corporificam a melancolia em outras esferas, em outro tempo, mas sempre conectadas, de algum modo, à Virginia, por intermédio de suas palavras, em *Mrs. Dalloway*. Essa conexão de nomes, obra, personagens é contada e recontada todo o tempo, durante a

narrativa fílmica. Confirma-se a questão da exploração do conceito de *mise en abyme*, da história da literatura dentro da história do cinema, da história da escritora em seu próprio livro e depois no filme.

A *mise en abyme* "retrospectiva" difere a frequência, o tempo em que a narrativa dentro da narrativa ocorre em uma determinada obra, e a *mise en abyme* chamada "prospectiva" ou "inaugural" reflete e apresenta acontecimentos futuros, que antecipa. Como está implícito na designação, a modalidade retrospectiva faz uma volta ao passado e salienta acontecimentos deste, aliados com eventos futuros. Dessa forma, combina as funções da *mise en abyme* prospectiva com as funções da retrospectiva. A volta ao passado, seguindo para o presente e anunciando o futuro, constrói, então, uma mesma narrativa, descrita em todos os tempos. É o que acontece e se vê em *As Horas*. Diferentes narrativas, do passado, presente, que anunciam um futuro, embutidas todas em uma só, complementando-se, justificando cada conexão, em todo o enredo, principalmente em seu desfecho. Tanto na leitura quanto no cinema esse recurso pode ser utilizado para prender a atenção de leitor/telespectador no desenrolar das várias tramas que sucedem, concomitantemente.

De acordo com Gérard Genette (In: FERREIRA, 2011, p. 32), a transtextualidade é “tudo aquilo que se encontra explícita ou implicitamente relacionado a outros textos”. O Intertexto trata da copresença entre dois ou mais textos, a exemplo da citação, do plágio e da alusão; o paratexto refere-se a uma ligação mais superficial, como título, prefácio, epígrafes; o metatexto se constitui na relação de comentário, na ligação de um texto ao outro sem necessariamente citá-lo; o 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”; e, por fim, o arquitexto “estabelece uma relação paratextual de caráter taxionômico” (FERREIRA, 2011, p. 32). Interessa aqui, na relação entre a obra literária, *Mrs. Dalloway*, e a cinematográfica, *As Horas*, o chamado hipertexto, visto que ele explica a ligação entre o filme – hipertexto – e o livro – hipotexto. Também se encaixa a ligação entre o livro *As Horas*, que é o hipotexto, e o filme de mesmo nome, o hipertexto. A transcrição de que fala Ferreira tem cambiantes específicas em termos de intertextualidade.

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 (FERREIRA, 2011, p. 35).

Esta ligação de *Mrs. Dalloway* com *As Horas*, tanto o filme quanto o livro, quando é descoberta, passa a ser alvo de curiosidade de leitores e telespectadores, que querem entender o grau de conectividade e de profundidade entre uma obra e outra; daí o fato de ambas as obras voltarem a ser algumas das mais lidas quando do advento do filme. Além disso, cada narrativa serve de interpretação e de abertura de horizontes para a narrativa primeira, como uma leitura de leitura da leitura. E o efeito de *As Horas* vai adiante. Após a releitura que Cunningham faz de Virginia Woolf e de *Mrs. Dalloway*, a escritora é redescoberta, não somente por seu talento e pela representação de uma das suas mais notáveis obras, mas também por sua história de vida, sua trajetória. Woolf é humanizada, colocada como sujeito passível de fraquezas e erros, destituída do patamar hermético de escritora notável e reconhecida. Em ambas as narrativas de *As Horas*, o interesse humano questionador sobre a vida particular da escritora é despertado, assim como a maneira de realizar seu trabalho, suas fontes e base de inspiração, seu potencial criador, articulando esses fatores aos diferentes aspectos que constituíram e representaram a obra *Mrs. Dalloway*.

