



THE HOURS,

A ESCRITA PARA A MORTE:

DE VIRGINIA WOOLF A STEPHEN DALDRY

Tese apresentada para obtenção do grau de doutor em Estudos de Cultura

por Vanda Maria Gonçalves de Sousa

Faculdade de Ciências Humanas

Junho de 2011



THE HOURS,

A ESCRITA PARA A MORTE:

DE VIRGINIA WOOLF A STEPHEN DALDRY

Tese apresentada para obtenção do grau de doutor em Estudos de Cultura

por Vanda Maria Gonçalves de Sousa

Sob orientação

da Professora Doutora Isabel Capelo Gil

Faculdade de Ciências Humanas

Junho de 2011

Dedicatória

*À minha mãe, também a memória viva da minha avó,
por todo o amor, por todo o carinho, por estar comigo,
por acreditar em mim, por ela sempre.*

Agradecimentos

À Professora Doutora Isabel Capelo Gil agradeço o empenho no meu trabalho e em mim, agradeço o gosto pelo cinema, onde marcámos este encontro.

À Alexandra Lopes e à Teresa Ferreira agradeço a amizade que tantas vezes se exprimiu em pequenos gestos e pequenas palavras, mas que me chegavam todos os dias, a cada dia e que me fizeram dizer ainda 'Vai barco ao mar!'

Ao João agradeço o porto de abrigo nos momentos em que descreditei de mim.

Ao Padre Alberto agradeço o tanto que acreditou em mim.

RESUMO:

Esta dissertação toma em consideração os estudos de cinema enquanto sub-área dos Estudos de Cultura, afirmando as manifestações de cultura popular e de cultura material, a par das suas formas de mediação e representação, bem como a interacção entre as estruturas de poder e as manifestações culturais, abrindo espaço à interpretação de textos cinematográficos tomados como sistemas de signos. Surgido por via de uma adaptação, o texto cinematográfico *The Hours* convoca a literatura tanto no próprio romance que adapta, *The Hours* de Michael Cunningham, como no de Virginia Woolf que é homenageado – *Mrs. Dalloway*. Esta dissertação pretende discutir a sobrevivência de um texto moderno na sua transposição para um texto pós-moderno quando submetido a um processo de remediação, ao mesmo tempo que discute se, no texto cinematográfico *The Hours*, se mantêm vivos os conceitos de *escrita para a morte* e o de *herói moderno* de Baudelaire.

ABSTRACT:

The present thesis takes into consideration film studies as a subgroup of Cultural Studies. It focuses primarily on manifestations of popular and material culture, together with means of mediation and representation, as well as the interaction between the structures of power and those cultural manifestations, opening the way to the interpretation of cinematographic texts as semiotic systems. Created from an adaptation, the cinematographic text, *The Hours* has its roots in literature; on one hand, the novel *The Hours* by Michael Cunningham and on the other, Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway*, to which the former pays homage. This thesis endeavours to discuss the survival of a modern text in its transformation into a post-modern text when it is subjected to a process of remediation. Moreover, we attempt to establish whether the cinematographic text of *The Hours* remains faithful to Baudelaire's concepts of *writing to death* and *the modern hero*.

Índice:

Introdução	p.1
Parte I Escritas e (Pós)Modernidades	p.10
1. Escritas Modernas/Escritos da Modernidade/Textos da Pós-modernidade	p.10
2. Virginia Woolf, a escrita moderna/escrita cinematográfica	p.37
3. Com-Texto e escrita	p.55
4. Escrita textual/escrita imagética	p.64
5. <i>The Hours</i> : a transversalidade do filme	p.78
Parte II A(s) Escrita(s) de Virginia Woolf	p.83
1. Virginia Woolf, a escrita e as mulheres	p.83
2. Virginia Woolf, a imagem e as mulheres	p.95
PARTE III <i>The Hours</i>: Escritas Cinematográficas/Escritas Impressas - a escrita para a morte de Virginia Woolf a Stephen Daldry	p.119
1. <i>The Hours</i> : Re-mediare Virginia Woolf	p.119
2. 1 <i>The Hours</i> : Temas	p.167
2.1.1. A escrita	p.172
2.1.2. A escrita para a morte	p.186
2.1.3. A vida como arte	p.194
2.1.4. A morte da alma	p.196
2.2. <i>The Hours</i> : Motivos	p.203
2.2.1. Os nomes	p.203
2.2.2. As flores	p.206
2.3. <i>The Hours</i> : Símbolos	p.204
2.3.1. A água	p.205
2.3.2. As cores	p.205
2.3.3. As portas	p.206
Conclusão	p.226
Bibliografia	p.231

Lista de obras de Virginia Woolf e abreviaturas utilizadas ao longo do presente texto e datas das primeiras publicações:

Romances:

- Woolf, Virginia *The Voyage Out* (V.O., 1915)
Woolf, Virginia *Mrs. Dalloway* (M.D., 1925)
Woolf, Virginia *To the Lighthouse* (T.T.L., 1927)
Woolf, Virginia *Orland, a Biography* (O., 1928)
Woolf, Virginia *The Waves* (T.W., 1931).
Woolf, Virginia *Flush* (F., 1933)
Woolf, Virginia *The Years* (T.Y., 1937)
Woolf, Virginia *Between the Acts* (B.T.A., 1941 póstumo)

Contos:

- Woolf, Virginia Woolf, Virginia *The Mark on The Wall* (T.M.O.W., 1917)
Woolf, Virginia *The Prime Minister* (T.P.M., 1922)
Woolf, Virginia *Mrs. Dalloway in Bond Street* (M.D.B.S., 1922)
Woolf, Virginia *Mrs. Dalloway's Party* (M.D.P., 1922)
Woolf, Virginia *The New Dress* (V.F., 1925)
Woolf, Virginia "Kew Gardens" (K.G., 1927)
Woolf, Virginia *A Haunted House* (A.H.H., 1919)
Woolf, Virginia *A História de Septimus Warren Smith* (A.H.S.W.S., retirado de Mrs. Dalloway, 1925).
Woolf, Virginia *Os Alfinetes da Slater's Não Seguram* (O.A.S.N.S., 1928)

Diários:

- Woolf, Virginia *A Writer's Diary* (W. D., 1953- 54, póstumo)
Woolf, Virginia *Selected Diary* (S.D., 1977 póstumo)
Woolf, Virginia *Journal Intégral* (J.I., 1951, póstumo)
Woolf, Virginia *Diário I – 1915-1926* (D.I. – 1985, póstumo, em português)
Woolf, Virginia *Diário II – 1927-1941* (D.II. – 1987, póstumo em português)
Woolf, Virginia *Journal d' Adolescence 1897-1909* (J.A., 1990, póstumo)

Cartas:

Woolf, Virginia *A Letter to a Young Poet (L.T.Y.P., 1932)*

Woolf, Virginia *Cartas Íntimas a Vita Sackville-West, (C.I.V.S.W., 1939)*

Ensaio:

Woolf, Virginia *Hours in a Library (H.I.L., 1916)*

Woolf, Virginia *Memoirs of a Novelist (M.O.N., 1917)*

Woolf, Virginia *Character in Fiction (C.I.F., 1924)*

Woolf, Virginia *The Cinema (T.C., 1924)*

Woolf, Virginia *Mr. Bennett and Mrs. Brown (M.B.M.B., 1924)*

Woolf, Virginia *Women and Writing (W.A.W., 1924)*

Woolf, Virginia *The Common Reader, vol 1 (C.R. I, 1925)*

Woolf, Virginia *The Modern Fiction (M.F., 1925)*

Woolf, Virginia *On Not Knowing Greeks (O. N. K. G, 1925)*

Woolf, Virginia *The Narrow Bridge of the Art (T.N.B.O.T.A., 1927)*

Woolf, Virginia *A Room of One's Own (R.O.O., 1929)*

Woolf, Virginia *Women and Fiction (W.A.F., 1929)*

Woolf, Virginia *The Intellectual Status of Women (T.I.S.O.W., 1931)*

Woolf, Virginia *Professions for Women (P.F.W., 1931)*

Woolf, Virginia *The London Scene (L.S., 1931-32)*

Woolf, Virginia *How Should One Read a Book (H.S.O.R.B., 1932)*

Woolf, Virginia *The Common Reader, vol 2 (C.R. II, 1932)*

Woolf, Virginia *The Death of the Month and Other Essays (T.D.M.O.E., póstumo 1942)*

Woolf, Virginia *An Essay in Criticism (A.E.C., 1960, póstumo)*

Woolf, Virginia *Phases of Fiction (P.O.F., 1960, póstumo)*

Woolf, Virginia *A Sketch of the Past (A.S.O.P., 1972, póstumo)*

Nota: Para facilitar a leitura, optou-se por citar as obras de Woolf, Hare e Cunningham por meio de um sistema de abreviaturas que se passa a explicitar: no corpo do nosso texto citaremos as obras de Virginia Woolf pelas abreviaturas consideradas acima e pela página. Igual critério se acertou para a citação do texto de Michael Cunningham *The Hours* referenciado pela abreviatura *T.H.* Do mesmo modo, o argumento de David Hare, *{The} Hours* surge referido como *H.*, seguido da numeração da cena e da página, ainda, para facilitar a leitura, optou-se por não usar a designação *Ibid.* para que possa ficar explícita a interação destes textos.

Introdução

A presente proposta de análise, *The Hours, Escrita para a Morte: de Virginia Woolf a Stephen Daldry*, surge como lugar de confluência de dois percursos pessoais concomitantes: o da investigação académica, por nós levada a cabo, e o da experiência profissional que, um como outro, ao longo dos últimos vinte anos, temos vindo a direccionar para área da dramaturgia audiovisual. Assim, tomando estes dois percursos como pontos de partida impulsionadores, propomo-nos proceder à análise do texto cinematográfico de *The Hours* (2002) com argumento de David Hare (*The Hours*, 2002) e com realização assinada por Stephen Daldry (*The Hours*, 2002). Esta análise procurará alcançar a descodificação do argumento bem como a sua representação audiovisual por via da realização.

Com a presente tese pretende-se provar que a linha, que separa a modernidade e a pós-modernidade, se afirma tão ténue que permite a transposição mediática, ao mesmo tempo que permite que se mantenha vivo o conceito de *escrita para a morte* tal como o conceito de *herói moderno* de Baudelaire. Assim, mais do que *remediar* Michael Cunningham, o filme *The Hours* *remedeia* ainda Virginia Woolf e *remedeia* Baudelaire.

A pertinência da presente análise releva de dois vectores: por um lado, a consideração dos estudos de cinema (área na qual surge integrado o presente trabalho ainda que nela não se esgote) enquanto sub-área dos Estudos de Cultura e, por outro lado, a singularidade do desenho do argumento de David Hare que o coloca à margem do cânon do cinema hollywoodesco (não geograficamente entendido mas antes formalmente considerado) já na própria estrutura dramática, já na sua concepção de tempo dramático e de tempo cronológico.

Convocando aqui o texto de Isabel Capelo Gil, “O que Significa Estudos de Cultura? Um Diagnóstico Cosmopolita Sobre o Caso da Cultura Alemã” (2008) que consideramos, em determinados aspectos, mais lato do que a sua restrição original de objectivo, salientamos a afirmação de que o século XXI se afigura como o século dos Estudos de Cultura (Gil, 2008:137), disciplina que se consuma no campo das Humanidades, reconsiderando as manifestações de cultura popular e de cultura material e, por essa via, das formas de mediação e representação, bem como a interacção entre as estruturas de poder e as manifestações culturais, confirmando o exercício hermenêutico da

leitura e interpretação de sistemas sógnicos outros, tais como os da escrita, imagem ou *performance* consignados pelos respectivos sistemas institucionais como sejam, *media*, museu, cinema, literatura (Gil, 2008: 146-148). Assim, confirmamos a pertinência da presente análise de um texto cinematográfico de especificidade múltipla, já quando se apresenta sob a forma de escrita (argumento), já quando se apresenta como escrita que solicita a leitura fílmica (filme) quer ainda quando se trata de um filme que reporta à própria *escrita* – na sua vertente de produção, leitura, edição, respectivamente nas personagens de Mrs. Woolf, Mrs. Brown e Mrs. Dalloway.

Acresce que *The Hours* constata a pertinência da solicitação de análise quando, à luz da actual sociedade, convoca à reflexão tanto a condição cosmopolita a que o cidadão do século XXI parece estar destinado (Gil, 2008:137), com imediata representação na personagem de Clarissa Dalloway que confirma a actualização, proposta pelo romance homónimo de Michael Cunningham (1998), de um romance canónico de Virginia Woolf e da sua protagonista. No filme *The Hours* (re)encontramos a personagem woolfiana de Clarissa Dalloway agora (re)configurada de acordo com uma sociedade de condição cosmopolita contemporânea, na era da globalização (Gil, 2008:137).

O texto cinematográfico, em análise, converge para esta leitura da cultura como lugar de funcionalidade que, por força das novas tecnologias da informação e comunicação, se revê cosmopolita quando, desde logo, presta homenagem ao texto escrito com a sua (re)configuração num *medium* de confirmada raiz popular – o cinema que não nega, ainda hoje, as suas origens de espectáculo de *feira* – e quando confirma a actualização do enredo e da personagem para o início do século XXI – ainda que ao arripio da proposta romanesca de Cunningham que reporta a acção dramática do núcleo da personagem de Mrs. Dalloway para o final do século XX: a consagração da vida na cidade que é sublinhada no respeito pela escolha de Nova Iorque, pela consagração de um novo modelo ainda cultural que empresta às personagens principais uma representação diferente da protestada no *male gaze* que Laura Mulvey (1975) reconhece no cinema hollywoodesco.

The Hours solicita a análise por razões que lhe são intrínsecas. Em primeiro lugar, este texto cinematográfico propõe, em continuidade com o texto romanesco de Michael Cunningham, uma reflexão sobre a própria escrita. Repartido por três personagens (e três temporalidades) diferentes, o filme propõe a personagem de Mrs. Woolf, no dia em que

esta começa a escrever o romance *Mrs. Dalloway*; a personagem de Mrs. Brown que lê o referido romance; a personagem de Mrs. Dalloway que manteve uma relação amorosa com um escritor. Desta relação, restou uma amizade (refigurada numa dependência afectiva e emocional) e o facto, revelado no desenlace do enredo, de Richard Brown ser filho de Mrs. Brown. Escritor consagrado (e mais uma vez remete-se o texto à escrita), Richard Brown foi galardoado com um importante prémio literário que consagra a obra de uma vida. Editora, Mrs. Dalloway prepara a festa de comemoração para Richard. Assim, a proposta do filme *The Hours* fica conluiada à escrita.

The Hours confirma, enquanto texto cinematográfico, a proposta inscrita no romance de Michael Cunningham ainda relativamente ao tempo dramático que se reparte por três épocas diferentes: pós Primeira Guerra Mundial, pós Segunda Guerra Mundial e início do século XXI (final do século XX, no romance). Contudo, neste momento e ainda que não estejamos a empreender uma análise de teor puramente comparativista, devemos sublinhar que, se o texto romanesco de Michael Cunningham confirma, no prólogo (1941), a Segunda Guerra Mundial, o argumento de David Hare desenvencilha-se dessa historicidade alienando a referência. A ressonância de contextos histórico-culturais, a de um texto canónico e a de um texto vertido a um novo *medium*, será posta a claro no decorrer da nossa análise. Igualmente, será salientada a importância e a reminiscência do conceito bergsoniano de tempo que ilumina já a obra woolfiana, ainda que Virginia Woolf não tenha admitido o contacto com as obras de Henri Bergson (1927), resta sem dúvida a influência deste pensador no círculo de Bloomsbury.

A construção dramaturgical do argumento inspira à reflexão pelo inusitado da sua proposta. Conforme teremos ocasião de demonstrar, a presente organização espaço-temporal do argumento rompe com os cânones do cinema dito clássico. As três épocas interagem quase numa continuidade temporal propondo, então, uma construção e uma leitura pós-moderna, quer da inspiração woolfiana quer ainda do próprio romance adaptado.

{*The*} *Hours*, de David Hare, lança o repto de uma temporalidade tripartida e, contudo, interactuante. Os três núcleos narrativos interagem de cena para cena, num arrojado exercício de dramaturgia que concerta acções dramáticas em temporalidades absolutamente distintas, com personagens distintas, ainda que todas elas, como demonstraremos, referidas à escrita e à ressonância do texto e simbólica woolfianos e

sempre na presunção de que as três temporalidades são induzidas a serem pensadas (temporariamente) como a mesma.

Enquanto exercício de adaptação para cinema de um texto literário, *{The} Hours* oferece lugar à reflexão pela originalidade técnica que desvela. Conforme ao preceito de não obsessão pela fidelidade à obra adaptada, *{The} Hours* concretiza-se num argumento que suprime a *voz off* optando pela *voz over* (como instrumento preferencial da representação do pensamento interior da personagem) de Mrs. Woolf. Igualmente, como analisaremos no presente trabalho, suprime ainda o recurso ao *flash back* (na sua função de técnica de representação da memória de uma personagem), restando dois momentos de uso, relativos às personagens de Richie (1951) e de Laura Brown sendo contudo discutível, como mostraremos, se devem assumir-se como *flash-backs* ou na função de *inserts*. Por outro lado, o argumento *{The} Hours* evidencia-se, no panorama do cinema hollywoodesco pela exegese que propõe tanto da *persona* literária quanto da *persona* histórica de Virginia Woolf, revelando ainda outro exercício de reconstrução identitária tanto a partir dos textos ficcionais quanto dos textos autobiográficos da escritora. Este aspecto torna-se pertinente à análise por verter, na proposta fílmica, a representação e a referência vasta à simbologia woolfiana que ultrapassa o livro adaptado, como teremos ocasião de demonstrar.

A presente análise investe num campo exploratório próximo à evolução tecnológica do *medium* cinema, bem como as suas consequências (directas ou indirectas) na linguagem cinematográfica e na cultura. Como se referiu, a estrutura dramática apresenta-se consagrando uma concomitância temporal (proposta, não efectiva e/ou cronológica), o que nos levará a dedicar especial atenção aos aspectos de montagem que o presente texto cinematográfico implica, com especial ênfase para as soluções de realização apresentadas por Stephen Daldry à leitura do argumento de David Hare. Contudo, deixaremos, intencionalmente, à margem desta análise o papel desempenhado pela banda sonora assinada por Philippe Glass ainda que reconhecendo-lhe especial efectividade nesta construção do argumento, que poderemos chamar trípica, e que se revela pós-moderna.

Na nossa análise tomaremos, em consideração, a *persona* de Virginia Woolf, pelo que, começaremos por enquadrar culturalmente a escritora na modernidade tal como Baudelaire (1886) a apresentou em *O Pintor da Vida Moderna*, não deixando de considerar o seu conceito de *poeta* como *herói da modernidade* a quem somente resta o *suicídio* como

resposta ao frêmito da vida. Chamaremos, em nosso auxílio, a produção ensaística e ficcional da autora que, acreditamos poder demonstrar, está reflectida e inferida no texto cinematográfico em análise.

Confluência de múltiplas leituras do romance *Mrs. Dalloway* (1925), o filme (que toma a designação que o romance woolfiano começa por conhecer no texto diarístico da escritora) *The Hours*, obriga-nos à consideração desse romance de Virginia Woolf em particular. A sua invocação será inevitável, tanto mais que o romance de Michael Cunningham também o invoca. A partir de *Mrs. Dalloway*, bem como de textos ensaísticos e do diário da autora, pretendemos desenhar a teia de significados que se espelham no texto de Michael Cunningham, de cada vez que estes surjam ao texto cinematográfico em análise.

Será nossa preocupação inicial estabelecer e fixar a literatura conducente à fixação do estado da arte relativamente à escrita impressa e à escrita cinematográfica em torno do texto cinematográfico *The Hours* com argumento de David Hare e realização assinada por Stephen Daldry. O trabalho de investigação em torno da obra e da escritora Virginia Woolf tomará como travejamento da nossa investigação biográfica a obra de Hermione Lee (1999), *Woolf*. A nossa escolha fica a dever-se ao facto de ter sido esta a biografia usada tanto por Michael Cunningham quanto por David Hare e Stephen Daldry, ainda que, o posicionamento de Lee, relativamente ao texto cinematográfico agora em análise, tenha sido de alguma dissonância a qual acabou por encontrar eco nos meios de comunicação social por ter recaído mais directamente sobre o desempenho e a *performance* de Nicole Kidman do que propriamente pelo desenho identitário construído pela actriz. Ainda relativamente a Virginia Woolf tomar-se-á em consideração o trabalho de Monique Nathan, menos biográfico que o de Hermione Lee e mais contextualizado na pessoa escritora e no seu pensamento. Igualmente, tomar-se-á o trabalho de Vanessa Curtis que evidencia a importância, presença e influência de diversas mulheres na vida da escritora. A pesquisa em torno da vida e da escrita de Virginia Woolf deve abrir-nos espaço de reflexão em torno do posicionamento e importância da escritora quer em relação ao próprio cinema quanto à relação entre literatura e cinema. Simultaneamente, esperamos que a nossa pesquisa nos conduza à consideração da importância do pensamento woolfiano no que concerne à sua repercussão na afirmação do romance moderno, quanto no que concerne à problemática da mulher, na sua afirmação na *doxa masculina* tal como Derrida (1967)

veio, mais tarde, a teorizar. A interpretação do simbolismo woolfiano que surge com lugar de expressão no texto cinematográfico agora em análise contará com o nosso recurso ao trabalho que Thakur (1965) desenvolve em torno da simbólica presente aos textos de Virginia Woolf.

São múltiplos os trabalhos que se debruçam sobre a relação entre *The Hours* e *Mrs. Dalloway*. Na sua maioria, estes trabalhos tendem a analisar e enfatizar a dependência do texto de Cunningham relativamente ao texto de Virginia Woolf. Neste estilo de abordagem tomar-se-á em consideração a investigação de Maria de Deus Duarte (2005) que se debruça sobre a dependência e inovação do texto de Michael Cunningham. Por outro lado, recorreremos a Hughes (2004) para evidenciar que a literatura pós-moderna produz e se (re)produz numa arqueologia do moderno. Ou seja, Hughes esclarece que o autor pós-moderno usa, dinamicamente, a arqueologia do moderno para (re)criar o seu próprio universo. O estudo efectuado por Petterle terá, para nós, especial pertinência já que o texto cinematográfico produz uma abordagem ao tempo que o distingue do *mainstream* cinematográfico. No contexto desta concepção de tempo que importa no olhar o passado a partir do presente vai contar-se com os trabalhos de Laura Marcus (1997/2007). Dado que a presente análise reflectirá, no argumento bem como no texto cinematográfico, sobre a questão do suicídio de dois escritores, o trabalho de Molly Hoff (1990) revela-se de especial importância. Numa primeira instância, com base neste estudo de Hoff, discutir-se-á a opção pela morte como lugar de preservação da integridade da alma: recuperando o *topos* do *midday* na literatura, tal como Molly Hoff o leu no texto woolfiano, procedendo-se, posteriormente, à sua releitura no filme, a análise interrogar-se-á no sentido de reencontrar o prenúncio de ameaça e a solução de regaste existencial das personagens envolvidas, directa ou indirectamente, respectivamente Richard Brown (ecoando as personagens woolfianas de Septimus Warren Smith, Clarissa Dalloway e Peter Walsh) e Laura Brown (ecoando o lugar do leitor).

Tomar-se-á ainda em consideração e análise as múltiplas entrevistas cedidas tanto por Michael Cunningham, como por David Hare e ainda Stephen Daldry, a periódicos reconhecidos. Deste vasto leque de entrevistas consideradas devemos salientar que, em primeiro lugar, tendem a focar a questão técnica da adaptação de um romance a cinema, quer por Cunningham ter experiência de adaptação de outro romance seu (*A Home at the End of the World*, 1998), quer pelo facto de ver, agora, um romance seu adaptado por

outro argumentista, agora Hare. Outra questão presente, à grande maioria das entrevistas, é a sugestão de o romance primeiro e o filme depois, *ressuscitarem* a figura histórica e literária de Virginia Woolf. A questão mais debatida será de saber a qual o efectivo contributo para a divulgação da escritora canónica na época actual. À época da estreia do filme, as estatísticas de vendas de livros em *sites* como o da *amazon.com* colocavam o livro de Virginia Woolf entre os mais vendidos, pelo que poderemos admitir que esta arqueologia do moderno serve, ainda, como recuperação e projecção dos textos canónicos. Em torno deste facto, a discussão, nas diversas entrevistas analisadas, recoloca a questão de se saber até que ponto a participação no filme de três actrizes consagradas como Nicole Kidman, Julianne Moore e Meryl Streep contribuiu para a fixação de um público que poderia, talvez, ser marginal à escritora canónica. De um modo geral, tanto David Hare, como Cunningham ou Daldry salientam a importância das actrizes, considerando que poderão ter encontrado, para este texto cinematográfico, um público que surgiu por via dos seus desempenhos, talvez mais do que por via do próprio texto em si. Insistentemente discutida nessas entrevistas é a influência da escrita woolfiana na escrita de Michael Cunningham que reconhece, à escritora inglesa, e em particular a *Mrs. Dalloway*, a motivação que o aproximou da escrita literária.

Para alargar horizontes à fixação do estado da arte, dado o âmbito complexo das escritas em análise tomar-se-á-se ainda em consideração a obra de Tori Young (2003) *The Hours: A Reader*. Será, ainda, por nós considerada, a tese de Mestrado de Maria Paula Barbosa Silva (2009), sob o título *Relações Intertextuais entre The Hours de M. Cunningham e Mrs. Dalloway de V. Woolf*, apresentada à Universidade Aberta, embora aí a análise do filme esteja, naturalmente, ausente.

Neste momento, devemos salientar que, por via de ser uma adaptação desse romance, o texto cinematográfico *The Hours* nos fará convergir para a análise do texto de Michael Cunningham. Dele, intentamos retirar a simbologia que refere e invoca a simbologia e a *persona* de Virginia Woolf, produtiva para a figuração cinematográfica. A sua estrutura narrativa será considerada ao nível da macro-estrutura (três personagens, três dias, três épocas diferentes, três assumpções da escrita) e não tanto ao nível da micro-estrutura que consideramos mais representativa do universo de sentido do escritor Michael Cunningham, do que lugar de continuidade da evocação woolfiana de que o romance se apresenta como proposta. As não coincidências entre o percurso dramático da acção do

romance e o argumento não serão consideradas relevantes na presente análise que visa a simbólica evocada e ecoada no texto cinematográfico, estritamente como desenho de um caminho que abrirá espaço à reflexão acerca da escrita como *escrita para a morte*.

Sendo norteados pelo eixo de análise da *escrita para a morte*, não teremos aqui espaço, para a discussão quer da direcção de actores quer da possibilidade de constituir a *performance* um filtro de leitura. Assumiremos as personagens como significantes e vamos considerá-las como elementos de uma construção dramaturgical de *per si*.

A partir do levantamento da simbólica, presente tanto ao argumento quanto ao texto cinematográfico, tomaremos como foco da presente reflexão a *escrita para a morte* como nosso vector direccional, e fá-lo-emos na acepção defendida pela desconstrução na esteira do existencialismo (Derrida, 1967) e não deixando de evocar, sempre que necessário, as teses existencialistas de Roland Barthes (1968).

Escrito o texto, o autor é convidado à ressurreição numa outra *leitura* que, aqui, é ainda entendida como outra *escrita*: *(re)escrita* de Michael Cunningham, *(re)escrita* de David Hare, *remediação* de Stephen Daldry. Neste percurso, convocaremos em nosso auxílio o conceito de remediação tal como Bolter e Grusin o cunharam (1999). Neste considerando, cabe sublinhar que a adaptação, a cinema, de um texto pode constituir-se como lugar de ressurreição do texto adaptado e, no caso particular do romance de Michael Cunningham, assume-se como releitura (re-escrita) de Virgínia Woolf, projectando-nos para o âmago dos Estudos de Cultura quando dá forma ao renascimento de um texto canónico e o faz reviver na cultura popular.

A temática do *para a morte* será analisada, no presente trabalho, através do percurso e da inflexão existencial das personagens de Mrs. Woolf, Mrs. Brown, Mrs. Dalloway (ainda) e Richard Brown.

Conclusivamente, far-se-á convergir os diferentes percursos de análise para uma leitura da questão epistemológica que, agora, nos ocupa: *é a escrita entendida como lugar de uma escrita para a morte? Morte do autor que renasce a uma reescrita ou uma releitura ou ainda a uma reedição? É o filme a constatação de que se mantém viva a Escrita para a Morte na transposição entre modernidade e pós-modernidade?* Esta é a questão para a qual pretendemos encontrar uma resposta. Para tal, tomar-se-á como *corpus* de análise o argumento de David Hare, com inevitável conivência do texto cinematográfico de Stephen Daldry. Igualmente, será considerado o romance *The Hours*, de Michael

Cunningham, bem como o romance canônico de Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*, bem como a sua escrita tanto ensaística quanto autobiográfica. Cabe, todavia, salientar que os outros textos para lá do argumento de David Hare e da realização de Stephen Daldry configuram, para nós, um eco e um subsídio à análise, recusando, portanto, a pretensão a integrar o *corpus* de análise *de per se*.

Assim, a nossa análise será estruturada em três *Parte(s)*. Na *Parte I*, é nossa intenção proceder à reflexão em torno da modernidade e da pós-modernidade, por ancorar-se, neste domínio, a reflexão em torno da escrita textual e da escrita imagética, pelo que revisitaremos Saussure (1915) e Wollen (1969) para nos interrogarmos acerca da legitimidade de estabelecer a inter-relação (textualidade) (*mediação*) de domínios de escrita(s), em nossa defesa convocaremos Deleuze (1983-1985), Benjamin (1936) e o ensaio “The Cinema” (1924) de Virginia Woolf. Na *Parte II*, pretende-se pôr a claro a influência de Virginia Woolf quer nos primórdios da questão feminista quer na (nova) afirmação das mulheres na escrita. Na *Parte III*, visa proceder-se à análise do texto cinematográfico com vista a confirmar a nossa proposta de partida: *é **The Hours**, Escrita para a Morte: de Virginia Woolf a Stephen Daldry, a constatação de que se mantém viva a Escrita para a Morte na transposição entre modernidade e pós-modernidade, refractada no modelo prismático da transposição inter-textual e inter-mediática?*

Parte I Escritas e (Pós)Modernidades

1. Escritas Modernas/Escritos da Modernidade/Textos da Pós-modernidade

Adaptado a partir do romance de Michael Cunningham, *The Hours* (1998) com o qual o escritor ganhou, no ano de 1999, os prémios *Pulitzer* para *ficção* e *Pen/Faulkner*, o texto cinematográfico homónimo *The Hours* (2002) foi consagrado, em 2002, com o *Oscar* para melhor actriz (Nicole Kidman) e, em 2003, com dois *Globos de Ouro* nas categorias de melhor filme e melhor actriz. Replicando o romance de que parte, o filme propõe-nos três histórias, de três mulheres (respectivamente, Mrs. Woolf, Mrs. Brown, Mrs. Dalloway), em três dias, aparentemente vulgares, mas afinal determinantes, n(d)a vida de cada uma delas.

O texto cinematográfico inicia-se com o suicídio da personagem de Virginia Woolf, em 1941, enquanto se ouve, em *voz over*, o texto da carta que a escritora deixou, ao marido, quando se suicidou. O filme abre, portanto, à narrativa invocando, pelo suicídio da escritora, um efeito de pretensão *flash-back* e propondo-nos o dia em que, supostamente, a personagem de Mrs. Woolf começava a escrever o romance *Mrs. Dalloway* (1925), no ano de 1923, em Richmond, um subúrbio de Londres, em paralelo com o dia em que a personagem de Mrs. Brown, no ano de 1951, em Los Angeles, começava a ler o mesmíssimo romance para convocar, ainda, no ano de 2001, em Nova Iorque, a personagem de Clarissa Vaughan (apelidada Mrs. Dalloway) que preparava a festa de comemoração para a personagem do escritor Richard Brown - galardoado com um prémio de reconhecimento pelo trabalho literário de uma vida. No texto cinematográfico, os três núcleos de acção vão decorrendo num crescendo de tensão que levará cada uma das personagens a tomar uma decisão que contribuirá para a resolução dos respectivos conflitos interiores.

Mrs. Woolf decide que a personagem (Clarissa Dalloway) do seu romance resumirá, num só dia absolutamente vulgar, todo o conflito de uma vida inteira. A visita da irmã Nessa (Vanessa) e dos seus sobrinhos, se faz Mrs. Woolf ansiar por um regresso a Londres, fá-la, ao mesmo tempo, consolidar a sua convicção de que são as pequenas coisas do quotidiano que podem/devem tornar-se objecto da arte.

Do mesmo modo, a personagem de Mrs. Brown toma uma decisão ao longo daquele dia. Evocando a escrita ensaística da escritora Virginia Woolf em *A Room of*

One's Own (1929), Mrs. Brown procura um quarto (um quarto do Hotel Normandy – cujo nome ecoa a Segunda Guerra Mundial) para ler o romance woolfiano. Tomada pelas reflexões da personagem woolfiana de Clarissa Dalloway e desta acerca da personagem de Septimus Warren Smith, Mrs. Brown equaciona a ideia de suicídio. À noite, acaba por decidir que abandonará a família após o nascimento do segundo filho. No final do filme, ficaremos a saber que Mrs. Brown, Laura Brown, é mãe de Richard Brown e que abandonou a família para ser bibliotecária no Canadá, ecoando esta decisão quer a guarda da leitura, por um lado, quer, pela escolha do lugar de destino, a condenação da guerra do Vietname como símbolo de uma recusa maior de um certo *American way of life* que a geração seguinte irá protagonizar.

A personagem de Mrs. Dalloway será levada, pela personagem de Richard Brown primeiro e de Louis Waters de seguida, a equacionar as escolhas que nortearam a sua vida. Mais uma vez, é a questão da felicidade, da verdadeira felicidade que será objecto da reflexão, tanto no romance de Michael Cunningham quanto no texto cinematográfico, ambos em réplica ao romance woolfiano e à sua protagonista. Clarissa Vaughan (Mrs. Dalloway) tomou a decisão de viver com Sally, o que a deixou na fronteira da possibilidade de ter decidido viver com Richard. Clarissa Vaughan projecta a sua vida neste limiar de (in)decisão. Vivendo com Sally, continua a cuidar de Richard que se encontra doente, em estado terminal, com sida. Durante o dia em que decorre a acção, Mrs. Dalloway descobre que a felicidade, a felicidade que lhe coloca tantos anseios e perguntas, já acontecera, acontecera justamente naquele Verão quando ela pôde imaginar que estava a começar e à qual se seguiriam mais momentos felizes e, descobre agora, esse momento, aquele momento, tinha sido *a* felicidade: ... It never occurred to me: it wasn't the beginning. It was happiness. It was the moment, right then (*H*, cena 70:87).

O romance *The Hours*, de Michael Cunningham, viu a sua estrutura em tríptico respeitada quer na adaptação para argumento cinematográfico de David Hare, quer na realização de Stephen Daldry. No geral, o romance é seguido de perto pela adaptação a cinema que respeitou o prólogo que propõe o suicídio da personagem de Virginia Woolf, entrelaçando as histórias que se repartem por capítulos que tomam, por designação, o nome das personagens, Mrs. Woolf, Mrs. Brown (Laura Brown), Mrs. Dalloway (Clarissa Vaughan). O romance de Michael Cunningham ditou que a acção se desenrolasse ao longo de um dia, ainda que, como se referiu, cada um desses dias reporte a espaços geográficos e

temporalidades diversos. Ressalva-se que o texto cinematográfico fez escolhas divergentes das que o romance que também propõe, *Richmond* em 1923, mas propunha Los Angeles em 1949, em vez de 1951, e Nova Iorque que era datada em 1999, em vez de 2001.

O filme omitiu as referências à Segunda Guerra Mundial que surgiam explícitas no texto de Michael Cunningham, no prólogo, a que o romancista fazia presentes inequívocos sinais e símbolos da Guerra (os disparos, os tanques, as armas, os soldados, a mãe e a criança que cruzam a ponte e buscam refúgio ao momento em que o corpo da escritora é arrastado pela corrente do rio). Assim, verifica-se, relativamente ao romance de que parte, a opção pela ausência do conflito bélico mundial que será evocado, pela personagem Laura Brown, quer pelo nome do hotel em que Laura Brown se refugia – Hotel Normandy –, quer pelo próprio Dan Brown. No texto cinematográfico, as referências à Guerra, apontam para dois momentos do conflito: o ataque ao Pacífico Sul que projectam os Estados Unidos da América no conflito e o desembarque da Normandia que projecta a vitória dos Aliados.

Do romance de Michael Cunningham estão ausentes, no texto cinematográfico, personagens como Mary Krull, homossexual amiga de Julia Vaughan (filha da personagem Clarissa Vaughan), os dois amigos homossexuais que almoçam com Sally e que trabalham no mundo dos *media*. A temática da homossexualidade, que está presente no romance adaptado, fica minorizada na versão cinematográfica que omite ainda alguns episódios construtores da narrativa.

A proximidade ao texto woolfiano por parte do romance de Cunningham é acentuada ao detalhe de cada acontecimento e personagem que encontra réplica no texto pós-moderno. Essa riqueza de acontecimentos, que replicam o romance de Virginia Woolf, não está afirmada no texto cinematográfico, como é próprio de uma adaptação e de resto, como o próprio romancista reconheceu, em conferência proferida na Universidade de Lisboa, sob o título “Found in Translation”, a 9 de Março de 2011. A este propósito, Michael Cunningham defendeu que, uma vez vendidos os direitos de um romance, não cabe ao romancista determinar exactamente como aquele vai ser adaptado, usando a metáfora da venda de uma casa a qual não prevê que se diga aos novos proprietários como a irão mobilar.

Mrs. Dalloway é o texto canónico de Virginia Woolf de que Michael Cunningham parte e que subjaz implícito ao texto cinematográfico agora em análise. A proposta do

romance é a de um dia – 23 de Junho de 1923 – em Londres, quando Clarissa Dalloway organiza uma festa que convirá à carreira política do marido, Richard Dalloway. Clarissa permanecera em casa, convalescente, por largo tempo. Nesse dia sai e o esplendor dessa manhã (*M.D.:5*) convoca, à sua memória, as lembranças de um Verão dos seus dezoito anos, em que escolheu casar com Richard e recusou o amor de Peter Walsh por quem sentia um forte sentimento romântico. Nesse mesmíssimo dia, regressado da Índia, Peter Walsh está em Londres para tratar do divórcio da mulher (casada) com quem se diz, agora, envolvido mas, nem por isso, deixa de procurar Clarissa. As recordações desse Verão tornam-se mais pungentes com a presença de Peter Walsh e Clarissa é assaltada pela reflexão em torno do seu percurso de vida, do amor, da partilha, do envelhecimento, da identidade e, sobretudo, da (in)felicidade que ocorre e decorre da perda envolvida nas escolhas, inevitavelmente, realizadas ao longo de uma vida. Ao final do dia, confrontada com a notícia do suicídio de Septimus Warren Smith, que ela não conhece, Clarissa parece conformar-se com a inevitabilidade do estar-se vivo e das escolhas que, inexoravelmente, daí decorrem. Observar, pela janela, a velha vizinha do lado, leva Clarissa a compreender que a vida tem que ser vivida.

A personagem woolfiana de Septimus reflete-se, no romance de Michael Cunningham, na personagem de Richard Brown, a par de uma série de características da personagem de Peter Walsh e da afirmação dos *sinais dos tempos* que as duas personagens encerram: Septimus está destruído, vítima da Primeira Guerra Mundial, Richard está destruído, vítima de sida, *sinial dos nossos tempos*.

Considerando que não existem *épocas puras*, no sentido que nenhuma época pode reivindicar absoluta identidade com a sua designação, por razão das forças, movimentos e matizes que se perpetuam, quer por força das tendências que, em cada uma delas, já se fazem anunciar, o filme *The Hours* considera três períodos de mudança: 1923, em Inglaterra, 1951 em Los Angeles e 2001 em Nova Iorque. Assim repartidas temporalmente e geograficamente, as personagens passam a evocar a influência do desenvolvimento tecnológico com dois momentos distintos: a influência do Império Britânico e a influência do *boom* do desenvolvimento norte-americano. A opção pelo ano de 1923 é restringida pela realidade histórica: foi o ano que em que Virginia Woolf começou a escrever o romance *Mrs. Dalloway*. A opção por 1951 e 2001 em vez, respectivamente, de 1949 e

1999 propostos pelo romance, remete para uma leitura diferente de limiares do século. Prendendo a acção a 1951, o filme incide o seu foco sobre o forte desenvolvimento económico, social e cultural que os Estados Unidos viveram no pós Guerra, fruto do desenvolvimento da indústria impulsionada pelo conflito bélico mas, ainda, fruto do desenvolvimento tecnológico que o conflito acabou por fomentar. A opção pelo ano de 2001 proporciona à narrativa uma sensação de continuidade que o ano de 1999 não pronunciava decorrente da própria ideia de *fin-de-siècle* a que tal data convida. 2001 faz presente a força do cosmopolitismo nova-iorquino e constata o afastamento da ameaça de falência tecnológica, à meia-noite, do virar de século.

The Hours apresenta-se como um filme de transições entre tempos que ligam três personagens, através de um romance, através da escrita, mas que as liga ainda através de momentos de ruptura tecnológica: Mrs. Woolf *escreve*, um romance, *à mão*, Mrs. Brown *lê* um *livro impresso*, Mrs. Dalloway *edita* em papéis *impressos a computador*. As mudanças tecnológicas não existem por si só, inevitavelmente, fazem-se acompanhar quer de mudanças sociais quer de mudanças culturais: Mrs. Woolf é escritora, ainda que criticada e incompreendida pelas empregadas domésticas e mesmo pela personagem do marido que, subtilmente, a inveja por poder passear a meio de um dia de trabalho (*H.*, cena 33:37); Mrs. Brown atreve-se a tomar a decisão que, acredita, ninguém compreenderá: deixar a família, ainda que tenha consciência que é condenada pelo que se considera *ser a pior coisa que uma mãe pode fazer* (*H.*, cena 96:118) e atreve-se a deixar de ser esposa e dona de casa para passar a assegurar o seu próprio sustento; Mrs. Dalloway atreve-se a uma relação homossexual e atreve-se a ter uma filha sem saber quem é o pai (*H.*, cena 96: 118).

Assim desenhado, o texto cinematográfico *The Hours* traça um eixo que permite a leitura da passagem da modernidade à pós-modernidade, ao mesmo tempo que representa a evolução tecnológica que lhe subjaz na transposição de *media*: a escrita do *livro* à escrita do *cinema*. Isto é, o século XX expressa-se através do cinema, consagrando a continuidade de actualização (também tecnológica e fruto das alterações tecnológicas) a que assistimos desde o estabelecimento da relação dialéctica entre *antigo* e *moderno*.

A oposição entre os conceitos de *antigo*¹ e de *moderno*² está na base do aparecimento do conceito de modernidade³ enquanto reacção cultural, como resposta às agressões do mundo industrial, na história ocidental, ainda que se lhe reconheçam equivalentes noutras historiografias. Esta oposição, inscrita entre estes dois conceitos, data do período pré-industrial mas torna-se, verdadeiramente, presente já com o final da Idade Média e sobretudo na época das Luzes⁴. No século XVI, a historiografia ocidental considera a história dividida em três idades: a Antiga, a Medieval e a Moderna⁵. O termo *moderno* passa a associar-se à ideia de progresso quando, no século XVI, se liberta do latim e se instala nas línguas românicas, com o sentido não só de ruptura com o passado mas também de desenvolvimento, de continuidade, de não finito. *Moderno* evolui, semanticamente, para dois níveis: o de progresso e o do novo⁶ (e certamente, o de futuro).

¹ Etimologicamente, o termo *antigo* refere o grego *géron* (que significa *velho*), como o termo grego *geras* (que significa *honra*). Contudo, este é um conceito ambíguo porque tanto se prende com a honra como, em sânscrito, se liga à senilidade, ao decrépito (*jarati*) (Le Goff, 1984: 370).

² Quando surge, o termo *moderno* significava recente. Surgido do baixo latim, o termo começa por ser referido na Idade Média e significava, tão-somente, o que é *recente*, o que é *novo*, por oposição a *antigo* que, como Le Goff faz notar, só por si, o termo *antigo* não gera movimento dialéctico antes de ser confrontado com o termo *moderno*. A relação entre os dois conceitos é que consubstancia a representação da consciência da ruptura com o *passado*. Assim, o *passado* colocado em relação com o *moderno* significava a tomada de consciência dos indivíduos, das sociedades e das culturas com o *passado* (Ibid.:371). Aqui, o *passado* era a época histórica que se identificava (desde o século XVI) como Antiguidade. Por sua vez, aquela estava referenciada como o período histórico anterior ao triunfo do Cristianismo no mundo greco-romano.

³ Na sua introdução a *A Invenção da Modernidade*, Fazenda Lourenço chama a atenção para o facto de o ensaio *O Pintor da Vida Moderna* ser o primeiro estudo a apresentar o conceito de modernidade, mas ressalva também que a própria escolha que Baudelaire faz do material que serve de pretexto à sua reflexão – gravuras de Constantin Guys sobre a vida, figuras e costumes – ser ela própria, expressão de modernidade (Lourenço, 2006:16-17).

⁴ A oposição dialéctica entre *antigo* e *moderno* tem raízes já na Antiguidade se considerarmos que havia um termo para *moderno* ou *novus* que era utilizado opondo-se a *antiguus*. No século XII, também se encontra esta questão que opõe *antigos* a *modernos*. Há autores e pensadores que deploram o que surge no tempo e exaltam a produção da Antiguidade, ao mesmo tempo que outros há que enaltecem o que se faz de *novo* e *actual*. Gautier insiste naquilo que ele denomina modernidade e que, para ele, é o resultado de um progresso secular – esta é a primeira vez, no século XII, que é empregue o termo *modernitas*, ainda que este tenha que esperar, até ao século XIX, para se incorporar nas línguas vulgares (Le Goff, 1984:375). Também no século XIII, no período escolástico, temos notícia desta querela que opõe *antigo* e *moderno*: São Tomás de Aquino e Alberto Magno consideravam-se *modernos* por oposição aos mestres antigos que ensinavam, há duas ou três gerações, na Universidade de Paris (Ibid.:375). Foi no século XVI que surgiram vários movimentos que se reclamam da *novidade* e se opõem às práticas *antigas*. Na filosofia, pode referir-se Duns Escoto e os seus seguidores, nominalistas, que rompem com a escolástica aristotélica do século XIII (Ibid.:375). Com o Renascimento, a Antiguidade passa a ter, definitivamente, o sentido de cultura greco-romana e o *moderno* deve imitar o *antigo* (Ibid.:376).

⁵ Aqui, o termo *moderno* não representa mais do que um período cronológico que se opõe a medieval.

⁶ Se o termo *moderno* implica a consciência de ruptura com o passado, por sua vez, o termo *novo* implica um começo, um baptismo. Não é somente uma ruptura com o passado, é um *esquecimento* do passado, um (re)começar de novo. O *moderno* tem consciência do passado com o qual rompe, o *novo* é a ausência, um esquecimento do passado do qual emerge (Ibid.:373).

Como progresso, o *moderno* também pode ser dito como recente, que é o que se opõe ao passado, o que se esquece do passado.

No século XIX, o termo deriva para o verbo progredir e para o adjetivo progressista – nesta altura, *moderno* perde actualidade (ou, doutro modo, ganha uma actualidade constante). A partir do Renascimento, o *antigo* passa a designar velho (do gótico, no sentido pejorativo) e também expressa antiguidade (que se fixa na Antiguidade greco-romana). Assim, a oposição entre *antigo/moderno* remete para dois níveis. No primeiro, refere-se ao conflito entre a tradição e o presente; no segundo, refere-se ao contraste entre duas formas de progresso: a circular (eterno retorno) que é característica da Antiguidade e a evolução rectilínea (ou linear) que privilegia o progresso, característico do racionalismo iluminista (Le Goff, 1984:373)⁷.

No final do século XVIII, o problema da *autocertificação* da modernidade levou Hegel (1817) a tomar esta questão como um problema filosófico, dado que a questão da *autocertificação* projectava a filosofia para a urgência da sua conversão/tradução no seu próprio tempo (Habermas, 2010:28). Ao dissociar a *autocertificação* da normatividade de um(a) antigo(idade), Hegel pôs a claro, inevitavelmente, o direito à crítica, a autonomia no agir (pressupondo a subjectividade⁸) e a própria filosofia idealista – no sentido que deve ser tarefa dos tempos modernos que a filosofia apreenda a ideia que sabe de si própria (Ibid.:29). Para Habermas são, então, três os conceitos centrais da modernidade: progresso, razão, humanidade.

Na segunda metade do século XIX, a modernidade surge como realização do projecto do romantismo. Caracteriza-se pelo gosto do inacabado, pela ruptura com as ideologias e teorias da imitação, ou seja, pela ruptura com o antigo e com o academismo. No seu texto, Jacques Le Goff distingue modernidade de modernismo. Por modernidade, entende a interrogação, a reflexão, a crítica; por modernismo, entende a representação

⁷ No final do século XVII e inícios do século XVIII, volta a reacender-se a polémica entre *antigos* e *modernos*, com o Iluminismo que desembocará no Romantismo (Ibid.:376). Com a revolução francesa, o Iluminismo adopta a ideia de *novo* como *progresso*. É então que os iluministas substituem a ideia de um tempo cíclico pela ideia de um tempo (progresso) linear que vai privilegiar sempre o *moderno* numa lógica de progressão linear e progressista (Ibid.:377-378).

⁸ Confirma-se nas palavras de Hegel: “A infinitude subjectiva do homem em si, onde vimos o ponto de partida da arte romântica, continua a ser o princípio fundamental que inspira as manifestações de que nos vamos ocupar. A esta infinitude autónoma vem porém, juntar-se um elemento novo que é constituído, por um lado, pela particularidade do conteúdo que é o mundo do sujeito, e, por outro lado, pelas relações íntimas e directas que existem entre o sujeito e essa particularidade do conteúdo, com os fins e desejos que este implica, bem como pela individualidade viva a que o carácter se reduz e recolhe” (Hegel, 1972: 270:271).

social e cultural da modernidade. Os dois, modernidade e modernismo, são inseparáveis e constituem os dois aspectos do mundo moderno⁹ (Cf. Gil, Ferreira Duarte, 2011).

Quer se considere com Habermas que é à descoberta do Novo Mundo, ao Renascimento e à Reforma (Ibid.:18) ou, se considere como Le Goff que é à revolução industrial, à revolução francesa e ao Iluminismo que se deve a passagem da Idade Média à Idade Moderna, factual é que o processo de separação de paradigma da arte antiga do novo paradigma se inicia, no século XVIII, com a denominada *Querelle des Anciens et des Modernes*. Ao assimilar o conceito aristotélico de perfeição ao conceito de progresso tomado de empréstimo às ciências da natureza, os *modernos* colocam em questão a verdade absoluta desvinculada do tempo tal como a entendiam os *antigos*. Ao associar a temporalidade à beleza, esta torna-se relativa e epocal. Isto é, como defende Baudelaire (1863), a experiência estética funde-se com a experiência histórica da modernidade (Ibid.:21), pelo que a arte passa a exprimir uma atitude estética que supõe a união entre a arte e a vida. Isto é, a modernidade projecta-se para a estética da *praxis*, para o reconhecimento da sensibilidade e do gosto como dimensões da experiência estética em versão massificada. A arte é, agora, voltada para o mundo que surge, à subjectividade, como *novidade* respondendo à *avidez* do espírito (Baudelaire, 2004:16). De acordo com a interpretação de Walter Benjamin (1936), o sujeito desta *avidez* do espírito é o *flâneur* com que Baudelaire celebra o prazer de olhar, a distração¹⁰.