Em *Mrs. Dalloway* vive-se no período Pós-Primeira Guerra Mundial, retratado principalmente nos acessos de loucura aparente de Septimus. Para atualizar esse cenário em *As Horas*, Cunningham, e posteriormente Daldry, tem de fazer uma adaptação de contexto, dessa época para outra, sem interferir nos acontecimentos que desejou mesclar e fazer coincidir. Assim, utiliza o período Pós-Segunda Guerra Mundial, quando situa a personagem Laura Brown, e o século XX, onde estão Clarissa Vaughan, já numa possível – e até então aceitável – relação homossexual e Richard Brown, que contextualiza a AIDS. Estes aparentes afastamentos são o que definem a intertextualidade como procedimento criativo, inventivo, pois não se trata de simples colagens entre textos. Esta é uma transposição temporal, em que o cerne da questão não se perde, mas é transferido para outras épocas e situações que possam vir a ser semelhantes. Segundo Ferreira (2011, p. 36), este é um tipo opcional de transformação da ação, de alteração semântica, de intertextualidade, no entender da sua autora, Julia

Kristeva. Para que os personagens possam se complementar e se ligar de alguma forma, mesmo em épocas tão distantes, tais transposições e equivalências, do passado para a contemporaneidade ou mesmo o seu contrário, devem ser feitas. “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” (FERREIRA, 2011, p. 36). Neste ponto, pode-se dizer que Cunningham não copia os personagens de Virginia Woolf, mas os transforma – daí o caráter de releitura. A intertextualidade é definida por Kristeva como a transformação de um mosaico de citações, é “como cruzamento no espaço de um texto de vários outros enunciados extraídos de outros textos” (KRISTEVA, 1969, p. 114). Do livro passa-se para o cinema, em que esses personagens transcendem para a imagem, para um corpo e características físicas delimitadas. São adaptações de adaptações, transposições de transposições e nesse movimento se constitui a renovação dos sentidos, a chamada significância.

Esta noção de transposição semiótica que se pode entender como confluência, no mesmo espaço significante, de registos vários, senão mesmo contraditórios, permite que o texto seja o lugar de uma polivalência impossível de reduzir a um sentido, ao Sentido, ao monologismo da Lei. É que, acompanhando-a, duas outras operações significantes se vêm juntar a ela: a de absorção e a de transformação. O texto como entidade viva, dinâmica, não se limita a ser receptáculo de fragmentos alheios, mas absorvendo-os, integrando-os no seu corpo, transforma-os. O romance como texto intertextual transgride, parodia a lógica dos fragmentos que incorpora e é dessa recontextualização não resolvida que advém a sua produtividade (MOURÃO; BABO, 2007, p. 146).

Outro tipo de transposição que ocorre entre *Mrs. Dalloway* e *As Horas* é a chamada diegética, que faz referência à narrativa e suas vozes. Ainda de acordo com Ferreira (2011, p. 38), a “transposição diegética pode ser homo ou heterodiegética (...). São tidas como homodiegéticas as transformações que não alteram esse quadro e como heterodiegéticas as transformações que alteram o quadro diegético do hipotexto para o hipertexto”. Isto é, muita coisa muda de uma obra para outra, do hipotexto – *Mrs. Dalloway* – para o hipertexto – *As Horas* –, revelando vários momentos de transposição heterodiegética na narrativa: a transformação de Clarissa Dalloway em Clarissa Vaughan. Mrs. Dalloway acorda e sai para comprar flores, numa manhã agradável, a

qual a relembra da sua felicidade na juventude, do beijo em que deu em Sally Seton. Sua vida é apresentada neste dia, em seu presente, no qual ela dará uma festa e se preocupa com os preparativos, e passado, no qual ela deixou sua alegria. Em *As Horas* esse contexto muda. A festa não será para receber pessoas da alta sociedade, mas se trata de uma homenagem ao amigo e ex-amante que foi premiado por sua obra completa. Sally também não é a mais a antiga paixão da adolescência, mas a companheira de muitos anos, que demonstra intenso carinho, apoio e solidariedade para com a Clarissa do século XX. As ligações são fundamentais para que a transposição ocorra: o mesmo nome, duas anfitriãs, cada qual com sua trivialidade e com sua Sally, do passado ou do presente – tempo e espaço se mesclam, ideias e fatos coincidem, mas são alterados, atualizados, contextualizados.