O conceito de modernidade de Baudelaire é herdeiro da primeira consciência de modernidade que se pode verificar no século XVIII. Isto é, a modernidade é referida à tomada de consciência do tempo na sua construção/implicação no (um particular conceito

⁹ Cabe à revolução industrial, na segunda metade do século XIX e no século XX, alterar definitivamente a oposição *antigo/moderno*. Com a revolução industrial surgem movimentos literários, artísticos e religiosos que se intitulam modernistas. O(s) modernismo(s) representa(m) um endurecimento relativamente à modernidade. Por sua vez, Habermas considera a descoberta do Mundo Novo, o Renascimento e a Reforma como os elementos que constituem a passagem da Idade Média à Idade Moderna. Para Habermas, o começo do novo epocal repete-se e perpetua-se a cada momento do presente, a cada instante, pelo que cada momento do presente, cada instante gera um novo presente, um novo instante, um novo momento epocal (Habermas, 2010:20).

¹⁰ Atente-se no seguinte excerto de “A Paris do segundo Império na Obra de Baudelaire”: “Se quisermos tornar presente esse ritmo e seguir esse método de trabalho, chegaremos à conclusão de que o *flâneur* de Baudelaire não é tanto como se julgaria um auto-retrato do poeta. Um traço importante do Baudelaire real daquele que se entrega totalmente à sua obra – não entrou nesse retrato. Trata-se da distração. Com o *flâneur*, o prazer de olhar celebra o seu triunfo. E ele tanto pode concentrar-se na observação – e então nasce o detective amador -, como pode estagnar no curioso – e então o *flâneur* torna-se basbaque (*badaud*). As descrições mais significativas da cidade não se devem nem a um nem a outro. Vêm daqueles que a atravessaram, por assim dizer, distraídos, mergulhados nos seus pensamentos ou preocupações” (Benjamin, 2006a:71).

de) progresso¹¹ - ao modo dos modernos, na *Querelle des Anciens et des Modernes*, que se insurgiam contra a imposição de normas e valores absolutos por parte dos antigos.

Assim, em *O Pintor da Vida Moderna*¹², Baudelaire coloca a tradicional reflexão acerca da arte e do intemporal, desta feita referenciada ao próprio tempo, ao instante, de cada vez que a arte é tomada pelo eterno transitório (Ibid.:21-22). Tal como é entendida por Baudelaire, a modernidade pressupõe uma reflexão acerca da arte que está arreigada ao tempo, no sentido em que ela implica uma profunda consciência e procura pelo tempo presente, pelo instante e, ao mesmo tempo, tem consciência da efemeridade do instante que devirá em outro instante, o que permitirá a construção epocal da tradição¹³. Referido ao tempo, o objectivo da arte, com Baudelaire, é o de compreender o presente¹⁴, por isso, é possível dizer que existiu uma modernidade para cada pintor *antigo*, dado que, com a modernidade, a arte transmuta-se em categoria trans-histórica¹⁵, assistindo a uma sucessão

¹¹ Sendo herdeiro desta tradição urge ressaltar que, para Baudelaire, o *progresso* é, antes de mais, entendido como um absurdo gigantesco: “Existe ainda um erro que está muito na moda e de que pretendo fugir como do inferno. Refiro-me à ideia de progresso. Esse fanal obscuro, invenção do filosofismo actual, patenteado sem garantia da natureza ou da Divindade, esse lanternim moderno lança trevas sobre todos os objectos do conhecimento: a liberdade esvai-se, o castigo desaparece. Quem quiser ver claro na história tem, antes de mais nada, de apagar esse pérfido fanal. Esta ideia grotesca que floriu no terreno apodrecido da fatuidade moderna isentou todos e cada um do seu dever, libertou todas as almas da sua responsabilidade, soltou a vontade de todos os laços que o amor belo lhe impunha: e as raças diminuídas, se esta aflitiva loucura demorar muito, dormirão sobre o travesseiro da fatalidade do sono da decrepitude. Esta presunção é o diagnóstico de uma decadência que é já mais do que visível.” (Baudelaire, 2004:54). Isto é, ao posicionar-se no presente, não obstante conviver com a ideia de progresso patenteada pela idade moderna, Baudelaire não aceita a progressão linear, substituindo-a pelo conceito de presente como instante e lugar de erupção na linearidade temporal.

¹² De acordo com a informação de Teresa Cruz no posfácio de *O Pintor da Vida Moderna*, este texto foi primeiramente publicado, em três partes, em *Le Figaro*, a 26 e 29 de Novembro e a 3 de Dezembro de 1863, vindo posteriormente a integrar a colectânea de escritos publicados, postumamente, em 1868, no volume intitulado *L'Art Romantique* (Cruz, 2004:63).

¹³ A modernidade é o novo lugar epocal da concretização dos valores da imaginação e da liberdade criadora mas é, ainda, o lugar (tempo) de expressão da singularidade da vivência e do mundo. Cumpre à modernidade libertar(se) (d) a arte das normas convencionadas (ditas) como intemporais, que lhe são estrangeiras, para poder ser (exprimir-se) livremente. A este propósito, atente-se nas seguintes palavras de Teresa Cruz: “[...]. Desde a sua emergência, a estética foi exigindo, por um lado, o reconhecimento da autonomia da arte, mas também, ao mesmo tempo, o reconhecimento dos valores estéticos do belo, da imaginação e da criação como formas universais de acesso à verdade e ao aperfeiçoamento ético da experiência humana. A Estética revelava assim, desde o início, duas ambições concorrentes: a da autonomização do estético e a da sua disseminação” (Ibid.:66-67). Ou seja, a estética estava vinculada aos valores do Bem e da Verdade. Com o conceito de modernidade, o que Baudelaire faz é transportar a estética para o domínio da subjectividade desvinculando-o da universalidade ética e cognitiva.

¹⁴ O presente faz-se estético epocal, conforme fica explícito nas seguintes palavras: “[...]. Infeliz daquele que estuda no antigo algo mais que a arte pura, a lógica, o método geral! Ao deixar-se mergulhar nele fundo de mais, perde a memória presente, abdica dos valores e dos privilégios fornecidos pela circunstância, pois quase toda a originalidade nos vem da marca que o *tempo* imprime nas nossas sensações” (Baudelaire, 2004:23-24).

¹⁵ Conforme se pode inferir do seguinte excerto: “[...]. O passado é interessante, não apenas pela beleza que souberam extrair dele os artistas para quem ele era o presente, mas também como passado, pelo seu valor

inacabada, sempre ininterrupta, de presentes. A temporalidade invocada por Baudelaire é a do instante (presente), afastando-se assim da circularidade (do eterno retorno) e da linearidade (que a noção de progresso impõe). Baudelaire institui o instante (o momento) em que o moderno irrompe através do novo¹⁶.

A modernidade, tal como é proposta por Baudelaire, é vista por Walter Benjamin (1936) como a recusa dos pressupostos de entrega existencial que o romantismo implicava (Benjamin, 2006a:75). Com Baudelaire, a modernidade toma como sujeito o *herói*, ainda que este seja o *herói* do suicídio¹⁷. As forças que a modernidade reclama são desproporcionais às forças do *herói* que se abandona, não num suicídio enquanto lugar de renúncia, mas antes, num suicídio entendido como paixão heróica¹⁸. A arte *moderna* contém, constantemente, a sua própria morte sob a forma de tradição. Apresenta-se como processo de escrita e reescrita constante, do passado no presente, e também de (re)figuração do passado no presente. Assim, o belo é o efêmero, fugaz e fortuito e é o eterno e imutável. Dado que a modernidade contém, em si mesma, o seu próprio fim, Baudelaire confere-lhe um herói trágico que lhe cante o fim¹⁹ e que, ao fazê-lo, mais não lhe resta que o suicídio por intensa paixão pela vida. Em *Mrs. Dalloway*, Virginia Woolf celebra a modernidade ao propor o suicídio de Septimus, o poeta, como com Cunningham e também no texto cinematográfico, *The Hours*, com a personagem do poeta suicida, Richard Brown. É o conceito de *herói* da modernidade que, provaremos, está presente e reescrito no texto cinematográfico em análise, convocando assim, a própria modernidade num texto transposto a um outro *medium*.

histórico. O mesmo se passa com o presente. O prazer que retiramos da representação do presente advém não apenas da beleza de que pode estar revestido mas também da sua qualidade essencial de presente” (Ibid.:7-8).

¹⁶ Desta forma, o instante não aufere do optimismo do conceito de progresso na medida em que está a deixar de ser instante, para ser passado. A modernidade é, em Baudelaire, a expressão/representação estética do instante.

¹⁷ Leia-se o comentário de Benjamin:“(...). Pois o herói moderno não é herói – representa papéis de herói. A modernidade heróica revela-se como um drama trágico em que o papel do herói está disponível”(Benjamin, 2006a:98).

¹⁸ Atente-se na seguinte passagem:“As resistências que a modernidade oferece ao ímpeto produtivo natural do homem são desproporcionadas às suas forças. Compreende-se que ele vá enfraquecendo e busque refúgio na morte. A modernidade tem de ser colocada sob o signo do suicídio, que apõe o seu selo a uma vontade heróica que nada concede a um modo de pensar que lhe seja hostil. Este suicídio não é renúncia, mas paixão heróica. É a conquista por excelência da modernidade no domínio das paixões” (Ibid.:77).

¹⁹ Como Benjamin interpreta:“(...). Na verdade, essa renúncia já está inscrita no próprio conceito de herói moderno, destinado a desaparecer; por isso, ele dispensa a emergência de um poeta trágico que cante a fatal necessidade dessa queda. Mas logo que ela vê os seus direitos atendidos, a modernidade chega ao fim. É então que esta será posta à prova. Depois do seu fim se verá se ela algum dia se tornará antiguidade” (Ibid.:82).

A modernidade significa, então, uma nova condição da mente humana, uma condição que a arte moderna explora (Bradbury, 1991:22). Esta constatação reforça a interpretação da modernidade como não sendo uma teoria histórica ou uma teoria temporal. O conceito de instante (de efémero) deve ser entendido como uma função do eterno, que se torna, assim, na formulação baudelariana de tempo, no próprio critério²⁰ (Bohrer, 2008:16). Efectivamente, o conceito de modernidade, proposto por Baudelaire, está despido de reflexão histórico-filosófica que o faça compreender-se em percepções sociais externas. A modernidade é a expressão de uma temporalidade interna entre o choque (*Spleen*) do momento e a epifania da sua passagem a(o) eterno (Ibid.:22). O momento eterno da arte deixa de ser a objectividade do belo percebido (percepcionável) e passa a ser a subjectividade da percepção. O choque do momento remete para a figura das *massas*, da *multidão* que se torna uma das características da modernidade²¹.

De acordo com Benjamin, Baudelaire não chegou a considerar uma definição de *massas*, contudo, no contexto do seu pensamento, esta pode ser entendida não como uma classe social, mas antes como a *multidão* anónima²² que povoa as ruas. Benjamin faz notar, em “Sobre Alguns Motivos na Obra de Baudelaire”, que o conceito de *multidão* remete para a tradução, que Baudelaire fez, do conto *The Man of The Crowd* (1839) de Edgar A. Poe (Benjamin, 2006b:121). O conto toma por cenário Londres, num dia de Outono, ao fim da tarde quando, um homem que recuperava de doença prolongada, se aventura na cidade e se instala num grande café, por detrás do vidro da janela que lhe permite observar os transeuntes que passam. Na estrutura do romance woolfiano *Mrs. Dalloway*, encontramos um reflexo desta construção nas personagens de Clarissa Dalloway e de Septimus Warren Smith, para quem o que sucede ao seu redor surge imbuído de um sentido particular que

²⁰ Esta construção do belo como representação estética do instante, permite à arte moderna focalizar-se nas expressões de banalidade quotidianas, como sejam a moda, tanto mais que as próprias sociedades europeias (que se faziam liberais e democráticas) permitiam a transformação do fenómeno da moda em mecanismo social, económico e político (Cruz, 2004:73).

²¹ Atente-se na seguinte definição: “O poeta tira prazer deste incomparável privilégio de poder, à sua vontade, ser ele mesmo e outrem. Como aquelas almas errantes que buscam um corpo, ele entra, quando quer, na personagem de cada um. Só para ele, tudo está vago; e se alguns lugares lhe parecem estar vedados, é porque a seus olhos não merecem ser visitados.” (Baudelaire, 2007:39).

²² É clara a especificação apresentada por Baudelaire:“(…). Por um lado, evidencia a estreita relação que existe em Baudelaire entre a figura do choque e o contacto com as massas da grande cidade. Por outro lado, esclarece-nos sobre o que devemos entender propriamente por tais massas. Não se pode falar aqui de uma classe, nem de um colectivo estruturado. Trata-se nada mais nada menos do que da multidão amorfa dos transeuntes, do público das ruas” (Benjamin, 2006b:115-116).

ele lhe atribui. O simbolismo da janela como lugar de apreensão do que nos é exterior, está homenageado em *Mrs. Dalloway*, na janela através da qual Clarissa enxerga a velha vizinha e que constitui a sua abertura visual para o mundo.

Nos finais do século XIX e inícios do século XX, assiste-se à emergência de uma nova linha de pensamento que reavalia o conhecimento do passado, quer à luz da nova tecnologia nascente, quer à luz das novas construções epistemológicas que traduzem as alterações, sociais, políticas e culturais que se viviam. O desenvolvimento científico, das comunicações modernas, dos novos meios de transporte, nomeadamente os caminhos-de-ferro e os transportes marítimos (com grandes navios a vapor), proporcionaram um enorme desenvolvimento do comércio marítimo de matérias-primas que conduziu, directa ou indirectamente, à rápida afirmação de uma classe média e de uma burguesia comerciante, a par do enriquecimento dos industriais e efectivação dos grandes sucessos financeiros (Wells, 1939:240) que vão de par com o empobrecimento da aristocracia fundiária. É uma Inglaterra que assiste à implantação tanto do *labour party*, como do sindicalismo, que ganha expressão vincada com as greves e as *trade unions*, enquanto o desemprego se revela um flagelo (Nathan, 1984:11).

Do ponto de vista político, a modernidade inglesa foi marcada pelo fim do reinado rainha Vitória (1901). Embora a Inglaterra tentasse permanecer vitoriana, foi, justamente, na rejeição desse vitorianismo, que começou a desenhar-se um novo paradigma político, para o qual, certamente, contribuíram a Primeira Guerra Mundial e as revoluções russas de 1905 e de 1917 que desenharam um cenário de vivência caótica e de desagregação.

Em 1903, a sociedade inglesa assistira já à criação da União Política e Social das Mulheres que, entre 1906 e 1914, alimentou o movimento sufragista. Com a Primeira Guerra Mundial, este movimento transmutou-se. Às mulheres foi pedido um esforço de guerra que foi, certamente, um dos vectores mais importantes para o nascimento da chamada *nova mulher* – surgida quando a Grã-Bretanha assistia ao aparecimento da promessa de uma certa democracia popular. O conceito de *nova mulher* trouxe uma evidente afirmação da condição feminina. Confinadas à esfera privada, as mulheres tinham conquistado, agora, a esfera pública: a Primeira Guerra Mundial reclamara um importante papel para as mulheres que, na esfera social e na económica, tinham sido chamadas a

substituir os homens em diversos desempenhos sociais²³. Chegada a paz. Adquirido o direito de voto em 1918²⁴, as mulheres não querem abandonar o espaço social público que tinham conquistado²⁵ até mesmo no âmbito profissional²⁶. A sociedade é confrontada com o problema das chamadas *surplus women*. Isto é, devido ao elevado número de mortes de jovens na Guerra de 14-18, as mulheres viam-se confrontadas com um reduzido número de homens com quem casar²⁷.

No conjunto das novas construções epistemológicas cabe incluir Freud (1900) que propunha que a realidade subjectiva era uma representação dos instintos e reacções mediante os quais se acedia ao real exterior, entrando assim em ruptura com o paradigma da *tábua rasa* do empirismo de John Locke (1690) que vigorara com a concepção de que a realidade exterior era absoluta e impressionava (marcava/inscrevia) o indivíduo. O mundo passa a surgir, à percepção, como um contínuo fluir de sensações, emoções e pensamentos que se associavam na mente. Esta nova percepção do mundo tem importantes representações na arte que surgia sob o novo paradigma.

²³ Finda a Guerra, uma *nova mulher* tinha expressão na liberdade que conquistou na capacidade (necessidade) de trabalho de que é exemplo pungente a conhecida ‘ponte das mulheres’ em Londres (assim denominada por ter sido reconstruída pelas mulheres) e, portanto, de se sustentar a si própria e na reivindicação do direito à instrução que, até então, confinava as mulheres à educação em casa, reservando aos jovens o acesso às escolas e universidades, como Virginia Woolf ironiza em *A Room Of Own’s One* (R.O.O.:9). Aumentada a necessidade de trabalharem para se sustentarem, a instrução tornou-se, então, um factor de peso. Proliferaram as preceptoras que ensinavam um pouco mais do que o francês, a música e as boas maneiras e que têm representação em *Mrs. Dalloway*, na personagem de Miss Kilman (M.D.:14-15). Virginia Woolf confronta o leitor com um retrato muito concreto e preciso desta classe, Miss Kilman vê-se face à necessidade de se sustentar mas, a única preparação que tem para o mundo do trabalho é a própria educação recebida - neste caso, a sua ascendência alemã contribui como um factor de exclusão e mal-estar social. À personagem de Miss Kilman, o romance de Michael Cunningham presta homenagem na personagem de Mary Krull (T.H.:23), não sendo, contudo, contemplada pelo texto cinematográfico de Daldry nem pelo argumento de David Hare.

²⁴ Acerca do direito de voto atente-se no registo que Virginia Woolf faz no seu diário: “Another sedentary day, which must however be entered for the sake of recording that the Lords have passed the Sffrage Bill. I don’t feel much more important – perhaps slightly so. Its like a knighthood; might be useful to impress people on other despises” (S.D., 11 January, 1918: 2).

²⁵ Acerca do espaço social e cultural conquistado pelas mulheres atente-se na seguinte entrada no diário de Virginia Woolf em que regista o facto de ela própria ter cortado o cabelo: “[...]. But I am forgetting, after three days, the most important event in my life since marriage – so Clive described it. Mr. Cizec has binged me. I am short haired for life. Having no longer, I think any claims to beauty, the convenience of this alone makes it desirable. Every morning I go to take up brush and twist that old round in my finger and fix it with hairpins and then with a start of joy, no I needn’t. In front there is no change; behind I’m like the rump of a partridge. This robs dinning out of half its terrors (Ibid.:12 February 1927:226).

²⁶ Como ressalva Nathan: “[...] Da introdução das saias e dos cabelos curtos, símbolo da emancipação feminina, ao decreto de 1919 que admite o acesso das mulheres a profissões até aí reservadas aos homens, os costumes modificaram profundamente, num quarto de século, a situação política e social da mulher na Grã-Bretanha. (Nathan, 1984:19).

²⁷ A esta questão acresce a realidade dos jovens que, tendo ido à Guerra, casavam com estrangeiras como é exemplo, em *Mrs. Dalloway*, a personagem de Septimus que casa com a jovem italiana Lucrezia.

Na literatura, esta é também a percepção woolfiana: que toma como técnica narrativa o *fluxo de consciência*²⁸ (*stream of consciousness*) que se caracteriza por homogeneizar a escrita, e assim a narrativa, à corrente de consciência de uma (ou mais) personagem(ns)²⁹. A narrativa apresenta-se como um fluxo de consciência que intercepta o presente e o passado rompendo, então, as coordenadas espaço-temporais, com nítida intencionalidade de ruptura da narrativa linear (as lembranças surgem com a força das acções), procurando dar expressão (e contínuo de compreensão/interpretação) a uma sociedade que se via confrontada com o carácter fragmentário sob o qual a realidade se apresentava fruto do caos social produzido, quer pelo desenvolvimento tecnológico (com o seu momento industrial e vertiginoso aumento da velocidade de transportes e comunicações) quer pelo conflito bélico mundial. A este cenário, a arte responde com o desejo de dar forma à totalidade³⁰ a que Virginia Woolf se referirá como a necessidade de “saturar cada átomo”³¹. Esta necessidade de dar forma à totalidade releva do abandono da

²⁸ E. Dujardin foi o primeiro escritor a usá-la, em 1887, na obra *Les Lauriers Sont Coupés* e Joyce recuperou-a como inspiração para os monólogos de *Ulysses* (1922). Com o *fluxo de consciência*, a diegese abre espaço para as vivências e tempo interior das personagens, libertas do tempo cronológico. Esta técnica foi adoptada pelo romance psicológico moderno que incorpora o tempo subjectivo, conceito para o qual contribuíram as análises de Bergson (1899) sobre o tempo interior, não cronológico, bem como a exploração do inconsciente por Freud (Reis, Lopes, 2007:237-238). A expressão *fluxo de consciência* foi aplicada, em 1890, na obra *Principles of Psychology*, pelo filósofo e psicólogo americano, William James (1840-1910) para descrever o fluxo de pensamento da mente do ser humano quando em estado de vigília e foi, posteriormente, adoptada pelo romance moderno como tentativa de eliminar o autor ‘sábio e omnisciente’. Classificada como modernista, sofreu ainda a influência do aparecimento do cinema que, após a sua fase documental e descritiva, desenvolveu a exploração do interior das personagens como forma de representação da descrição (Reis, Lopes, 2007: 238). Verifica-se assim aproximação da narrativa à técnica fílmica tal como é dado apreciar logo nos primeiros parágrafos de *Mrs. Dalloway*, quando a personagem de Clarissa, a partir da ideia da empregada a tirar as portadas em sua casa, naquele momento, se recorda e invoca o som do abrir das portadas em Bourton, onde passava férias, quando jovem rapariga. O ar fresco, naquele dia, em Londres, quando sai, após doença demorada, recorda a Clarissa o ar fresco de uma praia e de crianças. A recordação de Bourton, traz-lhe a recordação de Peter Walsh, numa certa manhã, quando, com os seus dezoito anos, Clarissa saíra para o terraço e ele a interpelou, com uma frase a qual ela não recorda com absoluta precisão mas, em contraponto, tem precisa a visão do tique característico de Peter (que abre e fecha uma navalha de bolso) e, ao mesmo tempo, tem a visão clara da cor dos olhos dele e do seu sorriso e pensa que, é em Junho ou Julho, que ele regressa da Índia (*M.D.*: 5).

²⁹ Está-se aqui a usar a interpretação de Lodge: “[...]. It has been said that the stream of consciousness novel is the literary expression of solipsism, the philosophical doctrine that nothing is certainly real except one’s own existence; but we could equally well argue that it offers us some relief from the daunting hypothesis by offering us imaginative access to the inner lives of the human beings, even if they are fiction” (Lodge, 1992:42).

³⁰ Como Hauser defende e se pode deduzir das suas palavras: “[...]. O domínio do momento sobre a permanência e a continuidade, a sensação de que cada fenómeno é uma constelação fugaz e jamais repetida, uma onda que desliza no rio do tempo, o rio em que ‘não se pode entrar duas vezes’, é a mais simples fórmula a que o impressionismo pode ser reduzido. [...]. A visão impressionista transforma a natureza num processo de crescimento e declínio. Tudo o que é estável e coerente dissolve-se em metamorfoses e assume o carácter do inacabado e fragmentário”(Hauser, 1998:897).

³¹ Atente-se na seguinte definição: “[...] The idea has come to me that what I want now to do is to saturate

realidade exterior, tal como o realismo a tomava como mero objecto a representar, em prol de uma intensa viagem ao interior de si mesmo³².

Instalava-se, então, um novo paradigma plural que tomou como designação modernismo(s) e incorporou um conjunto de movimentos culturais, escolas e estilos que tinham surgido na primeira metade do século XX e abrangiam a literatura, a arquitectura, a pintura, o design, a escultura, o teatro, a dança e a música. O seu conceito de base é a oposição às formas tradicionais da arte e da vida quotidiana que se vêem ultrapassadas pelo novo ressurgimento tecnológico que invade a indústria, a economia, e produz profundas alterações sociais. Paralelamente, assiste-se ao crescimento de uma nova audiência (público) de *massas* que alterou sociologicamente as bases da produção artística, num período que assiste quer à expansão comercial da literatura, quer à expansão da literacia, criando o espaço para o aparecimento do culto do artista a par da demanda por uma linguagem que se queria mais pura e de forma intensificada (Bradbury, 1991:178). O que há de tão forte e de tão característico no período moderno é o facto de não haver um termo que se possa usar do mesmo modo: cada modernismo é um modernismo, pelo que só se pode falar de modernismos, singulares e situados, diferenciados e múltiplos.

Durante o período de gestação, normalmente considerado entre 1890 e 1920, o modernismo anglo-saxónico é, portanto, marcado por preocupações internas e tendências estrangeiras e apresenta especificidades próprias. À capital do Império, chegavam quer as tendências internas quer as do exterior que encontravam, em Londres, um porto de abrigo para o positivismo científico e liberalismo económico que começavam a despontar por

every atom. I mean to eliminate all waste, deadness, superfluity; to give the moment whole; whatever it includes. Say that the moment is a combination of thought; sensation; the voice of the sea. Waste, deadness, come from the inclusion of things that don't belong to the moment; this appalling narrative business of the realist: getting on from lunch to dinner: it is false, unreal, merely conventional. Why admit anything to literature that is not poetry – by which I mean saturated? Is not my grudge against novelists? That they select nothing? The poets succeeding by simplifying: practically everything is left out. I want to do in *The Moths*. It must include nonsense, fact, sordidity: but made transparent” (W.D.:136). Este desejo está homenageado, no romance de Michael Cunningham, quando Richard Brown defende que falhou como escritor porque não conseguiu escrever acerca de tudo (T.H.:65-66) e igualmente no texto cinematográfico: “Richard: *I wanted to write about it all. Everything that's happening in a moment. The way those flowers looked when you carried them in your arms – this towel, how it smells, how it feels – this thread – all our feelings, yours and mine. The history of who we once were. Everything that's in the world. Everything mixed up. Like it's all mixed up now*” (H.: cena 29:27).