Em relação à estrutura da narrativa de *Mrs. Dalloway* em comparação com a de *As Horas*, nota-se que Clarissa permanece como foco e personagem principal, mesmo com o advento do atormentado Septimus, que se atira da janela. Sua história é comum, mas seu monólogo, o diálogo que Woolf constrói entre Mrs. Dalloway e o leitor, faz com que a atenção esteja sempre voltada à anfitriã. Em *As Horas*, não há valorização de uma das personagens em detrimento à outra. As três são mostradas alternadamente, cada qual com sua relevância no enredo, sua contribuição na junção da história dessas três mulheres que recontam e reproduzem a obra *Mrs. Dalloway*. No que se refere às semelhanças de estilo e de estrutura 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 das personagens sobre sua própria existência e condição social” (FERREIRA, 2011, p. 44). Há muita diferença e transposição de uma obra a outra, principalmente entre os livros, *Mrs. Dalloway* e *As Horas*, mas existe também uma quase igualdade entre algumas passagens. Em ambos, uma mulher chamada Clarissa sai para comprar flores, enquanto outra fica em casa cuidando dos afazeres domésticos (no filme, esta parte foi suprimida). As duas descrevem a manhã pela qual passeiam como agradável, sendo que diferem somente em detalhes – “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” (FERREIRA, 2011, p. 45).

A reflexão das personagens femininas de *Mrs. Dalloway* e *As Horas* também é um ponto em comum. Clarissa Dalloway passa o dia refletindo sobre seu casamento após ter recebido a visita de Peter Walsh. Mesmo antes disso, pega-se repensando sobre

a vida enquanto caminha pelas ruas de Londres. Clarissa Vaughan analisa sua homossexualidade, seu papel como mãe, como sua vida é fútil, tal qual a da personagem que Richard a designa. Laura Brown tenta aceitar seu casamento e a maternidade como dádivas, mas sonha com a oportunidade de sair desta vida instaurada para ela e por ela mesma. Virginia divaga um pouco mais profundamente, repensa sobre a vida, o valor da vida e de se viver como bem se aprouver, ao mesmo tempo em que reflete sobre seu trabalho, a importância e a relevância que este tem para ela, como se pensando a melancolia e a morte, os laços vitais fossem reforçados e mais vitalizados, dando efetiva importância à vida na sua breve aparição e epifania. Estas reflexões, unidas, remetem aos compositores de tais personagens, os quais intentam retratar por meio da ficção a realidade histórica de cada época e também das que eles se encontravam. “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” (FERREIRA, 2011, p. 62).

O que está presente desde o início e em todas as narrativas, desde Virginia Woolf e *Mrs. Dalloway*, perpassando em ambas as obras *As Horas* é a melancolia. Este estado do sujeito encontra-se na representação da escritora, em suas produções e nas representações feitas no livro de Cunningham e no filme de Daldry. A melancolia é a base para a construção, tanto de *Mrs. Dalloway* quanto para o que a representa posteriormente. Quase que como permanentemente melancólica, Woolf produzia seus textos e retratava não somente a si própria em personagens, mas mulheres oprimidas, incompreendidos, como Septimus Warren Smith, vozes soltas e subjetivas, como em *The Waves*, indivíduos incompletos e que buscam a realização a todo custo, como em *Orlando*. Toda essa apresentação da procura pela felicidade que parece inalcançável expõe a melancolia, a tristeza, que difere do luto, como explicitado por Freud, mas que fundamenta e contextualiza a subjetividade, a intencionalidade e até que intermedia e faz ver a genialidade de Woolf. Este aspecto como que de reclusão do artista, de Virginia especificamente, é o cerne de todas as narrativas demonstradas, o que está aparentemente em ambos os gêneros, literário e cinematográfico. Junto a ele, a *mise en abyme*, este conceito de espelho e técnica de encaixe, dá a ilusão de realidade ao inserir no seu interior a própria ficção. É a imagem do texto, a história da história, a narrativa dentro da narrativa. A melancolia é recontada e transposta ficcionalmente pela *mise en abyme*, que dá conta de inserir estes gêneros, um no outro, possibilitando a atualização