³² Tal como Virginia Woolf defende em *Modern Fiction*: [...]. But any deductions that we may draw from the comparison of two fictions so immeasurably far apart are futile save indeed as they flood us with a view of the infinite possibilities of the art and remind us that there is no limit to the horizon, and that nothing – no ‘method’, no experiment, even the wildest – is forbidden, but only falsity and pretence. ‘The proper stuff of fiction’ does not exist; everything is the proper stuff of fiction, every feeling, every thought; every quality of brain and spirit is drawn upon; no perception comes amiss (M.F.:12).

entre uma cultura e uma literatura (ainda) pertença de um vitorianismo que ia sendo ultrapassado mercê das novas propostas sociais e culturais que chegavam do continente, tais como os autores russos e os pintores pós-impressionistas³³ que levaram Virginia Woolf a escrever:

[...]. My first assertion is one that I think you will grant – that every one in this room is a judge of character. Indeed it would be impossible to live for a year without disaster unless one practiced character-reading on it; our business largely depends on it; every day questions arise assertion, which is more disputable perhaps, to the effect that on or about December 1910 human character changed (*C.I.F.*:38).

As novas tendências culturais, que chegavam à capital do império, devem ser consideradas, ainda, como reflexo de uma diminuição da forma ideológica do liberalismo britânico retratado e criticado em *Mrs. Dalloway* – romance de crítica social como defende a própria autora (*S.D.*: 19 June 1923:164) – que toma a crítica social e cultural justamente como traço de identidade modernista ao reflectir acerca da sociedade inglesa, desde logo na figura da personagem principal, Clarissa Dalloway, a *perfect hostess*³⁴ - residindo em Westminster (*M.D.*:6), indo às compras em Bond Street (*M.D.*:6) - ou ainda, nas personagens de Hugh Whitbread (um alto funcionário público), de Lady Bruton (que se ocupa de causas sociais), ou do próprio Richard Dalloway que pertence ao governo.

A fronteira constituída por 1900 não deixa de ser, como todas as fronteiras temporais, uma fronteira flexível já que, sobretudo em termos literários, a rejeição da

³³ O impacto dos pintores pós-impressionistas na sociedade inglesa foi marcante, disso mesmo nos dá nota Maria de Deus Duarte quando nos pede que “[...] recordemos as cores intensas e as fragmentações dos quadros de Paul Cézanne (1839-1906), Pablo Picasso (1881-1973) e Vicent Van Gogh que foram propostos ao público conservador de Londres na exposição organizada pelo amigo que Woolf tanto respeitava, o carismático Roger Eliot Fry (1866-1934), em 1910 (Grafton Gallery, 8 de Novembro de 1910 a 14 de Janeiro de 1911). Woolf conhecia a biografia de Van Gogh (1835-1890) e viu vários quadros deste pintor na exposição ‘Manet and the Post-Impressionists’ a qual teria até a crítica favorável de Arnold Bennett, [...]” (Duarte, 2005:75).

³⁴ Como vaticina a personagem de Peter Walsh (*M.D.*: 10).

cultura e dos valores vitorianos, evidenciada entre o modernismo inglês, procurava responder, esteticamente, à necessidade de uma arte que não ignorasse a fragmentação social e cultural que provocava um sentimento de caos social e cultural, fruto do progresso tecnológico registado na sociedade industrial³⁵. Este sentimento de fragilidade e crítica da ordem vitoriana surge representado, no texto cinematográfico *The Hours*, na personagem de Mrs. Woolf.

Ao sentido de caos, o modernismo inglês responde com um sentido de transformação e libertação da ordem social e cultural vitoriana que, na modernidade, surge, claramente, associada à exaltação da cidade, ainda que também o século XIX tivesse vivido sob esse mote. Contudo, inequivocamente, a cidade surge, na literatura da modernidade, como lugar de percepção do (novo) espaço e do (novo) tempo, contrapondo a mudança e o novo ao afastamento dos lugares da memória afectiva – enquanto (ainda) espaço de reflexão ontológica em torno do sentimento de (in)segurança do indivíduo (Silva, 2008:42). Na escrita da modernidade, a cidade deixa de surgir numa representação realista e ascende a interveniente existencial d(n)a própria escrita e, sobretudo, como correlativa à própria narrativa. A metrópole oferece-se como lugar do discurso fragmentário. Em *Mrs. Dalloway*, Londres surge como o lugar epistemológico da personagem de Clarissa Dalloway, primeiro, da personagem de Peter Walsh, depois, e da personagem de Septimus Warren Smith, ainda.

O modernismo anglo-saxónico é reconhecidamente dominado pelo pensamento da elite de Bloomsbury³⁶, a que Virginia Woolf pertencia³⁷, pressupõe fortes influências francesas³⁸, a par de alemãs. Mais tarde foi ainda marcado pela adesão de vários

³⁵ Em *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, o desenvolvimento tecnológico intervém na narrativa no episódio do aeroplano que utiliza o fumo produzido pelos motores para desenhar, nos céus, uma mensagem publicitária (*M.D.*:23-24).

³⁶ De acordo com alguns autores, o grupo de Bloomsbury surge com essa designação quando, após a morte de Sir Leslie Stephen, Vanessa se muda com os irmãos para o número 46 de Gordon Square, em Bloomsbury – um bairro menos soturno do que Kensington e de maior liberdade de costumes, afastado dos valores vitorianos. A propósito do grupo de Bloomsbury atente-se na seguinte *entrada* do *Diário* de Virginia Woolf: “[...]. In fact the dominion that ‘Bloomsbury’ exercises over the sane and the insane alike seems to be sufficient to turn the brains of the most robust. Happily, I’m ‘Bloomsbury’ myself, and thus immune; but I’m not altogether ignorant of what they mean. And the hypnotism very difficult to shake off, because there’s some foundation for it. Oddly, though, Maynard seems to be the chief fount of the magic spirit” (*S.D.*: 14 January 1918).

³⁷ Em Bloomsbury, Virginia Woolf gozava de uma liberdade antes desconhecida: recebia amigos que ficavam até tarde, as refeições não eram servidas a horas certas e a escritora dispunha, pela primeira vez, do seu próprio quarto, no último andar, onde ela podia ler e escrever em solidão (Curtis, 2007:70-71).

³⁸ Como Bradbury faz notar: “[...]. Bloomsbury was famously Francophile; it was the source of the crucial Post-Impressionist exhibition of 1910 organized by Roger Fry, and also of what was so clearly needed, an

intelectuais americanos, desenvolvendo-se, assim, num eixo que quase poderíamos classificar como triangulado entre Londres, Paris e Nova Iorque.

O grupo de Bloomsbury³⁹ era um círculo de intelectuais sofisticados que questionava as tradições políticas e sociais vitorianas e defendia, como ideais, a busca da verdade, a liberdade de expressão, o amor pela arte e o respeito pela individualidade. Ao grupo pertenciam Adrian e Thoby Stephen que, ao concluírem os estudos em Cambridge, atraíram para sua casa, em Bloomsbury, os amigos da *Midnight Society*⁴⁰. Surgido em 1905⁴¹, o grupo será a marca do pensamento liberal e culto em Londres. Inconformista,

aesthetics of modern form – for which it went to Gallic and Germanic sources, but also to Ruskin, Pater, and, for its broader aesthetic attitude, the spirit of Cambridge philosophers like E.G. Moore. As for the later stages of Imagism, between 1912 and 1915, these had a considerable American contingent in them (Pound, Eliot, H.D., John Guld Fletcher) and a deep debt to French sources” (Bradbury, 1991:176).

³⁹ Sanders refere-se-lhes desta forma: “[...] ‘Bloomsbury’ nunca foi um agrupamento formal. As suas origens residem nas relações de amizade masculinas cultivadas na Universidade de Cambridge no final do século XIX; no início do século XX o grupo encontrou um lugar de reunião na casa dos filhos de Leslie Stephen em Gordon Square, no bairro deselegante de Bloomsbury; mas foi só com a formação do ‘Memoir Club’ em 1920 que o grupo definiu vagamente os limites das suas amizades, relações e simpatias. O ‘Memoir Club’ reunia-se inicialmente em torno das duas filhas de Leslie Stephen, Virginia e Vanessa, dos seus respectivos maridos, Leonard Woolf e Clive Bell, e dos seus amigos e vizinhos Desmond e Molly MacCarthy, Duncan Grant, E. M. Forster, Roger Fry e John Maynard Keynes. O grupo aparecia ligado pelo que Clive Bell chamou mais tarde ‘um gosto pelo debate em busca da verdade e um desprezo pela moral convencional, se quiserem’. Os seus debates combinavam o agnosticismo tolerante com o dogmatismo cultural, a racionalidade progressista com o snobismo social, e partidas e gracejos com um exibicionismo refinado. Quando em 1928 tentou definir ‘civilização’ (num livro com o mesmo nome), Bell (1881-1964) reconheceu na *douceur de vivre* e iconoclastia espirituosa da França do Iluminismo o enaltecido ideal de Bloomsbury (embora, como notou Virginia Woolf, ‘no fim descobre-se que a civilização é uma almoçarada no número 50 da Gordon Square’). Para os amigos o grupo ‘Bloomsbury’ oferecia a perspectiva de um futuro despreocupado, permissivo, elitista; para os detractores, como D.H. Lawrence, primeiro tratado com condescendência e depois com indiferença, o grupo era um pequeno mundo fechado povoado de ‘besouros pretos’ da classe média alta” (Sanders, 2005:682-683).

⁴⁰ Uma confraria universitária que se auto denominava *Os Apóstolos* (Nathan, 1984:13) e que perseguia uma estética própria. Conforme Nathan faz notar: “[...] O que caracterizava este tipo de homem era ‘um apreço pela verdade e pela beleza, a tolerância e a honestidade intelectual, o horror ao aborrecimento, o sentido de humor e as boas maneiras, a curiosidade, o desprezo pela vulgaridade, pela brutalidade e pelo fausto, a fuga à superstição bem como à hipocrisia, a aceitação sem medo das coisas boas da vida, o desejo de uma expressão completa, a preocupação com uma educação liberal, numa palavra, o amor pela amenidade e pela luz’ (*Sweetness and light*)” (Ibid.:17-18).

⁴¹ Não são consensuais as referências ao grupo de Bloomsbury. De entre as pesquisadas parece-nos que Hermione Lee propõe um interessante relato e perspectivação do grupo: a designação *Bloomsbury group* foi tão usada que pode ter-se tornado inútil. Aqueles que pertenciam ao grupo diziam que este era demasiado eclético para poder ser categorizado, ou que quando chegou a ser nomeado já não existia. O termo remonta a uma determinada área de Londres na qual viviam alguns amigos quase todos eles com ligações à arte e à política. Parece que começaram a ser designados como *Bloomsbury group* primeiro como uma ironia, por volta de 1910, no auge do período de revolução cultural que Virginia Woolf clarificou como sendo o fim do período eduardino e georgiano. De acordo com Lee, não seria necessário uma eleição para se pertencer ao *Bloomsbury group* (ao contrário do que acontecia com os *Apóstolos*), as identificações dos membros que teriam pertencido ao grupo variam consideravelmente quando se tomam listagens produzidas por diferentes

Bloomsbury reclamava a necessidade de uma liberdade intelectual autêntica⁴², ainda que, por vezes, surgisse sob a forma de um certo *dandismo*. Neste sentido, Bloomsbury foi o produto requintado de uma época e de uma classe que H.G. Wells designou – com termo importado da América – *highbrow*: eram-no por nascimento e eram-no porque os seus recursos pessoais lhes permitiam assegurar a sobrevivência, mas eram *highbrow* porque, na sua imaginação, rebuscavam uma boa ideia (Nathan, 1984:36).

A preocupação intelectual do grupo era para com a civilização e, portanto, aos seus olhos quem não fizesse parte de Bloomsbury estaria, irremediavelmente, comprometido com o *establishment*⁴³, o que os levou a considerarem-se a elite do sistema (Moody, 1963:4-5). Pretextando uma aristocracia intelectual, o mentor do grupo, G.E.

membros. Leonard Woolf, em 1960, listou os seguintes nomes como pertencendo ao que denominou *Old Bloomsbury*: Vanessa e Clive Bell, Virginia e Leonard Woolf, Adrian e Karin Stephen, Lytton Strachey, Maynard Keynes, Duncan Grant, Morgan Forster, Saxon Sydney-Turner, Roger Fry, Desmond e Molly MacCarthy, Julian, Quentin e Angelica Bell e David Garnett como aquisições posteriores. Outras listas incluem outros nomes como por exemplo o de Lady Ottoline, Dora Carrington e outras listas não incluem os nomes de escritores próximos de Virginia Woolf mas que não são aí considerados como membros do *Bloomsbury group*, tais como T.S. Eliot, Katherine Mansfield. Bloomsbury persistiu como grupo por mais de trinta ou quarenta anos sob a forma de pequenos grupos ou clubes. Durante a guerra, Bloomsbury tinha como local de encontro no clube 1917 na Gerrard Street no Soho. Durante os anos da Primeira Guerra Mundial, Virginia Woolf referiu que os seus amigos do *Bloomsbury group* como que tinham desaparecido (Lee, 1997:262-269).

⁴² Rosenbaum, com o seguinte texto, oferece um contributo importante para esta questão: “A different type of interconnection, but one just as important for the interpretation of Bloomsbury's texts, is to be found in the Group's extensive mutual criticism. Bloomsbury's writing is most reflexive here. The reception of their work began in Bloomsbury, and it was Bloomsbury's judgments that were taken most seriously. For the interpreter of Bloomsbury's writing, this criticism is frequently the most interesting that has been written. It is not the most favorable, often, but it is directed more consistently to the central concerns, achievements, and difficulties of the text being commented on. The Group's mutual criticism takes two general forms, personal and public. The personal is contained in letters and diaries. Except for Virginia Woolf's, most of it is still unpublished. Some of the most interesting letters are direct commentaries on the texts—Strachey and Forster on Virginia Woolf's novels, for instance. But quite a bit of this kind of criticism is not only personal but confidential, either confined to diaries or written in letters to people other than the author. Virginia Woolf's comments in her diaries on Strachey's biographies (some of it a record of conversation with him) is one illustration; the criticism of Forster's early novels in the correspondence of Strachey and Leonard Woolf is another. The public literary criticism that Virginia and Leonard Woolf, Forster, MacCarthy, and Bell wrote of the Group's works is only partly known because comparatively little of Bloomsbury's extensive journalism (especially Leonard Woolf's and Desmond MacCarthy's) has been collected. Yet this criticism, because it is sympathetic without being adulatory, often makes the most important discriminations. It was certainly among the most careful criticism that they wrote” (Rosenbaum, 1981:338).

⁴³ Politicamente, os membros de Bloomsbury defendiam os ideais socialistas e rejeitavam os valores imperialistas que a sociedade vitoriana sentiu ameaçados na Primeira Guerra Mundial e em cuja defesa saíram intelectuais como Kipling e Chamberlain. O conflito bélico mundial foi visto, pelos membros de Bloomsbury como *topos* de desintegração e desumanização pelo que foi lugar de objecção de consciência. Se *Mrs. Dalloway* encerra, em si mesmo, uma crítica ao *establishment*, de cada vez que Richard é uma representação de uma ideia de governo e de Império a ser defendido, do mesmo modo que Sir William Bradshaw e a sua defesa da *proporção*, também é verdade que *Mrs. Dalloway* encerra, na figura trágica de Septimus Warren Smith, uma crítica aberta à Guerra. Por volta de 1930, o grupo de Bloomsbury começa a parecer redundante: os eventos políticos da Europa (a marcha dos fascismos) pareciam contribuir para retirar pertinência aos ideais de Moore, fazendo-os parecer supérfluos.

Moore (1903)⁴⁴, expressava uma ideia de civilização que consideraria tanto a vulgaridade das classes médias, quanto as limitações das classes baixas. Esta ideia, que encontrava lugar privilegiado no grupo, não estava isenta de alguma contradição já que os membros desta *sociedade* eram, eles próprios, um produto do *establishment* que criticavam. Sem que perdessem o pendor tradicionalista e individualista, os *bloomberries* conciliavam a liberdade, as boas maneiras (a educação vitoriana herdada e contestada), a arte e a moral. Ainda que coubesse aos historiadores discutir as características desta época, sem dúvida, era uma nova cultura estética que se apresentava (Nathan, 1984:16-17), sob o olhar da sátira que desempenhava um papel importante no grupo (de resto, à semelhança do que acontecia com diferentes modernismos de diferentes geografias).

Para Virginia Woolf, Bloomsbury começa por ser um grupo que defende um projecto de civilização puramente teórico, contudo, na prática Bloomsbury conduziu-a a uma crítica crescente e mais enraizada que surge patente e clara nos seus romances enquanto representação do imenso espectro da natureza humana (Moody, 1963:5). Bloomsbury não deixa de representar um sintoma de uma doença social e cultural de que os romances woolfianos são, em muito, a representação: as suas limitações são, certamente, sintomáticas de uma incapacidade para participar na vida, no que diz respeito à Inglaterra e à Europa. Esta é a situação humana permanente, não se deve falar de *realidade* e *vida* como algo separado das fraquezas e frustrações das sociedades e dos seus membros, parte da própria realidade e também uma manifestação da própria vida, do instinto de procura de saúde/equilíbrio (Ibid.:105) de que a estética fará representação. Por outro lado, devemos interrogar-nos acerca do modo como Virginia Woolf contribui para a estética de Bloomsbury. De acordo com a análise de Christopher Reed (1992), a sua influência foi das mais expressivas do grupo que, com Clive Bell (1914)⁴⁵ e com Roger Fry (*Vision and Design*, 1920), abira as portas a uma criação e recepção da arte moderna, com a rejeição da *mimesis* em favor do papel das formas abstractas. Virginia Woolf não aderiu de imediato

⁴⁴ Moore deixou a sua marca no grupo não só com a tradição analítica, pelo seu realismo filosófico, mas ainda por ter recuperado Bertrand Russell e a filosofia de Cambridge das teias do pensamento neo-hegeliano e, em particular, do idealismo de Berkeley. Em 1897, Moore subscrevia as ideias neo-hegelianas como a irrealidade do tempo, mas, em 1899, libertava-se do idealismo pelo realismo e convertia Russell com ele. O seu trabalho com maior impacto nos *Apóstolos* foram os *Principia Ethica* (1903) – este é o volume negro de filosofia que a personagem de Helen Ambrose lê, no primeiro romance de Virginia Woolf, *The Voyage Out* (1915).

⁴⁵ Das publicações de Clive Bell refre-se aqui, *Art* (1914), podem ainda enumerar-se *Since Cézanne* (1922), *Civilization* (1928), *Proust* (1929), *An Account of French Painting* (1931) e *Old Friends* (1956).

ao formalismo de Fry mesmo porque este, na sua primeira fase em torno de 1909 e 1917, se opôs explicitamente à literatura. O termo literário começa por ser visto como prejuízo dos valores formais identificados em *Vision and Design*, como sejam o ritmo de uma linha, a proporção, a luz e sombra, a perspectiva (Reed, 1992). A aproximação de Virginia Woolf ao formalismo resulta de uma aproximação intelectual a Roger Fry⁴⁶ e dá lugar a uma alteração tanto do formalismo quanto do pensamento woolfiano. À apropriação woolfiana segue-se a tentativa de reintegrar a representação desse paradigma sem, contudo, sacrificar um ideal de pura experiência estética. Virginia Woolf adota, então, a linguagem do formalismo como estratégia feminina para ganhar autoridade perante eduardinos como Bennett (1899 – 1981) ou Galsworthy (1867 – 1933), fazendo-se valer da valorização formalista de uma pureza estética que visa transcender as hierarquias características da crítica convencional que privilegiavam a cultura patriarcal dominante (Ibid.).

Virginia Woolf foi uma das pioneiras no uso do termo moderno relativamente à literatura inglesa (Humm, 2002:11). No seu ensaio “The Modern Fiction” (1925), Woolf defende que a prática da arte moderna é, de alguma forma, uma actualização da antiga (*M.F.*:11) que, contudo, se deve deixar atrair pelo *novo*, tomando a plenitude que um presente pode conter quando considerado como lugar providencial do passado e projecção adventista de um futuro eminente. Para Virginia Woolf, a vida não é a confrontação com um real exterior, antes, a vida é desenhada pela consciência, e a estética deve ser posta a claro no lugar da subjectividade (*M.F.*:9). A questão que Virginia Woolf pretende ver respondida é dupla: será a vida tal como os romances a apresentam? Terão os romances, necessariamente, de ser um conjunto de banalidades?⁴⁷ Para Virginia Woolf, cabe ao

⁴⁶ Virginia Woolf escreveu a biografia de Fry (1934) após a morte deste, a pedido da irmã Margery Fry que reconhecia a importância das discussões em torno das questões estéticas que ambos travavam. De acordo com John Hawley Roberts (1946) a influência do pintor na romancista está expressa sobretudo em *Mrs. Dalloway* e em *To The Lighthouse* (1927), os dois romances que Woolf escreveu durante o período em que a relação entre ambos foi mais intensa. Tanto Woolf como Fry defendiam que a arte difere da vida, de cada vez que a arte se congratula com a emoção e consigo mesma. Em “M. Bennett and Mrs. Brown” (1924), a figura de Mrs. Brown representa essa ideia ao viajar no espaço e no tempo, numa carruagem de comboio. Mrs. Brown representa essa tentativa de comunicação que ainda está representada, pela incapacidade, em Septimus (Hawley Roberts, 1946).

⁴⁷ Neste contexto, Virginia Woolf elogia os escritores como Joyce que tendiam a procurar e conseguir uma maior aproximação à vida mesmo que, por causa disso, tenham de pôr de lado a maioria das convenções: “[...]. Anyone who has read *The Portrait of the Artist as a Young Man* or, what promises to be a far more interesting work, *Ulysses*, now appearing in the *Little Review*, will have hazarded some theory of this nature as to Mr. Joyce’s intention. On our part, with such a fragment before us, it is hazarded rather than affirmed; but whatever the intention of the whole, there can be no question but that it is of the utmost sincerity and that the result, difficult or unpleasant as we may judge it, is undeniably important. In contrast with those whom we have called materialists, Mr. Joyce is spiritual; he is concerned at all costs to reveal the flickerings of that

escritor fazer saber que a matéria da ficção é algo diferente daquilo a que estamos habituados a pensar e, contudo, a vida é ainda muito mais (*M.F.*:9). A ficção deve explicar a natureza da condição humana, a consciência, o momento histórico, tal como em *Mrs. Dalloway*, a Primeira Guerra Mundial surge como o momento de fronteira entre um passado sombrio e um presente⁴⁸ que pode conter a esperança num mundo novo. Se a personagem do veterano de Guerra se suicida, a personagem de Clarissa opta pela vida.

Ao romance contido numa história com princípio, meio e fim, o romance woolfiano (em ressonância com o romance moderno) propõe a escrita ao encontro de um mundo incerto e conturbado, representando a natureza do ser humano e o desenvolvimento da sua consciência. Esta é tomada como a medida do homem quer da natureza quer da duração do tempo, de que a memória e a história são depósitos. O romancista moderno está atento ao sentido do tempo que corre as relações entre factos e sentidos, objectos e ideias, à aparência exterior e à realidade interior, e a ele tenta fazer corresponder a forma (Kohler, 1948). O problema do romance moderno é a sua forma. Rebelando-se contra uma sequência de acontecimentos que são ordenados, arbitrariamente, em dia e noite, nascimento e morte, o romancista tenta criar a ilusão de controlo sobre o tempo. Obviamente, não podendo controlar o tempo cronológico, resta-lhe controlar o seu sentido de duração. As consequências destas renovações e alterações do romance realista em direcção ao romance moderno têm como resultado a dissolução das distinções formais entre prosa e poesia, num esforço de devolver à ficção a intensidade do momento de percepção; outra consequência foi a criação de uma prosa mais imaginativa, com padrões que tinham em comum a abordagem individual à técnica do romance. (Kohler, 1948).

Virgínia Woolf proclama a rejeição do romance realista por este se cingir a um ponto de vista único e sequencial no tempo. O romance deve ser mais do que uma mera representação do real⁴⁹. A narrativa woolfiana caracteriza-se pela marca distintiva da

innermost flame which flashes its messages through the brain, and in order to preserve it he disregards with complete courage whatever seems to him adventitious, whether it be probability, or coherence, or any other of these signposts which for generations have served to support the imagination of a reader when called upon to imagine what he can neither touch nor see" (*M.F.*:9-10).

⁴⁸ Nos seus romances, a Primeira Guerra Mundial é o momento que define a separação entre passado e presente (Briggs, 2007:72). As discussões em torno da esperança num novo mundo após a Guerra encontram eco nos romances woolfianos e também nos seus ensaios. Os acontecimentos da década de trinta, com o precipitar para um novo conflito bélico e a expansão de regimes fascistas, persuadiram Virginia Woolf da urgência em criticar a ordem patriarcal (Ibid.:82).

⁴⁹ Em "Mr. Bennett and Mrs. Brown", originariamente uma conferência proferida em Cambridge, a escritora critica Arnold Bennett. A questão que se coloca neste ensaio é directamente a crítica do romance como

suspensão dos limites impostos pela ficção realista – Virginia Woolf desenvolve a integração da simultaneidade de acções, rompendo a concepção tradicional de tempo narrativo. No romance, esta nova consciência do tempo é responsável pelos efeitos cinematográficos que se fazem sentir na escrita: a descontinuidade do enredo e do desenvolvimento cénico, a súbita imersão nos estados de alma remetem para técnicas cinematográficas precisas como o *encadeado*, o *dissolve* ou mesmo o *corte*. Note-se que, em *Mrs. Dalloway*, Virginia Woolf examina o tempo passado, presente e futuro num tríptico que confina o tempo da acção a um só dia passado em Londres. Esta abordagem do/ao tempo reproduz-se no texto cinematográfico *The Hours*, numa tripla construção já que se assiste a um dia na vida de cada uma das três mulheres, em três cidades diferentes, em três tempos diferentes, unidas, todas elas, pela escrita, por um mesmo romance – *Mrs. Dalloway*.

Revisitando o texto canónico de Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*, o texto cinematográfico *The Hours* converge para uma estética pós-moderna que se constrói em torno da referência quer a um texto moderno quer à própria modernidade. Esta revisitação da modernidade é uma característica da própria pós-modernidade que, a par da arqueologia da modernidade, se consuma ainda em novos paradigmas sociais, culturais, políticos e económicos, bem como no questionamento dos conceitos chave da estética moderna como sejam o conceito de novo, ruptura e vanguarda, a que responde com o encorajamento da releitura do passado.

A arte e a cultura pós-modernas convergem para uma revisitação do passado, para uma des-hierarquização do saber. Este direccionar do olhar para o moderno, a releitura dos objectos confirmados pela estética moderna, corre em paralelo com a utilização das novas tecnologias. O texto cinematográfico *The Hours* surge tanto pela re-interpretação de um texto canónico de Virginia Woolf, que herda do texto que Michael Cunningham adopta, quanto surge pela utilização e afirmação dos novos processos digitais colocados ao dispor da estética pelo avanço tecnológico, nomeadamente, na cena em que a personagem Laura Brown considera a ideia de suicídio. Construído na convocação de uma irrealidade onírica, o texto cénico decorre com o recurso ao processo da construção digital que surge como uma das características da estética pós-moderna.

representação da realidade (*M.B.M.B.*:34). Virginia Woolf reflecte acerca da afirmação da possibilidade do romance assente na realidade das personagens.

Para Jean-François Lyotard (1979), o termo pós-moderno designa o estado da cultura após as transformações surgidas tanto na ciência, quanto na literatura e/ou na arte desde os finais do século XIX, com o prenúncio da morte das grandes narrativas (Lyotard, 2003:11). O filósofo francês começa por definir o pós-moderno, reconhecendo a sua génese, no fim dos anos 70 e início dos anos 80, como a época em que desapareceram as grandes narrativas, em favor dos jogos de linguagem múltiplos e heteromórficos, para os quais não é possível estabelecer regras gerais, por via das transformações tecnológicas que se reportam sobretudo à área do saber nas suas funções de investigação e transmissão de conhecimentos. Assim, uma tal sociedade não se interroga sobre os direitos que o narrador tem para contar o que conta, tal como não empreende a análise acerca da atribuição das narrativas a um incompreensível sujeito de narração (Ibid.: 54).

Deste modo, tem-se que a pós-modernidade é uma condição sócio-cultural e estética que releva da crise das ideologias do século XX. Todavia, é sobretudo nos anos cinquenta do século XX, com o início do processo de reconstrução europeia, que se seguiu ao período do pós Segunda Guerra Mundial, que o saber veio a mudar de estatuto conforme a transformação do suporte social afectado, ele próprio, pela era denominada pós-industrial (Ibid.:15). Isto é, a pós-modernidade é o revestimento cultural da era pós-industrial que se inscreve num mundo de valores que pondera a aceitação da pluralidade de estilos e estéticas num mercado cultural que, desde a década de oitenta do século passado, se afirma, ainda culturalmente, através dos meios de comunicação e informação, como global e já não somente como sociedade de massas, com novos conceitos de espaço e tempo, por via do próprio desenvolvimento tecnológico. Na era pós-moderna, as narrativas possuem poder em si mesmas. O povo actualiza-as e fá-lo ao contá-las mas também ao escutá-las e ao fazer-se contar por elas (Ibid.: 54). De cada vez que as narrativas determinam os critérios de competência ou ilustram a sua aplicação, definem o direito de dizer e de fazer na cultura⁵⁰. Sendo elas próprias uma parte da cultura encontram-se,

⁵⁰ O antigo princípio de que o saber se faz acompanhar pela formação (*Bildung*) do espírito cai em desuso na era pós-moderna (Lyotard, 2003:16). Isto é, o saber deslocou-se das grandes narrativas e passou a assumir posição numa teia de relacionamentos pautada pela lógica mercantilista de produtores e consumidores de mercadorias. O saber deixou de ser um fim em si mesmo e passou a integrar uma estratégia industrial e comercial ou mesmo uma estratégia política e militar (Ibid.:16). E esta é uma das mais radicais alterações surgidas com a nova ordem pós-moderna já que aqui radica a inversão de paradigma que caracteriza a nova era: o fim do privilégio dos estados-nação modernos que detinham a mercantilização do saber. Assim sendo, em cada área do saber, o acesso à informação, deriva da capacidade de reter (armazenar) informação, pelo que, na sociedade pós-moderna o paradigma político fica refém da acção dos peritos. O saber deixa de ser um conjunto de enunciados denotativos para se construir como um lugar de competência que excede o critério de

essencialmente, legitimadas (Ibid.:54)⁵¹. A pós-modernidade consome a decomposição, o fim das grandes narrativas entendido como a dissolução do vínculo social e a passagem das colectividades sociais ao estado de uma massa de atonicidade social (Ibid.:40), confirmando assim o seu carácter fragmentário que tem expressão ainda numa arte, ela mesma, fragmentária.

O texto cinematográfico *The Hours* consagra-se como proposta pós-moderna quer porque adapta um texto romanesco já em si (pós)moderno, enquanto lugar de revisitação de um texto canónico, e afirmando-se numa estrutura fragmentária: quer porque confirma os discursos do texto de que parte quer porque, na confirmação da modernidade, o filme *The Hours* valoriza a supressão das marcas distintivas de género em favor da adesão à descontinuidade (aqui, descontinuidade temporal e descontinuidade espacial).

The Hours aceita a proposta de um olhar sobre a *persona* primeiro histórica (na apresentação do seu suicídio) e depois literária (na apresentação do processo de escrita de *Mrs. Dalloway*) de Virginia Woolf, construindo o desenho fragmentário e, por isso mesmo, ainda em palimpsesto da própria escrita: a escrita que Mrs. Woolf escreve, a escrita que Mrs. Brown lê, a escrita que Mrs. Dalloway publica, a escrita pela qual Richard Brown é consagrado com o prémio (curiosamente, o reconhecimento implícito/explicito por um prémio que não sucedeu à escritora Virginia Woolf). O conceito de fragmentário característico de uma obra pós-moderna é, portanto, no filme *The Hours*, expresso/representado já na estrutura dramática que se desenvolve pelos três núcleos que, correndo (pretensamente) em paralelo, reportam a narrativas independentes e capazes de sobreviver *de per se*. Por outro lado, a aceção fragmentária pode ainda ser lida nas propostas existenciais que subjazem a cada uma das personagens. Consubstanciando, cada uma delas, um conflito interior, nenhuma das personagens alcança, contudo, uma

verdade e passa a incluir o critério de eficiência, de justiça, de felicidade, de beleza sonora, de beleza cromática (Ibid.: 46), cedendo ainda o passo ao desenvolvimento crescente e rápido das novas tecnologias da informação e da comunicação que projectam o indivíduo para a vivência de uma contemporaneidade inalienável e sempre em actualização (Ibid.:21).

⁵¹ À interrogação acerca da legitimidade soció-política combinada com uma nova atitude científica responde-se com a noção de progresso. O herói passa a ser o povo, o seu sinal de legitimidade é o consenso, o seu modo de normatividade é a deliberação. A ideia de progresso não representa mais do que o movimento pelo qual se pressupõe que o saber é acumulado (Ibid.: 66). Este povo difere daquele que está implicado nos saberes narrativos tradicionais que não requerem nenhuma deliberação instituinte, não requer nenhuma progressão cumulativa nem tem pretensão à universalidade. O novo povo são operadores do saber científico ao mesmo tempo que são destruidores activos dos saberes tradicionais dos povos, considerados a partir de agora como minorias (Ibid.:66). Ou seja, na sociedade pós-moderna a questão da legitimação do saber põe-se noutros termos.

universalidade de decisão. Nenhuma das personagens vive um conflito que seja expressão de uma conflitualidade universal ou estereotipada ainda que cada um dos conflitos seja, indubitavelmente, arquetípico. E, por isso mesmo, os conflitos, a que o texto cinematográfico nos convoca, são individuais e passíveis de nomeação: Mrs. Woolf, Mrs. Brown, Mrs. Dalloway (e ainda Richard Brown). Equacionam particulares e individuais conceitos de felicidade, de quotidiano, de estética que (ainda assim não) se subtraem a uma problemática universalista e humanista. Cada uma das personagens demanda por uma felicidade que traz inscrito o seu nome, o seu momento e o seu espaço e, sobretudo, que convoca a interioridade e os sentimentos em detrimento dos universais, numa apologia da subjectividade, enquanto lugar existencial.

Curiosamente (ou não), confirmando o que a escritora Virginia Woolf defendeu e expressou na sua produção ensaística, a pós-modernidade defende, por contraposição aos grandes conceitos, aos universais, os pequenos acontecimentos do quotidiano como objectos e lugar de arte, com representação nas narrativas de curta duração, um dia na vida da personagem woolfiana para um dia em cada uma das três personagens femininas do texto cinematográfico e, sobretudo, a expressão da consciência da relatividade da razão e da verdade.

As ideologias que decorrem da afirmação da(s) verdade(s) absoluta(s) derramam-se numa pluralidade de verdades subjectivas a partir do momento em que, o desenvolvimento tecnológico renova a representação do mundo tão vertiginosamente que impede a estabilidade das afirmações científicas, éticas, estéticas que são, assim, fragmentárias, característica que leva Stuart Hall (1997) a analisar a pós-modernidade considerando a existência (ou não) de uma crise de identidade cultural. A sua análise vai no sentido de tentar compreender até que ponto é que a fragmentação do indivíduo moderno deriva, efectivamente, do plano da história, isto é: Hall abre espaço à questão de se saber como é que os novos desenvolvimentos tecnológicos alteraram a percepção do mundo, do real envolvente.

O texto cinematográfico *The Hours* propõe-se como resposta a esta interrogação. Ao construir o mundo onírico, com o auxílio da tecnologia digital que regista imagens que não pertencem à realidade, *The Hours* faz mais do que convocar a imaginação do espectador: provoca-a, mostra-lha, dá-lhe *realidade*. O próprio prólogo, embora não tão exuberante na afirmação tecnológica, condiciona, fortemente, o imaginário comum acerca

do suicídio da escritora Virginia Woolf. O rio Ouse terá, a partir de agora, um aspecto, margens, tonalidades das águas que estarão longe do rio Ouse que assistiu à realidade do suicídio mas que serão, definitivamente, mais icónicas.

Para Lyotard, se a modernidade pode ser entendida como a procura cultural em torno da ideia de progresso, a pós-modernidade consoma-se na constante mudança e na confirmação do progresso como absoluto inalcançável. A destrinça de paradigma é colocada na crença, da modernidade, numa verdade alcançável pela razão e na progressão histórica linear rumo ao progresso.

Conservando, da modernidade, a característica da cidade como *topos* da individualidade que se afirma em contraluz com o anonimato, os textos pós-modernos em análise conservam a cidade como *topos* do exercício da existência. À pós-modernidade assiste esta convergência para a cidade enquanto *topos* do desenvolvimento tecnológico tomado, ainda que numa óptica crítica, como progresso. No texto cinematográfico, é a cidade de Los Angeles, em 1951, que apresenta a cidade como lugar a que se chega (*H.*, cena 7:4), dando representação ao progresso social, económico mas também tecnológico que se vive no pós Segunda Guerra Mundial. A cidade (o progresso) é retratada nas amplas avenidas, nas casas espaçosas, numa alegoria à antecipação do contínuo de desenvolvimento que, no núcleo de 2001 em Nova Iorque, surge espartilhado nas ruas em que se atarefam múltiplas actividades representativas da (sobre)vivência citadina: descarregam-se mantimentos, cruza-se o movimento de gentes e de tráfego, ouve-se o ruído, vê-se o metropolitano. O texto romanesco de Michael Cunningham torna-se mais explícito nesta representação ao convocar o próprio desenvolvimento dos *media*, das tecnologias da informação e da comunicação, quando cruza a personagem de Clarissa Vaughan com uma equipa de filmagens⁵² que, ao sugerir tratar-se de uma filmagem de um anúncio publicitário, invoca a mercantilização que afecta as grandes narrativas pós-modernas (*T.H.*:24-26).

Há uma grande narrativa que subsiste na modernidade: a crença na razão e na verdade, a crença na caminhada linear para o progresso. Na pós-modernidade a crença na razão e no progresso é ultrapassada pela necessidade mercantilista que subjaz ao

⁵² Ao aproximar-se da florista, Clarissa Vaughan apercebe-se do aparato tecnológico de uma equipa de filmagens que grava ali perto. Já dentro da loja e ressoando o episódio do carro de Estado em *Mrs. Dalloway*, Clarissa e Barbara são surpreendidas por um estrondo que as assusta. Barbara e Clarissa concluem que se tratou de algum problema técnico com a equipa de filmagens (*T.H.*:24-26).

desenvolvimento tecnológico da informação e da comunicação que, em última instância, determina o sentido do próprio avanço tecnológico, podendo considerar-se que condicionando, como Adorno temia, a produção estética à produção da indústria cultural. Na sua perspectiva, a profunda alteração de paradigma estético entre a modernidade e a pós-modernidade radica na aceitação que de que as novas tecnologias constroem novas representações do universo de sentido, pelo que abrem lugar a novas narrativas.

O texto cinematográfico *The Hours* dá-se como lugar desta alteração de paradigma. O filme surge como lugar de representação desta transmutação de *medium*, de tecnologia: do romance impresso ao cinema. Configura-se, então, uma reapropriação de um texto moderno que é trazido a uma interpretação pós-moderna. Quer pelo romance woolfiano que serviu de inspiração, quer pela personagem de Mrs. Woolf, a escritora Virginia Woolf é traduzida num *medium* diferente e reinterpretada à luz de novas representações. Sendo a pós-modernidade o lugar de vigência do transitório, do fugidio, do contingente, pode reconhecer-se-lhe, ainda, a reminiscência da definição baudelariana de modernidade que, reconhecendo o transitório, o refere ao eterno e ao imutável como a outra parte da arte. A ausência desta outra parte da arte conduz à ansiedade, à incerteza que, segundo Derrida, vem com a presença do transitório e do fugidio que advém da constante revolução dos instrumentos de produção que impede a procura de um todo.

A reinterpretação de um texto canónico e de um autor canónico da modernidade confirmam esta característica de *arqueologia da modernidade*, ao mesmo tempo que nos confronta com a reatualização de uma outra característica da modernidade: a figura do poeta (escritor), do herói que encara a morte (o suicídio) como paixão heróica tal como Baudelaire propôs, tanto na personagem de Mrs. Woolf como na personagem de Richard Brown, os dois escritores. Não obstante a pós-modernidade se afirmar como o abandono do que Baudelaire chamou a outra parte da arte, o eterno, o imutável.

2. Virginia Woolf, a escrita moderna/escrita cinematográfica

A modernidade celebra a visão e a imagem (Humm, 2002:1). Esta preponderância leva Miriam Hansen a defender que a modernidade se realizou a si mesma no/atraves do cinema que seria, com a sua industrialização, a quinta-essência do moderno

desenvolvimento (Hansen, 1995:363). A fotografia⁵³ alterou o modo como as pessoas se viam a si próprias e viam o seu mundo, não só pelo facto de uma fotografia poder ser produzida mediante um gesto automático, mas sobretudo, porque a fotografia despoletou uma mais activa e criativa formação de memórias. Incorporando o imaginário, a fotografia conquistou uma nova importância para o visual na escrita⁵⁴, ao mesmo tempo que, considerada como a fixação do instante (a tomada do transitório no contínuo temporal), deu lugar à apreensão de novas concepções de tempo, nomeadamente as consignadas no pensamento de Henri Bergson que, mais tarde, o autor aplicará ao romance⁵⁵. No romance, a nova consciência do tempo é responsável pelos efeitos cinematográficos que se fazem sentir na escrita: a descontinuidade do enredo e do desenvolvimento cénico, a súbita imersão nos estados de alma que remetem para efeitos cinematográficos precisos como o *encadeado*, o *dissolve* ou mesmo o *corte*.

Em “A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica” (1936), Walter Benjamin apresenta o cinema como produto da modernidade, herdeiro da fotografia. Sendo certo que sempre foi possível reproduzir a obra de arte, o que surge como inovação, e fruto do desenvolvimento tecnológico, é o facto de se poder reproduzir a obra de arte por meios técnicos, sem recurso à mão. Com a fotografia, a mão liberta-se e, a partir de então, são os olhos que, por intermédio da objectiva (de um aparato técnico), se

⁵³ Torna-se curioso, a este passo, recuperar a consideração que Baudelaire tinha pela fotografia: “Nestes dias lamentáveis, criou-se uma indústria nova, que não pouco contribui para confirmar a estupidez na sua fé e para arruinar o que podia restar de divino no espírito francês. Esta multidão idólatra postulava um ideal, digno dela e apropriado à sua natureza, isso já se sabe. Em matéria de pintura e de estatuária, o *Credo* actual da sociedade, sobretudo em França (e não acredito que haja alguém que se atreva a afirmar o contrário), é o seguinte: ‘Creio na natureza e só creio na natureza (há boas razões para isso). Creio que a arte é e não pode deixar de ser a reprodução exacta da natureza (uma seita tímida e dissidente pretende que os objectos de carácter repugnante, como um penico ou um esqueleto, sejam postos de lado). Assim, uma indústria que nos desse um resultado idêntico à natureza seria a arte absoluta’. Um Deus vingador satisfaz os desejos dessa multidão. Daguerre foi o seu messias. E então ela pensou: ‘Visto que a fotografia nos dá as garantias desejáveis de exactidão (eles acreditam nisso, insensatos que são!), a arte é a fotografia.’” (Baudelaire, 2004:156).

⁵⁴ Tome-se em consideração o seguinte apontamento de Humm: “[...]. Recurring references to photographic occur in many of Woolf’s novels, for example, *Jacob’s Room*, as well as in her diaries and letters. There are other ways in which photography might be represented in writing. Photography arrests moments in time, capturing non-linear gestures and attitudes hitherto invisible to spectators. Photography graphically highlights personally significant details such as favourite objects, as Woolf does so often in her writing. In addition, photography’s composition by field mirror Woolf’s juxtaposition of the quotidian with deep philosophical ideas” (Humm, 2002:30).

⁵⁵ Que Kumar aqui apresenta: “In these words Bergson seems to justify the linguistic experiments of James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson and others, who are essentially engaged in this attempt to ‘realize the unrealizable’, to break through the meshes of the conventional word and penetrate into the durational layers of experience. To establish the continuity of durational flux, these novelists employ all kinds of linguistic devices such as a frequent use of parenthesis, prepositional participles, co-ordinative conjunctions, the imperfect tense, dots, etc.” (Kumar:1961:179).

apresentam à criação (Benjamin, 2006b:209). A produção de uma imagem é acompanhada pela fixação dessa imagem e, mais tarde, da fixação do som (da fala) que a acompanha. Ou seja, na obra cinematográfica, o tempo de produção é coincidente com o tempo de execução. Para Benjamin, a utilização do aparato técnico, ainda que possa deixar inalterável a obra em si, permite a sua reprodução. Isto é, a obra não é produzida com vista ao seu *aqui* e ao seu *agora* mas antes, com vista à sua reprodução (Ibid.:210), alterando a sua autenticidade. Para este autor, o que distingue a obra de arte é a sua integração/inscrição na tradição (Ibid.:214), a qual não deve ser entendida como lugar de conformação à forma (ou à regra), mas antes como lugar de mutabilidade. Isto é, a mesma obra pode ser entendida de modos diversos ao longo dos tempos, contudo, ela preserva a sua unicidade – a sua *aura* – este aspecto é quebrado na obra de arte reproduzível. O valor singular da obra de arte autêntica tem o seu valor vinculado ao valor de uso original (Ibid.:214).

A autenticidade é a essência de tudo o que a obra de arte comporta de transmissível desde a sua origem (Ibid.:211). Nesta acepção, o cinema é um caso paradigmático já que o seu significado aponta para lá do domínio da arte. Ou seja, quando está afecto à reprodução, um objecto produzido deixa de estar afecto à tradição. A existência única é substituída pela existência em massa. Desafectada da tradição, a obra de arte passa a estar afectada à actualização⁵⁶.

Para Benjamin, a questão é ainda a da alteração da função social que lhe está subjacente: com o cinema e a fotografia, com a obra de arte reproduzível, a função ritualista da obra de arte é substituída pela função política (Ibid.:216), sobretudo no cinema em que a representação dos actores é mediada pelo aparato técnico que antecede a sua exibição. O ser humano é/apresenta-se ao mundo mediado pela aparelhagem técnica – ao mesmo tempo que encontra auxílio na mesma aparelhagem técnica para representar o mundo circundante.

⁵⁶ Em “A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica”, Benjamin salienta: “[...]. E, na medida em que permite a reprodução, substitui a sua existência em massa. E, na medida em que permite à reprodução vir em qualquer situação ao encontro do receptor, actualiza o objecto reproduzido. Estes dois processos vão abalar violentamente os conteúdos da tradição – e esse abalo da tradição é o reverso da actual crise da humanidade. Relacionam-se intimamente com os movimentos de massas dos nossos dias. O seu agente mais poderoso é o cinema. O seu significado social, mesmo na sua forma mais positiva, e justamente nela, não pode conceber-se sem o seu lado destrutivo, catártico: a liquidação do valor da tradição da herança cultural” (Benjamin, 2006b:212).

Com a fotografia e com o cinema nasce um novo vocabulário e novos modos de representar (perspectivar) a realidade: a linguagem estética deixa de ser aquilo através do qual se vê, passando a ser o que *é visto*. O romance permanece na fronteira entre o mimético e o autotélico da literatura. Com Proust (1871-1922), Joyce (1882-1941), Mann (1875-1955) e Virginia Woolf tem-se o *modernist introversion*: o desejo e a busca pela forma pura. Virginia Woolf revê-se nesta ruptura com o vocabulário clássico (Humm, 2002:2), ainda que, para a escritora, *facto* e *visão* sejam duas realidades que, existindo hierarquicamente, são independentes. Os seus textos experimentam novos reenquadramentos do mundo e propõem *imagens/textos*⁵⁷ que fazem surgir e convocam temas visuais e imagens (Ibid.:5). O conceito de *imagem/texto* ou *iconotexto*, foi desenvolvido por W.J.T. Mitchell, em *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (1994). Mitchell defende que, embora vivendo numa sociedade do espectáculo e da vigilância, ainda não se alcançou uma compreensão da essência das imagens, da sua relação com a linguagem verbal, nem do modo como aquelas afectaram os ‘espectadores’ do mundo (Mitchell, 1994:13). Neste sentido, Mitchell refere que o *pictorial turn* é a tomada de consciência de que a literacia visual tem um forte impacto, para o qual o modelo textual de análise revela ser insuficiente quando considerada a complexidade da cultura visual (Ibid.:16). Ou seja, Mitchell defende que as imagens devem começar a ser analisadas em si mesmas, dado que têm a capacidade de desenvolver uma metalinguagem a partir delas próprias. As imagens tornam-se, então, imagens-texto (Ibid. 86): as imagens que reflectem explicitamente (isto é, as que funcionam como *doubles* de si mesmas, aquelas em que a produção da imagem que estamos a ver surge/reaparece na própria imagem colocando-se num sentido de *mise en abîme*); as imagens que contêm outra imagem de outro tipo, produzindo assim uma recontextualização; as imagens que são usadas para reflectir sobre a natureza das imagens (de que serve como exemplo o quadro *Las Meninas* de Vélasquez).

⁵⁷ As imagens/textos de Virginia Woolf desempenham um importante papel na construção de uma nova estética, agora também feminina, como salienta Humm: “[...]. But is it the range of Woolf’s image/texts which makes her career a very powerful example of modernist women’s constant turn to the visual of modernist women’s constant turn to the visual as a means to establishing a more inclusionary modernism. Woolf evokes memories, connecting past to present, through visual images, both in her photo albums and in the epistemologically more complex work, *Three Guineas*. In Woolf’s writings, visual images play a constitutive role, creating a surface aesthetic, while at the same time images are clues to multiple and repressed femininities” (Humm, 2002:7).

De acordo com Humm, “The Cinema”(1926), de Virginia Woolf, é um dos primeiros ensaios britânicos que identifica o cinema com o potencial do modernismo (Humm, 2002:185). Nele, a escritora explora a relação entre o movimento, a repetição, as emoções e as organizações espaciais. “The Cinema” nasce do interesse de Virginia Woolf pelo filme *O Gabinete do Dr. Caligari*⁵⁸ (1919) de Robert Wiene (1873-1938). Ao referenciar o filme de Robert Wiene⁵⁹, Virginia Woolf convoca à reflexão o expressionismo, como forma própria da escrita cinematográfica, que teria de ser encontrada e que transcenderia a capacidade de expressão das palavras e dos gestos⁶⁰. A escritora centraliza a reflexão, não em torno do enredo, mas na reflexão acerca do modo como os espectadores vivenciam os filmes e qual a relação entre o cinema (como arte) e o real⁶¹. Para Virginia Woolf, o cinema transporta-nos para um real que contém uma outra

⁵⁸ O expressionismo alemão tem, então, representação paradigmática em “*Das Kabinett des Doktor Caligari*” (1919) de Robert Wiene que veio a tornar-se um precursor quer da inovação dos cenários em associação com uma vanguarda do teatro quer pela sua narrativa estruturada em analepse que acabava por sugerir uma analogia com os mecanismos do cinema, que tende a permitir representar no poder do olho uma metáfora do próprio cinema (Viveiros, 2005:44). Neste sentido, o filme de Wiene coloca uma das mais fundamentais questões do cinema: que olhar devem representar as imagens de um filme? O ponto de vista do espectador? O ponto de vista de um narrador? Ou o ponto de vista de uma sociedade despedaçada capaz de produzir mentes perturbadas (Cousins, 2005:97) como, em *Mrs. Dalloway*, a Guerra produziu Septimus Warren Smith?