de Virginia Woolf, de *Mrs. Dalloway*, em Septimus Warren Smith, em Laura Brown, em Clarissa Vaughan, em Richard Brown. A estrutura narrativa de *As Horas* é toda constituída por essa técnica: no interior de uma de suas histórias aparece outra que se encaixa exatamente nessa, como a relação entre a narrativa de vida de Virginia Woolf e a narrativa de vida da sua leitora imaginária que lhe é concedida em *As Horas*. Todos os enredos, os personagens, notadamente melancólicos, são representados na e pela passagem da escrita para a imagem, na correlação entre texto e cenários visualmente formulados, no encaixe das diversas narrativas que são vislumbradas na representação de *Mrs. Dalloway*, também de Virginia, em *As Horas*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de todas as ligações feitas entre as narrativas, começando em Virginia Woolf, de *Mrs. Dalloway* até o livro de Michael Cunningham e o filme de Stephen Daldry, é possível pensar que a subjetivação é o meio pelo qual todos os personagens e histórias são unidos, conectados de modo tal que os diferentes enredos acabam se tornando como que uma mesma história, permeada não só de coincidências, mas inúmeras singularidades. Os reenvios feitos a todo o tempo fazem essa singularização e ligam as figuras entre si; personagens fictícios se misturam à realidade, são baseados por ela, ao mesmo tempo em que também parecem fundamentá-la. A junção das narrativas, partindo da escritora, explora essa intertextualidade, reflete situações, personalidades, anseios, descobertas, angústias, decisões.

Virginia escreve *Mrs. Dalloway* utilizando de sua própria história, seus conceitos, premissas, assim como fez em suas outras obras. Ela desenvolve em suas linhas sempre um pouco de si e reflete, concomitantemente, a história de vida real de possíveis outros personagens, que se assemelham a ela, aos seus preceitos, ou mesmo que se enquadram em seus vislumbres de mulheres atormentadas pela infelicidade muda, imposta pelo casamento, pela vivência de uma rotina indesejada, em uma dada época e sociedade, por exemplo. Woolf representa essas mulheres e coloca a si mesma em cada uma delas, em suas diferentes caracterizações construídas em seus textos. São donas de casa, poetisas, vozes, seres fantásticos – como em *Orlando* –, na maioria das vezes melancólicos, indivíduos que externalizam seu descontentamento com o mundo que os rodeia, com o presente e o destino que os aguarda, porque é tão certo e por isso tão frustrante, ceifador de planos, sonhos, já que é composto pela participação de um marido, pessoas que exigem padrões de normalidade de conduta e pensamento, a certeza de que aquilo que se quer é inatingível ou de que a felicidade plena nunca será possível. São diferenças que se unem na infelicidade, seja ela velada, escancarada, objeto que incita à mudança, a busca por sua transposição ou ao contrário, que é aceita complacentemente.

Estas conectividades, lançadas em *As Horas*, livro e filme, remetem ao questionamento do ideal de felicidade, comentado pelos personagens destas narrativas, focadas num universo proposto pelos escritos de Virginia Woolf, nesta reverberação de que a completude, a vida permeada de sentido e de horas que façam perceber esse

sentido, que justifiquem o porquê de se estar vivo, na verdade não existe. Ao contrário, suporta-se o passar do tempo, concretiza-se a ideia de que não se é inteiro porque algo ou alguém, no passado e agora, não está mais presente ou justamente por estar não permite que se atinjam objetivos outrora sonhados ou descobertos com e pelo desenrolar da vida. A melancolia se faz perceber nestas afirmações dos personagens, nas apresentações de cada narrativa, surgindo e partindo de Virginia, consolidando-se em suas representações, literárias e fílmica. São acontecimentos, situações e trajetórias revividos e recontados um no outro, transpondo-se e se fazendo notar pela melancolia, pela depressão, desejo de fuga ou em rápidos acessos de descontrole emocional. A transposição de *Mrs. Dalloway* em *As Horas* elucida diversas questões, apresentadas no desenvolvimento do trabalho, mas antes e fundamentalmente mostra que, seja qual for a maneira que os personagens coloquem e exponham seus sentimentos – Clarissa Dalloway, Septimus Warren Smith, Virginia Woolf, Laura Brown, Clarissa Vaughan, Richard Brown –, todos se encontram na e pela melancolia, imposta por diversos e diferentes meios, mas que se encontra na confirmação da infelicidade e da incompletude confirmada pelos sujeitos, autores e atores de seus enredos e dramas pessoais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACCIAIUOLI, Margarida; BABO, Maria Augusta (Coord.). **Arte e Melancolia**. Lisboa: Instituto de História da Arte, Estudos de Arte Contemporânea, Centro de Comunicação e Linguagens, 2011.