⁵⁹ Quando recordamos *Mrs. Dalloway* e a sua temática de sanidade *versus* insanidade com as expressivas cenas de alucinações de Septimus que, de resto, o acabam por levar ao suicídio, compreende-se que a temática do filme também não deve ter sido estranha ao interesse de Virginia Woolf por esta peça cinematográfica que contava a deixa Francis contar-nos a história de um sonâmbulo que trabalha num parque de diversões e, à noite assassina os inimigos do seu mestre - Dr. Caligari. Cesare morre quando tentava raptar uma rapariga e Francis vê-se num hospício cujo director é o próprio Dr. Caligari. Voltando ao manicómio, Francis descobre que afinal Cesare não morreu. Francis fica aterrorizado com esta descoberta quando se compreende tolhido por um colete-de-forças e a cargo do Dr. Caligari. No final, compreende-se que o filme é um sonho do mentalmente perturbado Francis.

⁶⁰ Em “The Cinema” Virginia Woolf reflecte acerca da capacidade de expressão que uma imagem pode ter, do modo como uma imagem pode, efectivamente, conter e expressar não só acções que tomem lugar frente à câmara, mas ainda as próprias emoções que, talvez, sejam as palavras insuficientes para expressar com igual intensidade: “But what are its own devices? If it ceased to be a parasite in what fashion would it walk erect? At present it is only from hints and accidents that one can frame any conjecture. For instance at a performance of *Dr. Caligari* the other day a shadow shaped like a tadpole suddenly appeared at one corner of the screen. Its swelled to an immense size, quivered, bulged and sank again into nonentity. For a moment it seemed to embody some monstrous diseased imagination of the lunatic’s brain. For a moment it seemed as if thought could be conveyed by shape more effectively than by words. The monstrous quivering tadpole seemed to be fear itself, and not the statement ‘I am afraid’. In fact, the shadow at a certain moment can suggest so much more than the actual gestures, the actual words of men and women in a state of fear, it seems plain that the cinema has within its grasp innumerable symbols for emotions that have so far failed to find expression (T.C.:174)”.

⁶¹ Atente-se à seguinte passagem em “The Cinema”: “[...]. Yet, at first sight, the art of the cinema seems simple, even stupid. There is the King shaking hands with a football team; there is Sir Thomas Lipton’s yacht; there is Jack Horner winning the Grand National. The eye licks it all up instantaneously, and the brain, agreeably titillated, settles down to watch things happening without bestirring itself to think. For the ordinary eye, the English unaesthetic eye, is a simple mechanism, which takes care that the body does not fall down coal-holes, provides the brain with toys and sweetmeats to keep it quiet, [...]. What is surprise, then, to be roused suddenly in the midst of its agreeable somnolence and asked for help? The eye is in difficulties. The

realidade que não a quotidiana: ‘we see life as it is when we have no part in it’ (*T.C.*: 173). O olhar que dirigimos à tela revela-nos que *o rei não nos apertará a mão em cumprimento, o cavalo não nos irá derrubar e a onda do mar não nos molhará os pés*. O que sucede é que, enquanto se olha, tem-se um espaço (e um tempo) para um olhar outro:

[...]. From this point of vantage, as we watch the antics of our kind, we have time to feel pity and amusement, to generalize, to endow one man with the attributes of the race. Watching the boat sail and the waves break, we have time to open our minds wide to the beauty and register on top of the queer sensation – this beauty will continue, and this beauty will flourish whether we behold it or not. Further, all this happened ten years ago, we are told (*T.C.*:173).

“The Cinema” propõe uma abordagem à escrita cinematográfica que ‘starts forward with a simple and even stupid art’ (*T.C.*:172). Apresenta-se como uma sequência de imagens que o olho observa e que desperta, no cérebro, a consciência de que se assiste a algo que não se prende com a realidade nem com a fotografia⁶². Para Woolf, este é o ponto nodal que distingue a escrita cinematográfica da escrita textual: a escrita cinematográfica não traduz a escrita textual por se tratar de uma aliança anti-natural (*T.C.*:173). Enquanto os olhos dizem que se vê Ana Karenina, o cérebro alerta para a possibilidade de ser outra a mulher que é vista. Esta disfunção surge por via da própria essência da literatura e do cinema: as personagens da literatura são presentes não pela sua figuração imagética mas sim pela sua introspecção. Conhecem-se-lhes os desejos, as ansiedades, as paixões, mas conhecemo-las através do seu próprio pensamento (*fluxo de consciência*). A escrita cinematográfica propõe os aspectos exteriores das personagens. Assim, Virginia Woolf conclui que o cinema tem que encontrar a sua própria escrita, uma escrita que seja capaz de expressar a emoção sem que o faça através da palavra. Isto é, a escrita cinematográfica distingue-se da escrita textual de cada vez que torna visível sem o auxílio da palavra

eye wants help. The eye says to the brain sees at once that they have taken on a quality which does not belong to the simple photograph of real life [...]”(Ibid.:172-173).

⁶² Virginia Woolf distanciava-se já da posição realista que Bazin virá a defender quando propõe que, ainda que já não se creia na identidade ontológica entre modelo e retrato, se deve admitir que este resguarda o modelo de uma segunda morte espiritual (Bazin, 1992:14), postulando, desta forma, o realismo para a arte cinematográfica ao tomar como pressuposto que a fotografia proporciona, pela primeira vez, uma representação objectiva da realidade que a pintura teria perseguido em vão.

(T.C.:175) e, contudo, partilha com as outras artes e com a literatura a capacidade de convencer o espectador de que lhe diz respeito o que lhe é dito (T.C.:175-176). Para Woolf, o cinema é uma arte que, podendo parecer prestar-se ao auxílio das outras artes (literatura e romance) é, antes, uma arte que tem ao seu dispor uma linguagem própria⁶³ que lhe permite falar nos seus próprios termos⁶⁴, tem uma linguagem que encontra uma velocidade nova e uma nova noção de espaço e de tempo que o escritor, só em vão, poderia pensar em usar⁶⁵.

Cedo, a linguagem cinematográfica pretendeu ir mais além do que o mero retrato em movimento da realidade. Desde os seus inícios, que a escrita cinematográfica socorreu-se (com maior ou menor sucesso) de outras artes⁶⁶ para alcançar a sua afirmação como arte

⁶³Virginia Woolf começa por defender, no seu ensaio “The Cinema”, que a linguagem cinematográfica se distingue da escrita da literatura. Argumenta que as personagens do texto literário são presentes pela sua introspecção, enquanto que as personagens cinematográficas são presentes pela sua figuração imagética. Sem discordar da ensaísta neste ponto, devemos salientar que a própria escrita literária de Virginia Woolf encerra, em si mesma, aspectos reconhecíveis à linguagem cinematográfica, já na própria estrutura da narrativa que se utiliza das *ferramentas* reconhecíveis na linguagem cinematográfica: cortes, encadeados, multiplicidade do ponto de vista, montagem.

⁶⁴ Woolf adverte para o seguinte: “[...]. In Shakespeare, as everybody knows, the most complex ideas from chains of images through which we mount, changing and turning, until we reach the light of the day. But obviously, the images of a poet are not to be cast in bronze, or traced by pencil. They are compact of a thousand suggestions of which the visual is only the most obvious or the uppermost. Even the simplest image; ‘My love’s like a red, red rose, that’s newly sprung in June’, presents us with impressions of moisture and warmth and the glow of crimson and the softness of petals inextricably mixed and strung upon the lilt of the rhythm which is itself the voice of the passion and hesitation of the lover. All this, which is accessible to words, and to words alone, the cinema must avoid” (T.C.:174-175).

⁶⁵ Atente-se na seguinte passagem de “The Cinema”：“Yet remote as it is, intimations are not wanting that the emotions are accumulating, the time is coming, and the art of the cinema is about to be brought to birth. Watching crowds, watching the chaos of the streets in the lazy way in which faculties detached from use watch and wait, it seems sometimes as if movements and colours, shapes and sounds had come together and waited for someone to seize them and convert their energy into art; then, uncaught, they disperse and fly asunder again. At the cinema for a moment through the mists of irrelevant emotions, through the thick counterplane of immense dexterity and enormous efficiency one has glimpses of something vital within. But the kick of life is instantly concealed by more dexterity, further efficiency” (Ibid.:176).

⁶⁶ Ao pretender afirmar-se como uma arte, o cinema socorreu-se de outras artes, entre elas, a literatura. Para Bazin, o romance tem meios que se diferenciam dos do cinema. A narrativa tomara como matéria a linguagem e não a imagem, não seria ainda de desprezar o facto de a acção do romance sobre o leitor se distinguir da acção do filme sobre a multidão de espectadores, nas suas próprias palavras: “Não é tudo, no entanto, e é falso apresentar a fidelidade como uma dependência necessariamente negativa a leis estéticas estranhas. Sem dúvida que o romance tem os seus meios próprios, a sua matéria é a linguagem, não a imagem, a sua acção confidencial sobre o leitor isolado não é a mesma da do filme sobre a multidão das salas escuras. Mas justamente as diferenças de estruturas estéticas tornam mais delicada ainda a procura de equivalências, requerem tanto mais invenção e imaginação por parte do cineasta que pretende realmente a verosimilhança. Pode-se dizer que no domínio da linguagem e do estilo da criação cinematográfica é directamente proporcional à fidelidade. Pelas mesmas razões que fazem com que a tradução palavra por palavra nada valha, que a tradução demasiado livre nos pareça condenável, a boa adaptação deve conseguir restituir o essencial da letra e do espírito” (Bazin, 1992:107).

com uma linguagem própria⁶⁷. Metz (1971) sublinha que o cinema é uma linguagem porque opera, não com os objectos, em si mesmos, mas antes com a imagem dos objectos. Ou seja, a realidade que surge na tela, tal como Virginia Woolf salientou, não é a *realidade real*, mas sim um seu enunciado, um *sinal* que mantém a ambiguidade de relação entre o real objectivo e a sua imagem cinematográfica, sustentando, assim, a percepção intuitiva dos signos implícitos como elementos de uma linguagem. Para Morin (1956), a imagem apresenta-se como uma abstracção, como formas visuais, no entanto suficientemente representativas e significantes para que se reconheça o objecto *representado* (no sentido de restituição da presença). Ou seja, na escrita cinematográfica, a imagem surge *sugerindo*, isto é, simbolizando. Neste sentido, Morin defende que a imagem é simbólica por natureza (Morin, 1997:197) e que não se pode, portanto, ignorar a continuidade que vai do símbolo ao sinal, já que, em todo o símbolo há um sinal e todo o simbolismo carrega um sinal (Ibid.:200)⁶⁸.

Tem-se, então, que a imagem é a célula da escrita cinematográfica mas contém uma ambivalência essencial. Assim sendo, a imagem cinematográfica enquanto célula de uma linguagem⁶⁹ deve, antes de mais, caracterizar-se pelo seu aspecto mais específico: o *movimento*, que Bazin reconhece não à imagem mas à *montagem* enquanto organização das imagens no tempo⁷⁰. Os primeiros filmes dos Lumière⁷¹ eram constituídos por um

⁶⁷ Para Marcel Martin (1985), o cinema encontra linguagem própria, quando incarnado por cada realizador sob a forma de um *estilo*.

⁶⁸ Na sequência desta problemática cumpre ressaltar a posição de Bazin que toma, em consideração, a distinção entre cinema falado e cinema mudo (não como cinema do silêncio mas ainda cinema do som - ruído, legenda, acompanhamento musical), diferenciando então instâncias diversas de linguagem cinematográfica a par de uma diferenciação entre arte(s) cinematográfica(s), como se pode comprovar: “Mas estes exemplos bastam talvez para mostrar a existência, em pleno mudo, de uma rate cinematográfica precisamente contrária à que se identifica com o cinema por excelência; de uma linguagem cuja unidade semântica e sintáctica não é de modo algum o plano; no qual a imagem conta em primeiro lugar, não pelo que acrescenta à realidade, mas pelo que dela *revela*. Dada esta tendência, o cinema mudo só tinha uma imperfeição: a realidade menos um dos seus elementos” (Ibid.:75-76).

⁶⁹ Neste ponto, Marcel Martin chama a atenção para a relação da imagem com a palavra e defende que uma e outra têm sido frequentemente assimiladas. Contudo, apesar de se concordar que a imagem se distingue da palavra por esta ser uma noção geral e genérica (a casa – uma casa) e a imagem ter um significado preciso (esta casa) não deve deixar de se salientar que a imagem guarda em si ainda uma carga mais ou menos simbólica que cumpre ao espectador recepcionar (Martin, 1985:29-30).

⁷⁰ Por se distinguir da posição que aqui apresentamos, citamos o trecho do texto de Bazin no qual se pode ler a sua definição de imagem: “Por «imagem» entendo geralmente tudo o que pode acrescentar à coisa representada a sua *representação* no ecrã. Esta contribuição é complexa, mas pode-se incluí-la essencialmente em dois grupos de factos: a plástica da imagem e os recursos da montagem (a qual não é mais do que a organização das imagens no tempo). Na plástica, é necessário incluir o estilo do cenário e a maquilhagem e, em certa medida, o da representação, a que se junta naturalmente a iluminação e finalmente o enquadramento que encerra a composição.” Acresce que, relativamente á montagem, proveniente como se sabe em especial das obras-primas de Griffith, André Malraux dizia, em *Esquisse d'une Psychologie du*

plano geral único que captava o movimento que se sucedia em frente da objectiva. Isto é, os primeiros registos cinematográficos começam por comportar o movimento, mas preso na rigidez do *plano fixo* (é dentro do próprio *plano*, que se mantém fixo, que podemos assistir ao movimento). Para que a imagem cinematográfica alcançasse o seu desenvolvimento foi necessário que a câmara se libertasse do *travelling invertido* a que estava sujeita (ao invés de acompanhar o movimento, a câmara permanecia fixa, sem se deslocar, registando o progressivo movimento do objecto cinematográfico na sua direcção), ao mesmo tempo que desenvolveu uma diegese própria fundada na interrupção de uma ordem estabelecida e na sua recuperação. Esta continuidade diegética, que se encontra já em Méliès (1861-1938), apresentava-se sem continuidade de movimento, dado que, a cada *plano* correspondia uma unidade temática isolada e auto-suficiente que se projectava a partir de um ponto de vista fixo, único e frontal (Viveiros, 2005:21).

Para que a escrita cinematográfica se confirme como é conhecida, a câmara teve primeiro que se libertar da unidade de lugar e de acção⁷². Neste mesmo sentido, Morin vai mais longe quando defende que o cinematógrafo apresentava uma imagem única e, por isso, um só símbolo (Morin, 1997:198).

A imagem é o resultado de uma percepção subjectiva da realidade num tempo e num espaço que se destina a ser recepcionado por um espectador. A sua significação surge do movimento que lhe é essencial e ainda da sua dialéctica interna⁷³ e da sua dialéctica externa⁷⁴ que lhe atribui a significação em consonância com a sua escala – a cada grandeza de plano corresponde uma significação diferente⁷⁵. Esta, contudo, será, por sua vez, sujeito

Cinéma (1946), que era o lugar do filme como arte, no sentido que o distingue da fotografia. (Cf. Malraux, 1946).

⁷¹ Auguste (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948).

⁷² Viveiros salienta, a este propósito, que ao mesmo tempo que a dissolução da unidade de lugar e de acção permite a alternar os acontecimentos mediante a montagem de planos e a continuidade da narrativa no espaço, a linearidade de diegese alcançada se aproxima da linguagem escrita mas, simultaneamente, produz a falsidade do tempo real (Viveiros, 2005:27).

⁷³ Entende-se por dialéctica interna de uma imagem a relação dialéctica de aproximação que se estabelece entre os elementos presentes a uma mesma imagem (Martin, 2005:34).

⁷⁴ Entende-se por dialéctica externa as relações das imagens entre elas, *montagem* (Ibid.:34).

⁷⁵ De entre a *escala de planos* (os diferentes fragmentos: *grande plano*, *plano médio*, *plano de conjunto*, *plano americano*, *plano geral*), o *grande plano* será aquele que terá maior intensidade significativa que Amiel define da seguinte forma: “Esta estética do fragmento encontra sem dúvida no grande plano o seu modo mais habitual. Quer seja no cinema clássico, romanesco, no cinema publicitário ou documental, o grande plano, inserido numa continuidade, montado, portanto, em relação com os planos circundantes, cristaliza duas qualidades: esteticamente concentra a atenção, fixa o olhar; e intelectualmente, pelo contrário, dispersa, ou antes estende a esfera de representação da imagem. Por ser deformado, desviado, valorizado pelo artifício da proximidade, o objecto do grande plano ganha em capacidade de atracção. É também por ser fragmento, incompreensível em si mesmo, impensável, inusitado enquanto tal, que a sua beleza ou a sua

da leitura do contexto mental, social e cultural do espectador. Então, a *montagem* (dialéctica externa) permite a reprodução do real, afecta as emoções e a leitura de significação ideológica.

Para Woolf, o filme é, ainda, um espaço que subverte a cronologia de modo inequívoco quando permite associar os mais variados contrastes e opostos, assemelhando-se aos mecanismos do sonho. Sendo mimético, o filme oferece ainda uma *montagem* dialéctica. Através da justaposição das imagens, o filme pode sugerir realidades contraditórias. Este processo funda-se na capacidade de figurar a memória através da *montagem* dos objectos cinematográficos representantes de emoções, alcançando-se, assim, um princípio cognitivo semelhante ao de qualquer narrativa, ainda que, incorporando a imagem e o movimento, o cinema possa produzir novas possibilidades ao nível da narrativa.

Griffith (1875-1948) trouxe, para o cinema, contribuições técnicas e narrativas. Contemporâneo do cubismo, o mesmo é dizer, da fragmentação do objecto e da multiplicidade do ponto de vista, bem como da desarticulação do espaço renascentista na pintura, Griffith procurou criar uma linguagem cinematográfica que se baseava na fragmentação do espaço através da escala de planos e com a multiplicidade de pontos de vista que se tornavam inteligíveis através da *montagem* de duas acções decorrendo em espaços paralelos ou em espaços diferentes mas interdependentes uma da outra (Viveiros, 2005:30-31). A *montagem* deixava de ser uma função da acção ou uma função da passagem de tempo para se estabelecer sobre um tema⁷⁶, tal como é homenageado em *The Hours* que estabelece três narrativas (respectivamente, Mrs. Woolf, Mrs. Brown, Mrs.

forma fascinam. O que Rilke admirava na escultura fragmentária de Rodin, o que Fernand Léger destacava nas suas investigações picturais, o cinema vai realizar sistematicamente. Do rosto de Greta Garbo à seringa de *Pulp Fiction*, passando pelas baionetas de Eisenstein, o grande plano deu provas da sua capacidade de fulgurância, de arrebatamento, ruptura estética” (Amiel, 2010:52).

⁷⁶ Cousins enaltece a contribuição de Griffith para a história do cinema enquanto articulação de *planos* numa sequência temática: “*Intolerância* parece-nos hoje muito antiquado, mas a sua importância teve dois aspectos. Em primeiro lugar levou a montagem paralela a um grau superior ao *Cavalo Furioso* de Charles Pathé. A montagem paralela de Griffith não quer dizer «Entretanto...». Alterna entre épocas diferentes, entre acontecimentos que não estão a acontecer simultaneamente. A montagem não era apenas uma função da acção (Porter) ou da passagem de tempo (Pathé) mas tinha um tema. Estava a dizer «Vejam estes acontecimentos tão diferentes são exemplos dum mesmo traço dos homens» - intolerância ou a impossibilidade de amar. A maior contribuição de *Intolerância* para a história do cinema foi ter cumprido a ambição de mostrar que a ligação de dois planos podia ser um instrumento temático, podia ser uma indicação intelectual, chamando a atenção do público não para a acção ou para a narrativa mas para o significado daquela sequência. Em segundo lugar teve uma enorme influência noutros cineastas. Os soviéticos, como Eisenstein, estudaram o filme e escreveram sobre ele” (Cousins, 2005:54-55).

Dalloway), às quais subjaz o mesmo tema: a escrita, a escrita como lugar para a morte (suicídio).

Para que a *montagem* se transforme na *gramática* da escrita cinematográfica, foi necessário que a câmara ganhasse dinamismo. A fragmentação do *plano* em unidades diferenciadas provoca o inter-relacionamento dos fragmentos no eixo sintagmático⁷⁷. A narrativa deixa de estar contida num só *plano* para que a significação se encontre através da *montagem* constitutiva de uma unidade fílmica narrativa ou, como defende Amiel, a escrita fílmica conduz o espectador tal como a escrita textual o conduz pela frase (Amiel, 2010:14). Isto é, transportando uma carga simbólica, cada *plano* passa a inserir-se numa cadeia de símbolos que estabelece uma diegese, cada um dos planos ganhando sentido relativamente ao anterior e ao posterior. Ou seja, as imagens cinematográficas desenvolvem, por si mesmas, um sistema de abstracção, de discurso, que põe a claro uma linguagem – uma lógica e uma ordem, uma razão (Morin, 1997:198-199). A *montagem* torna-se, então, discursiva de cada vez que obriga os fragmentos a criarem uma nova realidade, um novo sentido de olhar, uma significação diferente que tanto pode ir ao encontro do reconhecimento por parte do espectador como, diferentemente, pode apresentar-se significante (e já não só mimética), isto é, propondo relações que não são óbvias (Amiel, 2010:49).

A libertação do *plano* da sua fixidez inicial cria um novo espaço ao enquadramento que deixa de ser o lugar do mais informativo para se transformar no lugar de escolha subjectiva (estética). O *enquadramento* constitui o primeiro momento do exercício da subjectividade sobre a realidade. Ao determinar o que entra *em campo* e o que fica *fora de campo*, a imagem estabelece, numa primeira instância, a escrita cinematográfica, que se socorre de instrumentos como a escolha do conteúdo do *enquadramento*, a *escala de grandeza* do próprio *plano*, a alteração do *ponto de vista* e a

⁷⁷ A propósito da concepção do *plano* como fragmento deve salientar-se com Amiel que esta corresponde a uma lógica que já tinha fundamento em outras artes. Amiel escreve: “Esta ‘outra lógica’, nascida de uma associação de fragmentos, não é unicamente uma lógica de sentido; ela já tinha sido, amplamente, considerada pela abordagem estética do início do século. Antes do cinema, a pintura já estava empenhada nessa via há vários anos: para certos artistas a unidade do quadro, se persiste mais ou menos quanto ao motivo, não se baseia já num traço que liga, mas na justaposição de entidades elementares. São por exemplo o pontilhismo, o divisionismo, que abrem caminho às escolas do século XX. Tal como os pintores que descobrem que as cores não são percebidas da mesma maneira consoante as cores que as rodeiam, os cineastas, muito rapidamente, compreendem que partido podem tirar da justaposição dos planos. Esta não é apenas mais ou menos harmoniosa, como seria a contiguidade de duas cores mais ou menos complementares: para além desta convivência relativa, é o próprio ‘valor’ das imagens que é modificado pela sua proximidade, como as cores na teoria do ‘contraste simultâneo’ de Delaunay” (Amiel, 2010:49).

profundidade de campo. A câmara começa por filmar de acordo com a tradição do teatro italiano, concebendo uma *quarta parede* a que corresponderia o olhar do espectador. O *enquadramento* permite a libertação deste *ponto de vista* fixo, ao mesmo tempo que permite redefinir a distância entre a câmara e o objecto, através da distância focal da objectiva e estabelecer um princípio de linguagem em *campo* e *contra-campo*. A escolha de uma *escala de grandeza* do *plano* permite à escrita cinematográfica condicionar a clareza da diegese de cada vez que se adequa a dimensão do plano ao seu conteúdo dramático construindo assim estilos cinematográficos diferentes. Esta funcionalidade do *plano* surgiu da necessidade de se contar com a carga significativa do rosto dos actores. Por outro lado, o *enquadramento* condiciona a nossa atenção mas condiciona, por isso mesmo, a sua significação (Morin, 1997:202).

A escrita cinematográfica conta ainda com a iluminação como elemento sintáctico. A iluminação traduz uma intencionalidade subjectiva do realizador e serve, de modos diferentes, diferentes estilos cinematográficos. A par da iluminação e do aparecimento das sombras que contribuíam para conferir profundidade e perspectiva à imagem (Cousins, 2005:39), também a cor se apresentou com um eminente valor dramático na escrita cinematográfica, dado que não pode ser entendida como reprodução da realidade exterior mas antes, deverá, a par do preto e branco, preencher uma função emotiva nesta linguagem.

Tal como Virginia Woolf fez notar, o cinema pode prestar auxílio às outras artes (T.C.:175-176). A escrita woolfiana é exemplo desta permeabilidade entre artes e lugar que Riffaterre (1994) defende quando recorda que, tanto nos estudos literários ou na história da sua recepção são significativas as críticas que dão atenção, em particular, às imagens. Riffaterre enfatiza que o conceito de imagem (em si mesmo) invoca a iconologia como factor a considerar na evolução das formas literárias (Riffaterre, 1994). Ainda que a análise do tipo leitor-resposta, tenda a reduzir a imagem a tropos específicos, esses tropos representam dois objectos em simultâneo, dado que toma o fragmento pelo todo. Riffaterre alerta para o facto de que tanto o conceito tradicional de imagem, quanto a sua acepção de tropo, são inadequados para explicar o impacto das imagens no leitor. Tomada como tropo, a insuficiência fica a dever-se à inexistência de uma relação necessária entre o tropo e a imagem. A imagem age como um dispositivo mimético, o que, com Riffaterre, nos conduz

à questão acerca do *como* as imagens significam, enquanto segmento de texto ou frase que tomamos como representação sensorial, considerada não no contexto da leitura passiva, mas antes na consideração da leitura participativa que estipula o impacto da imagem pela consciência do leitor da referencialidade (necessidade da verificação da referência). Riffaterre salienta que a imagem se distingue das outras manifestações literárias por convocar uma resposta a dois planos: carência ou excesso de informação, fornecida pelos aparelhos imagéticos que permitem ao leitor isolar o referente. As comparações guiam, portanto, os leitores em direcção aos fins que simbolizam.

Mrs. Dalloway começa com uma declaração de intenções da protagonista: “Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself” (*M.D.*: 5). Não se sabe ainda quem seja Mrs. Dalloway, nem tão pouco onde ela se situa mas, imediatamente, o texto convoca imagens que contêm uma vida própria: “the doors will be taken of their hinges”, “Rumpelmayer’s men were coming” (*M.D.*: 5). As palavras de Mrs. Dalloway induzem a sensação de movimento: mais do que uma decisão de comprar, ela própria, as flores, surge à leitura a imagem de Mrs. Dalloway saindo para comprar as flores ao mesmo tempo que as portas seriam retiradas dos gonzos. A sua afirmação atravessa a declaração da sua intencionalidade e impulsiona, de imediato, para o movimento que a rodeia, para a azáfama que se vive na sua casa e que se é chamado a ver, quer pela alusão ao serviço de pastelaria que está a caminho, quer pelas portas a serem retiradas dos gonzos, quer pelo trabalho que Lucy terá. À acção de retirar as portas dos gonzos, Virginia Woolf faz corresponder um *flash-back* evocado pela sensação de frescura do dia que parece “as if issued to children on a beach” (*M.D.*: 5), que a leva de volta aos seus dezoito anos, em Bourton, através do elemento sonoro do ranger das dobradiças das janelas. “What a lark! What a plunge!” (*M.D.*:5), associa-se ao som das janelas a serem abertas e traz, ao olhar, a jovem de dezoito anos, saindo para o ar fresco da manhã. A manhã que continua a ser evocada por metáforas e sinestésias que se prendem com a frescura da água do mar, em representação da frescura da manhã da vida que se infere da recordação de Clarissa de si mesma na frescura dos seus dezoito anos, olhando pela janela (ainda a funcionar aqui como componente dramático da acção que refere que as portas seriam retiradas dos gonzos) até que, uma voz se faz presente à acção, na recordação de Clarissa: “Musing among vegetables?” convocando a figura de Peter Walsh (*M.D.*:5).

Os dois primeiros parágrafos do texto woolfiano comprometem uma série de

imagens que surgem à leitura ao ritmo do *fluxo de consciência*. Os pensamentos assaltam Clarissa e vão sendo traduzidos por palavras que convocam imagens que induzem a sua própria visualização, ao mesmo tempo que Virginia Woolf se serve do som ambiente como elemento complementar: “For so it had always seemed to her when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst open the French Windows and planged at Bourton into open air” (*M.D.*:5). O som das janelas a serem abertas transporta o leitor na acção, permitindo a elipse temporal tal como é configurada na escrita cinematográfica, cujo estilo se impõe desde logo na descrição que Clarissa faz de si aos dezoito anos:

How fresh, how calm, stiller than this of course, the air was in the early morning; like the flap of a wave; the kiss of a wave; chill and sharp and yet (for a girl of eighteen as she then was) solemn, feeling as she did, standing there at the open window, that something awful was about to happen (*M.D.*:5).

A caracterização da personagem surge pelas imagens evocadas das flores, das árvores, da névoa e das gralhas. Ou seja, Virginia Woolf vai propondo uma sucessão de imagens (quase em ritmo de *videoclip*) que vão desenhando, sob os olhos do leitor, um padrão que toma uma rítmica própria (acelerada) que advém da própria sucessão de imagens que são aqui justapostas, não como construção narrativa linear (construindo uma continuidade diegética), mas antes propondo uma *montagem* expressiva que produz uma significação pela aglomeração sintáctica de múltiplas imagens.

A passagem por Bond Street e a chegada à loja da florista permite uma nova aproximação à escrita cinematográfica e ao uso do som. Ao entrar na loja, Clarissa Dalloway deixa para trás de si, no exterior (fora do interior), o bulício próprio de Londres. A ausência do *som ambiente* no interior da loja de flores é subitamente interrompida pela detonação (talvez) de um pneu de automóvel, no exterior (*M.D.*:16). Ou seja, na sequência que figura a entrada de Clarissa na loja de flores, encontra-se o uso do *som ambiente* como elemento de transição entre uma cena e outra que estão geograficamente separadas em exterior/interior. Contudo, o ruído súbito, recorda o que ficou *fora-de-campo* e chama a

atenção para uma acção que não se está a presenciar⁷⁸. Virginia Woolf liberta o ruído de tráfego de Bond Street para o retomar com o episódio do ruído do carro. Miss Pym aproxima-se da janela – elemento cenográfico de fronteira – “Dear, those motor cars”, said Miss Pym, going to the window to look, and coming back and smiling apologetically with her hands full of sweet peas, as if those motor cars, those tyres of motor cars, were all her fault (*M.D.*: 16). Com Miss Pym que se aproxima da janela, Virginia Woolf permite o retorno ao exterior da cena. No parágrafo seguinte, o texto permite o corte para uma nova cena de exterior que fora anunciada pelo som anteriormente:

The violent explosion which made Mrs. Dalloway jump and Miss Pym go to the window and apologise came from a motor car which had drawn to the side of the pavement precisely opposite Mulberry’s shop window” (*M.D.*:16-17).

E assim a acção volta a ser transportada para o exterior, abandonando a acção no interior da loja da florista. Novamente o som (o som ambiente dos rumores) volta a ser a técnica utilizada. Virginia Woolf faz sobressair, do *som ambiente*, o som do rumor das vozes que se interrogam acerca da identidade do passageiro (possivelmente ilustre):

[...] yet rumours were at once in circulation from the middle of Bond Street to Oxford Street on one side, to Atkinson’s scent shop on the other, passing invisibly, inaudibly, like a cloud, swift, veil-like upon hills, falling indeed with something of a cloud’s sudden sobriety and stillness upon faces with a second before had been utterly disorderly” (*M.D.*:17).

O som volta a ser manipulado para que se façam ouvir os rumores (que não são certamente audíveis por entre o tráfego) para concentrar a atenção no automóvel e no episódio da explosão. A advertência de que são rumores que se ouvem e que passam invisíveis e inaudíveis como uma nuvem criam lugar à especulação/ao *suspense* acerca da identidade do passageiro misterioso. Mas é a marca do sussurro, do rumor que redirecciona

⁷⁸ Tal como, mais tarde, em *A Corda* (1948) de Hitchcock, o som só surge à cena depois da invasão do apartamento ter sido consumada e os estores levantados, como se, ao levantar os estores, houvesse uma tomada de consciência relativamente ao exterior.

a atenção para a identidade e o questionamento acerca desta. O rumor implica por si só o oculto, o não visível. O som é aqui exercitado não só como um *componente dramático* de *passagem* de cena como ainda se transforma no *componente dramático* do *pathos* da cena: a identidade desconhecida.

A partir daqui, a acção desenvolve-se como que num interessante movimento de câmara que vai encontrando cada uma das personagens em torno do ponto nodal da acção: o carro e a interrogação acerca da identidade da personalidade que se ocultou sob as cortinas cinzentas prontamente corridas (*M.D.:17*). Ainda aqui, é através do elemento sonoro que Virginia Woolf provoca o movimento das personagens: Edgar J. Watkiss, with his roll of lead piping round his arm, said audibly, humorously of course: The Prime Minister's kyar (*M.D.:17*) e Septimus ouve a voz daquele: Septimus Warren Smith, who found himself unable to pass, heard him (*M.D.:17*). E só depois de se saber que Septimus ouviu o canalizador, é que é dada a imagem e figura de Septimus, para logo, o texto seguir o rumo das velhas senhoras que, no segundo andar do autocarro, para se protegerem do sol abriam as sombrinhas com um estalido: old ladies on the tops of omnibuses spread their black parasols here a green, here a red parasol opened with a little pop. (*M.D.:17*). E ao estalido do abrir das sombrinhas segue-se um regresso para o interior da loja de flores, como se tivesse sido esse estalido que tivesse chamado a atenção de Clarissa que surge à montra a ver o que se passa, também ela interrogando-se acerca do que se passaria (*M.D.:17*). Neste momento, passa a ver-se a acção através do interior da loja, pela vitrina. Pelo olhar de Clarissa, vemos o trânsito a acumular-se e os rapazes a desmontarem das bicicletas (*M.D.:17*). Pressupõe-se que Clarissa vê Septimus também, ainda que não seja explícito este pormenor.

O detalhe de Clarissa que olha para onde se posiciona Septimus é importante já que a narrativa se vai desenrolar em torno de Septimus e de Clarissa sem que, contudo, nenhum dos dois se cruze ou interaja com o outro. Somente no final do romance, quando Clarissa está no auge da sua festa, é que Septimus (ou melhor, a notícia do suicídio de Septimus) se interpõe na acção de Clarissa (*M.D.:202*). Este apontamento da possibilidade de visão de Septimus por parte de Clarissa surge à linguagem (cinematográfica) como uma *imagem-afecção* que significará adiante na narrativa e não de imediato. Simultaneamente, assiste-se do *ponto de vista* de Clarissa, a um interessante jogo de *campo* e *contra-campo* mediante o qual a acção é, novamente, referenciada para o exterior da loja e agora já no olhar (no *ponto de vista*) de Septimus, melhor, no desenho de uma alucinação de Septimus:

Mrs. Dalloway, coming to the window with her arms full of sweet peas, looked out with her little pink face pursed in inquiry. Every one looked at the motor car. Septimus looked. Boys on bicycles sprang off. Traffic accumulated. And there the motor car stood, with drawn blinds, and upon them a curious pattern like a tree, Septimus thought, and this gradual drawing together of everything to one centre before his eyes, as if some horror had come almost to the surface and was about to burst into flames, terrified him. The world wavered and quivered and threatened to burst into flames. It is I who am blocking the way, he thought. Was he not being looked at and pointed at; was he not weighted there, rooted to the pavement, for a purpose? But for what purpose? (*M.D.*:18).

Esta é a primeira de um série de sucessivas alucinações de Septimus que culminam no seu suicídio e que Virginia Woolf vai desenhando, ao longo do romance, num crescendo dramático que invoca o expressionismo alemão. A primeira vez que se encontra Septimus é logo dada a sua descrição física e psicológica:

[...], with hazel eyes which had that look of apprehension in them which makes complete strangers apprehensive too. The world has raised its whip; where will it descend? (*M.D.*:17).

Septimus é um jovem desconfiado e pode mesmo dizer-se aterrorizado. O seu estado de alma provoca essa claustrofóbica sensação, que Septimus sente, de que o mundo se abate sobre ele: Was he not being looked at and pointed at (*M.D.*:18). Esta tensão vai sendo agravada a par da progressão da narrativa e leva-nos a encontrar Septimus interpretando uma publicidade, escrita a fumo no céu por um aeroplano, como uma mensagem que lhe era dirigida:

So, thought Septimus, looking up, they are signalling to me. Not indeed in actual words; that is, he could not read the language yet, but it was plain enough, this beauty, this exquisite beauty, and tears filled his eyes as he looked at the smoke words languishing and melting in the sky and

bestowing upon him, in their inexhaustible charity and laughing goodness, one shape after another of unimaginable beauty and signaling their intention to provide him, for nothing, for ever, for looking merely, with beauty, more beauty! Tears ran down his cheeks (*M.D.*:25).

Tal como o jovem Francis em *Dr Caligari*, também Septimus atinge o clímax do seu sofrimento quando se confronta com o médico que o vem buscar para o internar:

Holmes was coming upstairs. Holmes would burst open the door. Holmes would say “In a funk, eh?” Holmes would get him. But no; not Holmes; not Bradshaw. Getting up rather unsteadily, hopping indeed from foot to foot, he considered Mrs. Filmer’s nice clean bread-knife with “Bread” carved on the handle. Ah, but one mustn’t spoil that. The gas fire? But it was too late now. Holmes was coming. Razors he might have got, but Rezia, who always did that sort of thing, had packed them. There remained only the window, the large *Bloomsbury* lodging-house window; the tiredness, the troublesome, and rather melodramatic business of opening the window and throwing himself out. It was their idea of tragedy, not his or Rezia’s (for she was with him). Holmes and Bradshaw liked that sort of thing. (He sat on the still). But he would wait till the very last moment. He did not want to die. Life was good. The sun hot. Only human beings? Coming down the staircase opposite an old man stopped and stared at him. Holmes was at the door. “I’ll give it you!” he cried, and flung himself vigorously, violently down on to Mrs. Filmer’s area railings (*M.D.*:164)

Se são interessantes as passagens de interior a exterior, como se exemplificou, é de notar que a sua construção, sendo literária, assume uma semiologia própria da linguagem cinematográfica quando surge à significação como exterior/interior à acção, isto é, recuperando para uma determinada cena o que estava *fora de campo* na acção, ainda que fosse concomitante.

Tomada a escrita woolfiana, a partir do ponto de vista das características da escrita cinematográfica, chama especial atenção o episódio do Regent park, no qual o *ponto de vista* é o do próprio Regent park, em cujo campo de visão vão entrando

sucessivamente as diversas personagens que, terminada a sua acção, *saem de campo* para dar lugar a novas entradas em campo: Peter Walsh que chega ao Regent parque (*M.D.*:62), depois de ter seguido a jovem a quem dedicou um romântico devaneio passageiro para, agora, se ir sentar junto da velha ama que faz croché (Woolf, *M.D.* 1996, 63), permitindo que Lucrezia cruze a acção ao descer a alameda envolta nos seus pensamentos (Woolf, *M.D.*, 1996:73), enquanto vai ao encontro de Septimus para, a seguir, ser Peter Walsh que cruzará novamente o Regent parque. Cada uma destas personagens, excepção feita à velha ama que faz croché, surge no enquadramento do Regent parque dando lugar à evocação de um *flash-back* que actualiza a acção presente, anulando assim a divergência entre passado/presente e futuro.

Mrs. Dalloway sugere uma estrutura que pode ser lida como estrutura de linguagem cinematográfica moderna. Afastando-se da construção narrativa que preside à narrativa realista romântica clássica, *Mrs. Dalloway* oferece uma diversidade de enredos que se vão cruzando ao longo do desenvolvimento dramático numa nota evocativa da *montagem paralela* de Griffith, não somente da *montagem paralela* de acções, como também, como o realizador desenvolveu mais tarde, da construção de uma ideia que subjaz - no caso de *Intolerance* (1916), a própria intolerância - no presente caso a sanidade *versus* insanidade.

As ressonâncias da linguagem cinematográfica não se esgotam na própria estrutura do romance, como já se salientou. Virginia Woolf faz uso do som como elemento que se assume como *componente dramático* que transporta a acção de um cenário a outro, ao mesmo tempo que faz um uso dramático do silêncio para, de seguida, lhe conferir uma ênfase que aglutina o desenrolar da acção. Da mesma forma, o romance proporciona uma progressão que é construída não numa relação causa/efeito (ao modo do cinema narrativo clássico), mas antes se move por justaposição de enredos que se entrelaçam no esboço e na provocação de uma linguagem cinematográfica moderna que considera a unidade dramática. Em síntese, de acordo com a ensaísta Virginia Woolf, a escrita cinematográfica caracteriza-se, em primeiro lugar, pelo movimento, o que lhe permite subverter o tempo cronológico em favor do tempo interior, à semelhança do que sucede com o *fluxo de consciência*. Ou seja, a linguagem cinematográfica emprega a concepção de tempo bergsoniana, no que não deixa de se aproximar do mecanismo do sonho tal como Freud o concebe. Sendo assim, deve evidenciar-se que Virginia Woolf antecipa o

pensamento de Deleuze (1985) quando o pensador apresenta o conceito de *imagem-tempo* por contraposição à imagem estática como linguagem fotográfica que se distingue da linguagem cinematográfica por esta propor a expressão de uma temporalidade interior.

3. Com-Texto e Escrita

Para Virginia Woolf, a escrita surge como lugar (espaço/tempo) de uma interioridade que se revela no *fluxo de consciência* quer das personagens, quer do(a) escritor(a). Na economia representacional do romance, a escrita começa por ser masculina: ao surgir no feminino, a escrita recorda-se, a si mesma, como masculina. Ou seja, a frase é masculina. Encontrar o feminino da frase, encontrar a desconstrução da formulação masculina, encontrar uma forma própria de escrita, é o objectivo da escrita woolfiana (*R.O.O.*:92). Enquadrada no pensamento moderno, Virginia Woolf antecipa uma teoria da escrita enquanto lugar de questionamento do *eu*, tal como Derrida veio a desenvolver. Ao egocentrismo humanista, característico do pensamento liberal europeu, que coloca o sujeito (masculino) no centro do pensamento (tornando-o origem, acção e finalidade do próprio pensamento), Derrida contrapõe a concepção de sujeito enquanto portador de estruturas que são entendidas de modo relacional. Assim, transforma-se o *eu* num lugar sistémico que se sustenta no questionamento da categoria filosófica de *sujeito* autónomo. A escrita passa a ser tomada como morte da escrita masculina e falocêntrica, característica do pensamento ocidental, e passa a ser entendida como a escrita feminina para a morte do falocentrismo.

Partindo, como Virginia Woolf, do questionamento da herança platónica no pensamento ocidental, Derrida defende que não só a frase é masculina, como toda a história do pensamento ocidental se fundamenta tanto no *logocentrismo*⁷⁹ como no *fonocentrismo*. Este é o pressuposto axiomático que *in-forma* a filosofia (e o conhecimento no sentido mais lato) no mundo ocidental. Sendo assim, transforma-se e adquire o estatuto de cosmovisão, no sentido em que se apresenta como uma estrutura através da qual nos posicionamos face ao mundo. Ou seja, estabelece-se a dicotomia sujeito/objecto que

⁷⁹ Para Derrida, o pensamento (metafísico) ocidental é a expressão do esquecimento da voz. Isto é, a experiência da voz é uma experiência ténue que tende a ser desvalorizada, no sentido que é considerada como uma experiência evanescente e efémera que se perde no próprio ecoar das palavras pronunciadas. A expressão oral é tomada como se não tivesse substância ótica ou ontológica. Quando a linguagem pronuncia aquilo que se quer dizer, a expressão oral está tão próxima do sujeito falante que não pode separar-se do sujeito.

Derrida aponta como *história da diferença* (Derrida, 1979:299). Estes dois conceitos, *escrita* e *diferença*, são analisados invocando o logocentrismo herdeiro (constituente e constitutivo⁸⁰) da filosofia grega e a sujeição da escrita a uma análise no contexto dos conceitos freudianos de *consciente*, *inconsciente* e *pré-consciente*, numa tentativa de determinar a “sobrevivência” (ou não) da própria escrita, enquanto essencialidade humana (Ibid.:296).

De acordo com Derrida, a questão que Freud nos levanta é: o que é a *psique* e como é esta representada por um texto? O que leva à inevitabilidade de outra questão: o que é um texto? Tomando o texto como originário na *psique*, tautologicamente, tem-se que não há texto sem *psique*, a questão reduz-se às suas condições de possibilidade. Isto é, quais as condições necessárias para que a *psique* produza (ou permita o *devenir*) de um texto? De outra forma, como é traduzível a *psique* para um texto? (Ibid.:297).

Em primeiro lugar, há que considerar-se, com Freud, que a *psique* sobrevém essencialmente da memória, que é ainda uma propriedade, entre outras, do psiquismo, mas que é, ela própria, a essência do psiquismo enquanto resistência e abertura (*frayage*) aos traçados do caminho: (Ibid.: 298). O conceito de diferença remete para a diferença entre os diferentes caminhos traçados, pelo que se torna constitutiva e originária da individualidade ontogénica (Ibid.: 298). As forças aqui referidas, Freud denomina-as, *Eros* e *Tanatos*. Ou seja, de acordo com o pensamento freudiano, os caminhos traçados (*frayages*) tomam individualidade pela diferença dos *traces* (riscos, inscrições), as quais surgem na *pele* (*psique*), a partir da consciência do risco/luta que se instaura entre a pulsão de vida (*Eros* – princípio do prazer) e a pulsão de morte (*Tanatos* – princípio da dor) (Ibid.:300-301).

Assim sendo, na interpretação de Derrida parece ser de concluir que a individualidade (seja ela ontogenética ou filogenética, já que a ontológica parece ser suspensão) se estabelece, inevitavelmente, a partir da diferença. É a partir do conceito de diferença que se torna possível à metafísica ocidental pensar a existência/essência, a substância ou o sujeito. Ou seja, com Freud, como Derrida faz notar, a individualidade ontológica (a própria ontologia) escapa ao conceito de concertação entre verdade,

⁸⁰ Remonta à filosofia platónica, a consagração da equivalência entre *episteme* (tomada como *verdade*), no sentido de unidade entre *logos* e *phonè*. Isto é, a *verdade* é traduzível pela *palavra*. (Derrida, 1979:296). O logocentrismo revela-se insuficiente de cada vez que as formas verbais ou a escrita fonética é obrigada a recorrer à metáfora. Contudo, esta insuficiência não chega a ser ainda constitutiva da *essencial insuficiência logocêntrica*, a qual fica expressa na obra freudiana (nomeadamente na teoria da interpretação dos sonhos) que revela a extrema necessidade do uso de signos que não derivam da palavra (Ibid.: 296-297).

episteme, e *logos* para se radicar na diferença (Ibid.:299). A diferença é pensada por Freud consubstanciada originariamente no *retard*, isto é, no espaçamento entre o risco (*trace*) que vai construindo os caminhos (*frayage*) e a consciência. A implicação maior desta constatação freudiana é o pôr em equação a causa originária (postulada por toda a metafísica ocidental). Não é a origem que revela o originário mas antes é o retardamento (*retard*) – exactamente enquanto não origem – que é responsável pelo originário: (Ibid.:302-303). Chega-se a uma *cartografia* do existente. Cada sujeito é desenhado e redesenhado a partir dos riscos (*traces*) que vão resultando da tensão entre a pulsão de vida e a pulsão de morte, tendo em atenção que é a diferença (e não a verdade epistémica) que constroem a identidade (Ibid.:305). Uma identidade que é então, ainda, cartográfica pois está em constante redefinição e aberta a novas leituras e novas rotas (Ibid.:306).

Os princípios fundadores da metafísica e das ciências humanas, fundados na antiguidade clássica, parecem, agora, confrontados com novas valências: a linguagem verbal ou escrita torna-se insuficiente para *ler* a *cartografia individual*, posto que a lógica obedece ao consciente e a sua tradução escrita é validade pela consciência. Contudo, ao introduzir os conceitos de pré-consciente e de inconsciente (que são a representação da diferença e do retardamento originários da diferença), Freud (1900) convoca uma nova necessidade de *leitura* que transcende a representação verbal e é na interpretação dos sonhos que Freud evidencia esta necessidade, em primeiro lugar e com extrema acutilância, quando defende que o método da descodificação trata o sonho como uma espécie de escrita cifrada na qual cada signo é traduzível, graças a uma chave fixa, num outro signo cuja significação é bem conhecida. (Ibid.:308). À semelhança de uma carta de marear que desenha o seu próprio percurso de cada vez, também o indivíduo é cartografado a cada momento e constrói a sua própria gramática, para Freud, a cada sonho, a cada momento. Perante a criação de uma gramática e de uma sintaxe para cada sonho, então, é-se levado a concluir que a interpretação dos sonhos está, definitivamente, mais próxima quando é dita como *tradução*. Isto é, não há o *transporte* de um corpo verbal para outro corpo verbal, há o deglutir de um corpo verbal que, pela deglutição, faz surgir um novo corpo verbal, o que evidencia uma outra consequência: com a tradução (interpretação, pela leitura, pela leitura do próprio autor), que é o aparecimento do *suplementar*, o que leva Freud a alertar para o facto de, a escrita psíquica não ser verdadeiramente traduzível. Na leitura de Derrida, para Freud, ela é um discurso cifrado

mas que será sempre diáfano: Tudo o que pode transformar-se em objecto da nossa percepção interior é *virtual*. (Ibid.: 318-319).

Derrida começa por colocar a escrita como técnica exterior auxiliar da memória psíquica no respeito pela tradição metafísica ocidental. Com Freud, Derrida concorda que toda a escrita é uma protecção do sujeito que se sente exposto ao deixar-se escrever e ler, da mesma forma que expando a sua *cartografia individual* se revela de onde vem e para onde vai⁸¹. Com Derrida, somos conduzidos a pensar o sujeito já não ontológico mas ontogenético e filogenético, e passa a ser referido à sua *cartografia individual* em permanente definição. O sujeito pode, então, ser entendido como o resultado de negociações constantes consigo próprio e com os outros, definindo e redefinindo fronteiras, com o *outro* (entendido ele ainda como representação de uma *cartografia individual*) que sendo consubstanciais constroem os espaços de *frayages* referidos por Freud.