AGAMBEN, Giorgio. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Torino. Einaudi, 1977.

AS HORAS (*The Hours*). Direção: Stephen Daldry. EUA/Reino Unido. Paramount Pictures (EUA)/Miramax Films, 2002. 1 DVD (114 min).

BABO, Maria Augusta (Org.). **Melancolia**. Disponível em: <<http://www.melancolia.eusou.com>>.

BANDEIRA, Roberto. **A Literatura no Cinema**. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1962.

BELL, Quentin. **Virginia Woolf**: uma biografia. Tradução: Lya Luft. Editora Guanabara, 1972.

BRUCK, Mohazir Salomão. **Biografias e Literatura**: entre e ilusão biográfica e a crença na reposição do real. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009.

CIVITA, Victor. **Os Imortais da Literatura Universal**. Volume III. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

CUNNINGHAM, Michael. **As Horas**. Tradução: Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

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

DERRIDA, Avec Jacques. *Passions de la littérature*. Collection La philosophie en effet. Éditions Galilée, 1996.

FERREIRA, Carlos Melo. **As Poéticas do Cinema**. A poética da terra e os rumos do humano na ordem do fílmico. Porto: Edições Afrontamento, 2004.

FERREIRA, Rejane de Souza. **Mrs. Dalloway e As Horas**: narrativas intercruzadas. Goiânia: Ed. PUC-GO/Kelps, 2011.

FREUD, Sigmund. **Obras Completas de Sigmund Freud**. Tradução: C. Magalhães de Freitas; Isaac Izecksohn, vol. III. Rio de Janeiro: Delta, 1944.

GARDNER, Howard. **Mentes Extraordinárias**: perfis de quatro pessoas excepcionais e um estudo sobre o extraordinário em cada um de nós. Tradução: Gilson B. Soares. Ciência Atual. Série Mestre do Pensamento. Rio de Janeiro, 1999.

ISER, Wolfgang. **O Ato da Leitura**: uma teoria do efeito estético. Tradução: Johannes Kretschmer. Vol. I, 1. ed. Editora 34, 1996.

KRISTEVA, Julia. *Semeiotikè: recherches pour une Sémanalyse*, Paris, Edition du Seuil, 1969.

LEHMANN, John. **Virginia Woolf**. Tradução: Isabel do Prado. Revisão: Maria Luiza Heilborn. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

MATA, Maria de Fátima Chinita da. **O espectador (in)visível**: Reflexividade na óptica do espectador em INLAND EMPIRE, de David Lynch. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação, variante de Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias, 2007.

MONTEIRO, Paulo Filipe (Org.). **Revista de Comunicação e Linguagens**: Ficções. Lisboa: Relógio D'Água Editores, n. 32, dez. 2003.

MOURÃO, José Augusto; BABO, Maria Augusta. **Semiótica: Genealogias e Cartografias**. Coimbra: MinervaCoimbra, 2007.

WOOLF, Virginia. **As Ondas**. Coleção Grandes Romances. Tradução: Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. **Mrs. Dalloway**. Tradução: Mario Quintana. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. **Orlando**. Tradução: Cecília Meireles. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

_____. **Os Diários de Virginia Woolf**. Edição: Anne Olivier Bell. Introdução: Quentin Bell. Seleção e Tradução: José Antonio Arantes. Companhia das Letras, 1989.