Tomando o conceito de *diferença* pode compreender-se que, para Derrida, a escrita é a-referencial ao mesmo tempo que ela remete para a *diferença* que escapa, ainda, ao regime do querer dizer. A *diferença* opera potencialmente com qualquer signo e este carácter metafórico universal e livre da escrita é positivo da escrita em geral não sendo um feudo da escrita filosófica. Esta aproximação da filosofia à literatura, esta aproximação a toda a escrita, está justificada pela desconstrução do fonologocentrismo. Pelo contrário, a literatura preocupa-se mais com a forma do que com o conteúdo, neste sentido, e ao modo platónico, a literatura tende a ser vista como o lugar da ficção (da aparência), por oposição à filosofia que pretende preocupar-se com o real e com a verdade. Sujeito à desconstrução, sujeito à inversão e à neutralização, o par verdade/falsidade revela a ficção como lugar de escrita que diz o homem como *artificioso* já que sempre em devir, sujeito à *diferença*, o homem está sempre em reconstrução em tempo e lugar diferentes. Pela escrita alcança-se a actualização do poder criador radical do homem em termos simbólicos, ainda que se esteja a referir uma escrita que segue *frayages*, que se escapa aos códigos porque o seu léxico e a

⁸¹ Atente-se no seguinte fragmento : “[...]. S’il n’y avait que perception, perméabilité puré aux frayages, il n’y aurait pás de frayage. Nous serions écrits mais rien ne serait consigne, aucune écriture ne se produirait, ne se retiendrait, ne se répéterait comme lisibilité. Mais la perception puré n’exist pas: nous ne sommes écrits qu’en écrivant, par l’instance en nous qui toujours déjà surveille la perception, qu’elle soit interne ou externe. Le «sujet» de l’écriture n’exist pas si l’on entend par là quelque solitude souveraine de l’écrivain. Le sujet de l’écriture est un *système* de rapports entre les couches: du bloc magique, du psychique, de la société, du monde. A l’intérieur de cette scène, la simplicité ponctuelle du sujet classique est introuvable” (Ibid.:335).

sua sintaxe usam um resíduo puramente idiomático que não pertence à comunicação da consciência, já que se socorre de uma gramática. Ou seja, o sonhador inventa a sua própria gramática de cada vez que os significados dos seus símbolos estão cativos dos seus contextos, pode-se, mesmo dizer, que o sonhador exerce uma agramaticalidade na procura de uma sintaxe que responda à sua cosmovisão.

Os princípios da metafísica e das ciências, fundados na antiguidade clássica parecem agora confrontados com novas valências. Derrida começa por colocar a escrita como técnica exterior auxiliar da memória psíquica no respeito pela tradição metafísica ocidental. A partir da análise dos conceitos freudianos, Derrida conclui que toda a escrita é uma protecção do sujeito. Chega-se, então, a uma *carto-grafia* do existente. Cada sujeito é desenhado e redesenhado (escrito e re-escrito) a partir dos riscos (*traces*) que vão resultando da tensão entre a pulsão de vida e a pulsão de morte, tendo em atenção que é a *diferença* e o *retard* (e não a verdade epistémica) que constroem a identidade. Uma identidade que é, então, ainda *carto-gráfica* pois está em constante redefinição e aberta a novas leituras, a novas rotas, a novas escritas, ou (re)escritas como surgem à vista no texto cinematográfico? De outra forma, tal como Freud considera o sonho como possibilidade de descodificação, será a ficção, a escrita ficcionada e a imagem ficcionada lugares de possibilidade de descodificação, margens (marginalidades) da consciência? Ou seja, a limite, o dizer-se o eu é sempre uma nova contextualização ou reinterpretção, pelo que a verdade escaparia ao psiquismo e à fenomenologia para se colocar na experiência originária e na economia da morte, à semelhança do que Virginia Woolf reserva para o poeta (o visionário) e o texto cinematográfico *The Hours* reserva para Richard Brown, o escritor? De modo mais radical, a questão que subjaz é a de saber-se o que é a escrita?

Com Derrida, a escrita é considerada como *arque-escrita*, isto é, primeiramente, como escrita mental enquanto condição de possibilidade de qualquer significação. Ou seja, a escrita ganha dimensão para lá da inscrição (pictórica ou ideográfica). Escrita é o que dá origem a uma inscrição/significação (Derrida, 1976:9), é a possibilidade do risco (*trace*) existir, antes mesmo de ser *revestido* por um significante (Ibid.:46). A *arque-escrita* precede, e é condição de possibilidade de qualquer acto de comunicação, neste sentido, qualquer escrita começa por ser inscrita no cérebro e na memória inconsciente de cada sujeito. A experiência imediata do mundo é, então, sempre interposta pela memória inconsciente, pelo que, a significação é o resultado das relações com as memórias

anteriores. Desta forma, a escrita intermedeia o sujeito e o mundo. Isto é, a escrita estabelece a possibilidade de significação do mundo a cada sujeito. Os significados não são por isso fixos ou estáveis, mas antes subjectivos. Com esta concepção de escrita, a certeza cartesiana é abalada e, com ela, são abalados os pressupostos positivistas da racionalidade absoluta. Assim considerada, a escrita funda-se na *arque-escrita* que se torna condição tanto do significar quanto do pensar, dos quais a escrita gráfica é uma manifestação secundária. Pensar e significar (escrever) são, como se viu, resultado das inscrições na memória subjectiva inconsciente. As manifestações semióticas (quaisquer que sejam as que se considerem) dependem da *arque-escrita* e revelam a *diferença* (Derrida, 1982:327). Isto é, a *fala* não é o referente da *escrita* (gráfica), já que a própria *fala* é, ela mesma, derivada de uma acção de significação anterior, de que manifesta o *risco* e as *frayages*. Desta forma, é-se levado a concluir, com Derrida, que a escrita não pode significar a experiência da presença pura, mas apenas fluxos de marcas de diferenciação (Ibid.:318). Ou seja, nenhum significante é capaz de produzir um significado único e universal, tal como o contexto não pode ser garante do sentido inequívoco de qualquer signo. Se a presença do referente, no momento da significação, não produz a estrutura da significação, então, é a ausência do referente que sustenta a possibilidade e capacidade de repetição, que permite a comunicação e a escrita (Ibid.:318). Ou seja, na *fala* (escrita), os signos são manipulados produzindo sentidos e coerências mesmo quando são combinados sem qualquer intenção consciente de sentido - nesse caso produzindo a incoerência que, em si mesma, é ainda um efeito de sentido (Ibid.:318). Acresce que se todos os signos surgem em contextos específicos, nenhum contexto é limitativo da variedade de sentidos que os signos podem produzir para o sujeito. Desta forma, cada escrita engendra novas escritas, novas interpretações, novos significantes, pelo que toda a escrita é sempre uma re-escrita (Ibid.:320-321). A escrita é tomada como exercício de subjectividade cujos sentidos e significações são confinados às diferenças individuais de escrita (e de leitura). O *verdadeiro* sentido de uma escrita (de um texto) está em constante mutação e escapa-se mesmo ao próprio autor.

Com a sua estrutura ao longo de um só dia, a sua fragmentação em diferentes e plurais núcleos narrativos que se cruzam ao longo do enredo e se reencontram no

desenlace, mediante o processo que a escritora denominou *tunneling process*⁸², em *Mrs. Dalloway*, o foco muda constantemente do mundo exterior para a mente das personagens e para o seu próprio processo de apreensão do mundo exterior⁸³, num processo de procura incessante de um ponto de vista que se escapa e que pode ser lido como antecipação da teoria da escrita de Derrida. Esta técnica tem duas consequências imediatas: os detalhes, que confirmam a narrativa como realidade, emergem mais lentamente do que se fossem colocados por um narrador; o cenário onde decorrem as acções é estabelecido de forma imediata⁸⁴.

Consignado nas diversas notas que a escritora deixou no seu *A Writer's Diary* (1954, póstumo) acerca da escrita do romance *Mrs. Dalloway*, o processo aí utilizado torna-se representativo da prática deste novo vocabulário e revelador da escrita entendida enquanto processo estético e incisão vivencial.

A partir de *A Writer's Diary* é possível encontrar referências a *Mrs. Dalloway* que revelam a sua escrita construída numa aceção de palimpsesto e de inscrição na própria existência: a escritora recupera as suas próprias experiências e vivências⁸⁵ a par de ficções anteriores, escritas primevas, quer na recuperação das personagens de Clarissa e Richard Dalloway, já presentes tanto em *The Voyage Out* (1915) quanto em textos de contos, como

⁸² No texto do seu diário, Virginia Woolf refere-se ao método dos túneis entre as personagens: “[...]. I should say a good deal about *The Hours* and my discovery: how I dig out beautiful caves behind my characters: I think that gives exactly what I want; humanity, humour, depth: The idea is that the caves shall connect and each comes to daylight at the present moment. Dinner!” (W.D.:59).

⁸³ A este propósito Susan Dick salienta que a troca de nome do romance de *The Hours* para *Mrs. Dalloway* reflecte não só o novo processo woolfiano de túneis entre as personagens para revelar a personagem principal mas, ao mesmo tempo, cronometra os seus movimentos de um modo que cria a impressão de que diversos eventos ocorrem simultaneamente. A estrutura é constantemente complicada pela constante troca de perspectiva onisciente e a de uma personagem, trocas que promovem a troca entre o *tempo actual* e o *tempo interior*, dois modos que, como a experiência diz, não medem pela mesma escala. (Dick, 2007:52-53).

⁸⁴ Assim, as ruas de Londres estão entre o real, como opostos aos factos ficcionais na narrativa, os leitores podem seguir a personagem Clarissa Dalloway no percurso que ela traça, como podem seguir os diferentes percursos das diferentes personagens, o que as transforma em cartógrafos (e ainda em cartografias) da cidade de Londres (Ibid.:52).

⁸⁵ Atente-se na seguinte *entrada* de *A Writer's Diary*: “I took up this book with a kind of idea that I might say something about my writing – which was prompted by glancing at what K.M. said about her writing in *The Dove's Nest*. But I only glanced. She said a good deal about feeling things deeply: also about being pure, which I won't criticize, though of course I very well could. But now what do I feel about *my* writing? – this book, that is, *The Hours*, if that's its name? One must write from deep feeling, said Dostoevsky. And do I? Or do I fabricate with words, loving them as I do? No, I think not. In this book I have almost too many ideas. I want to give life and death, sanity and insanity; I want to criticize the social system, and to show it at work, at its most intense. [...]. Am I writing *The Hours* from deep emotion? Of course the mad part tries me so much, makes my mind squirt so badly that I can hardly face spending the next weeks at it.” (W.D.:56-57).

por exemplo “The New Dress” (1924) – que Mabel usa na festa de Clarissa, quer na recuperação da personagem de Septimus, presente no conto “A História de Septimus Warren Smith” (1925, extraído de *Mrs. Dalloway*) ou ainda “The Prime Minister” (1922). Assim, *Mrs. Dalloway* apresenta-se como uma escrita que se sobrepõe a outra escrita, escritas que se vão redimensionando a partir das próprias vivências e necessidades do autor. Tomando o conceito de palimpsesto para lá da escrita plural e considerando-o como inscrição da própria escrita no escritor, *Mrs. Dalloway* propõe uma *leitura* da escritora que é dada a ler nas anotações inscritas no texto do *A Writer’s Diary*: aqui, as referências à escrita deste romance deixam antever a relação entre as personagens e vivências presentes à vida da escritora, ao mesmo tempo que se pode compreender a sua escrita como um percurso iniciático que se vai desenhando e redesenhando, mas ainda aglutinando o percurso de vida da escritora.

A personagem de Clarissa Dalloway surge como a *perfect hostess* (a perfeita anfitriã) – como Peter Walsh lhe chama, pela primeira vez num dia de um Verão da sua juventude (*M.D.*:9) – que se conduz na vida, ao lado do marido (Richard Dalloway), membro do Parlamento. Na personagem de Clarissa é legítimo ler a comparação com Julia, mãe de Virginia, que soubera ser a perfeita anfitriã e dona de casa, papel que as irmãs Stella e Vanessa ocuparam sucessivamente após a morte da mãe, e que Virginia Woolf não conseguia ser. A escritora debatia-se, como fez em “A Room of Own’s One” ou em “Professions for Women” (1931)⁸⁶, por um novo estatuto para a mulher, inscrevendo-se, assim, na crítica feminista, *avant la lettre*, com o conceito de *androginia da mente e textual* (*R.O.O.*:96-97). Por seu turno, na personagem do poeta Septimus pode ler-se a representação da fronteira da insanidade que a escritora experimentou ao longo da vida e que reviveu ao escrever o romance (*S.D.*:19 June 1923:164). Na apropriação que Michael Cunningham faz do romance woolfiano, a fronteira da insanidade é recuperada pela personagem de Richard Brown, também escritor, também lugar da demência.

The Hours é uma reescrita da escrita de Virginia Woolf e é, por sua vez, reescrito no texto cinematográfico *The Hours*. Assim, os dois textos convertem-se, também eles em palimpsestos que surgem tanto na intertextualidade quanto na remediação de que se fazem lugar. Através das sucessivas escritas, reescritas remediadas que convivem com as

⁸⁶“Professions for Women” é a versão abreviada do discurso que Virginia Woolf proferiu na National Society for Women’s Service a 21 de Janeiro 1931; foi publicado postumamente em *The Death of the Moth and Other Essays* (1942).

vivências de cada um dos escritores envolvidos, estabelece-se um nexu figurativo entre a *escrita*, a personagem e a *morte* (na forma de suicídio) que subsumem a relação intertextual a uma teleologia do fazer da *escrita para a morte* ou, dito de outro modo, como traço de eros assombrado pela incisão de Tanatos.

À semelhança de *Mrs. Dalloway*, *The Hours* (tanto o romance como o filme) é construído com núcleos narrativos que, parecendo apartados, estão interligados mediados relações subterrâneas e intersticiais. No texto cinematográfico, a estrutura narrativa proposta é fragmentada. Num primeiro plano, através dos diálogos, acede-se à leitura da personagem Mrs. Woolf (Virginia Woolf) mas, num segundo plano, o texto cinematográfico confrontado com a escrita diarística da escritora, permite a descodificação do ícone de Virginia Woolf que o filme propõe. Sob o texto cinematográfico, desoculta-se uma nova proposta de representação de Virginia Woolf que, remediada a partir da inspiração numa obra sua e do conhecimento do texto do seu diário, permitirá uma nova figuração tanto da escritora quanto da sua escrita, revelando uma nova camada deste palimpsesto.

A questão que cumpre resolver nesta análise é a de decidir se o texto cinematográfico constitui, por si mesmo, uma *escrita (para a morte)* e, portanto, se Daldry mais do que remediar Virginia Woolf, ainda a re-escreve (em imagens), se a *mata* ou se a *ressuscita*.

4. Escrita textual/escrita imagética

Desde o seu aparecimento, o cinema colocou uma questão teórica fundamental: será a imagem uma escrita? De outra forma, *lêem-se* imagens? Haverá lugar para uma escrita imagética à semelhança de uma escrita textual? Esta questão levou a um crescente interesse pela semiologia do cinema que ancorou raízes na linguística de Saussure (1915).

Em *Elements de Sémiologie* (1965), Barthes conclui que a semiologia deve ser vista como um ramo da linguística ao invés da hipótese contrária. Ou seja, de certa forma a proposta é a de que a parte é assumida como a mais complexa e universal e contendo em si o todo (Wollen, 1984:120)⁸⁷. Contudo, a conclusão a extrair parece ser a de que não são só

⁸⁷ Peter Wollen refere a análise de Barthes relativamente à imagem. Para Wollen, Barthes chega a uma conclusão semelhante à de Pierce ainda que não faça uso da categoria de índice preferindo ver a fotografia como icónica. Contudo, para Barthes a fotografia representa a ausência da intervenção humana, na medida em que não há nenhuma transformação entre o objecto e o signo (Wollen, 1984:125).

os sistemas exclusivamente assentes na arbitrariedade do signo que produzem significação, há que considerar, como Metz (1971) propôs que os signos naturais também produzem significação. Assim, para Metz, em *Linguagem e Cinema*, o cinema é uma linguagem sem um código (sem uma língua) mas, porque considera um discurso significativo e pressupõe a existência de textos, a escrita imagética é mesmo assim um código ainda que este não seja, ao contrário do que acontece com a linguagem verbal, referido a um código preexistente⁸⁸.

A crítica de Wollen à análise de Metz refere a sua inclinação para a utilização dos conceitos de Peirce. De acordo com Wollen, Metz tende a não ver o cinema como um processo simbólico que se refere a um código (Ibid.:125-126), mais precisamente, Wollen afirma que há uma opção estética por parte de Metz:

De facto, obscurecido por baixo da sua análise semiológica está um *parti pris* estético muito definido e frequentemente notório. Porque, como Barthes e Saussure, apercebe somente dois modos de existência para o signo: natural e cultural. Para além disso, Metz está inclinado a vê-los como mutuamente exclusivos, de tal modo que uma linguagem tem de ser natural ou cultural, ou não codificada ou codificada. Ambas as coisas, jamais! (Ibid.:125-126).

A conclusão a que Wollen chega é que se regista um silêncio acentuado, por parte dos semiólogos, relativamente aos signos icónicos e esse silêncio ficar-se-ia a dever a dois preconceitos, a favor do arbitrário e do simbólico e a favor do falado e do acústico⁸⁹. Consequentemente, Wollen deduz que, apesar de serem os aspectos simbólicos e de

⁸⁸ De acordo com a interpretação de Peter Wollen, a posição de Metz remete-o para uma série de obstáculos reflexivos que não foram ultrapassados e que acabam por o conduzir à indefinição acerca da naturalidade (ou não) da lógica das implicações (Ibid.:120-121).

⁸⁹ A este respeito Peter Wollen é muito expressivo e contundente quando reclama para a herança saussuriana este aspecto: “ Ambos os preconceitos podem ser identificados na obra de Saussure, para quem a linguagem era um sistema simbólico que operava numa banda sensória privilegiada. Mesmo à escrita tem sido atribuído um lugar de inferioridade pelos linguistas, que viram no alfabeto e na letra escrita unicamente ‘o signo de um signo’, um subsistema exterior, artificial, secundário. Estes preconceitos têm de ser destruídos. O que se impõe é o reflorescimento das ciências dos caracteres do século XVII, compreendendo o estudo de toda a amplitude da comunicação dentro da banda sensória visual, desde a escrita, os números e a álgebra até às imagens da fotografia e do cinema. Nesta banda verificar-se-á que os signos vão desde aqueles em que o aspecto simbólico é claramente dominante (como letras e números, arbitrários e discretos) até aos signos em que domina o aspecto indexal (como a fotografia-documentário). Entre estes extremos, no centro do leque, há um grau de sobreposição considerável, de coexistência de diferentes aspectos sem predominância evidente deste ou daquele” (Ibid.:140-141).

indexação os mais fortes no cinema, esses aspectos têm estado limitados em prol de uma tendência para dar lugar de destaque às analogias com a linguagem verbal.

De acordo com Peter Wollen, a riqueza da linguagem do cinema, da escrita imagética, reside justamente no facto de conter, em si, as três dimensões do signo (previstas por Pierce): a de índice, a de ícone e a de símbolo e, somente compreendendo uma interacção entre as três dimensões é, de facto, possível compreender a escrita cinematográfica ao contrário do que tem vindo a ser feito⁹⁰.

Com Wollen, o signo cinemático compreende, assim como a linguagem verbal, não só o indexal e o icónico, mas também o simbólico. Contudo, estamos com Deleuze quando este separa a fotografia da linguagem cinemática e salienta a importância do movimento, pelo que tomaremos aqui, de modo restrito, o conceito de escrita imagética como escrita cinematográfica.

Deleuze começa por fundamentar a sua análise sobre a imagem cinematográfica nas teses de Bergson acerca do movimento (Deleuze, 2004:11) e do tempo (Ibid.:19), assim conclui que à imagem cinematográfica assistem, por um lado, um corte instantâneo (a que chama imagem) e um movimento ou tempo impessoal que resulta do aparato tecnológico que faz desfilar as imagens criando, então, a sensação de um movimento. Segundo Deleuze, a imagem cinematográfica é uma imagem-movimento. Disso mesmo se tem exemplo, no texto cinematográfico *The Hours* que se utiliza de uma gramática e de uma sintaxe que tem fundamento na constância do movimento. Tanto no movimento da câmara que permanece suavemente inquieta procurando e encontrando as personagens ou detalhando os *componentes dramáticos*, quanto no próprio movimento *interior ao plano*. As personagens movimentam-se no *enquadramento*, procurando, frequentemente, o *fora de campo*, revelando-se em ruptura com o classicismo da *escala de planos*. A *sequência* de abertura do texto de Daldry convoca o conceito de imagem-movimento. As águas do rio abrem a imagem com movimentos plurais: no interior do *plano*, as próprias águas

⁹⁰Peter Wollen insiste mesmo: “A grande fraqueza de quase todos os que escreveram sobre cinema reside em haverem tomado uma destas dimensões unicamente, tomando-a a base da sua estética, a dimensão «essencial» do signo cinemático, e em se descartarem de todo o resto. Isto é empobrecer o cinema. Além disso, nenhuma das dimensões pode ser dispensada: são co-presentes. O grande mérito da análise dos signos feita por Pierce está em que ele não viu os diferentes aspectos como mutuamente exclusivos. Ao contrário de Saussure, não mostrou qualquer preconceito a favor de um ou de outro. Na verdade, pretendia erguer uma lógica e uma retórica que se baseassem nos três aspectos. Somente considerando a interacção das três dimensões diferentes do cinema é possível compreender o seu efeito estético” (Ibid.:141-142).

precipitando-se num *ponto de vista* que coloca o espectador/leitor essencialmente *sendo/fazendo* parte das próprias águas que correm. À imagem das águas correntes, afastando-se do espectador/leitor na construção ilusória, no convite ao sentimento de *fuga*, de algo que se escapa, como se escapasse por entre os dedos das mãos.

O conceito de imagem-movimento é central no pensamento de Deleuze. Para a sua compreensão há que considerar a fotografia (tomada como fotografia instantânea e não de pose, a qual subentende a pretensão à suspensão do tempo), a equidistância dos instantâneos e a sua passagem para um suporte técnico que reproduz o movimento em função de um momento qualquer (Ibid.:16), isto é, no respeito pela continuidade.

Ao movimento assistem duas faces, por um lado, o que se passa entre os objectos e as partes e, por outro, o que exprime a duração ou o todo. Pelo movimento, o todo divide-se pelos objectos ao mesmo tempo que os objectos se reúnem no todo, pelo movimento. Ou seja, para Deleuze, não há imagens instantâneas (isto é, cortes do movimento), há imagens-movimento que são *cortes* móveis da duração e, finalmente, há imagens-tempo, isto é, imagens-duração (Ibid.:24). Como pode ler-se/ver-se na complexa conjugação de movimentos nas imagens de Daldry prenunciam uma vocalização plural, num quase prenúncio da função *coro* das tragédias gregas que *corta*, abruptamente, para um *grande plano* das mãos da personagem de Virginia Woolf que abotoa o casaco, num registo que comporta o movimento interior ao *enquadramento* mas também no registo do movimento de câmara que surge conjugado com o movimento da lente.

Sendo assim, os enquadramentos de uma imagem-movimento devem ser considerados como limitações que podem ser consideradas de duas maneiras, a saber, matemática⁹¹ ou dinâmica, isto é, como prévias à existência dos corpos de que elas fixam a essência⁹² ou indo precisamente até onde vai a potência de um corpo que existe (Ibid.:27).

⁹¹ Deleuze aponta-nos um exemplo muito explícito desta concepção matemática: “O quadro é ainda geométrico ou físico de uma ou de outra maneira, em relação às partes do sistema que ele separa e reúne ao mesmo tempo. No primeiro caso, o quadro é inseparável de firmes distinções geométricas. Uma muito bela imagem d’ *Intolerance* de Griffith corta o ecrã segundo uma vertical que corresponde à parede do recinto da Babilónia, enquanto à direita se vê o rei avançar sobre a horizontal superior, caminho de ronda no alto da parede, e à esquerda os carros a entrar e sair sobre a horizontal inferior, às portas da cidade. [...]. As linhas de separação dos grandes elementos da Natureza têm evidentemente um papel fundamental, como nos céus de Ford: a separação do céu e da terra, [...]” (Ibid.:27).

⁹² Quanto à concepção dinâmica atente-se na seguinte explicitação: “Por outro lado, a concepção física ou dinâmica do quadro induz conjuntos de fluxos que já só se dividem em zonas ou superfícies. O quadro já não é objecto de divisões geométricas, mas de graduações físicas. [...]. É outra tendência da óptica expressionista, se bem que alguns autores participem em ambos, no interior ou fora do expressionismo. É o momento em que já não se faz a distinção entre a aurora e o crepúsculo, nem ar nem água, água e terra, na

Para Deleuze, a imagem cinematográfica é sempre «dividual», isto é, não é divisível nem indivisível, de cada vez que o ecrã é o quadro dos quadros que, em todos os sentidos, confirma uma desterritorialização da imagem⁹³. Simultaneamente, faz notar que o quadro se refere a um *enquadramento* o que faz com que o próprio sistema óptico seja ele próprio um *ponto de vista* sobre o conjunto das partes (Ibid.:28).

À reflexão acerca do quadro, falta a consideração do *fora de campo*. Para Deleuze, o *fora de campo* não é uma ausência ou uma negação de presença, antes pelo contrário, o *fora de campo* reenvia para o que não se vê e para o que não se ouve, neste sentido, permanece e faz-se presente (Ibid.:32).

Neste texto cinematográfico em análise, a estilística de Daldry compreende tanto o *enquadramento* quanto o *fora-de-campo*. De resto, a enunciação do *fora-de-campo* toma a proporção de um *ponto de vista outro* que reenvia, constantemente, para a leitura do que não se vê, como se, de algum modo, houvesse um *para lá* que espera ser revelado, convidando a *afastar o enquadramento*, convocando a uma *entrada em cena* por parte do *espectador/leitor*.

No quadro tem de considerar-se o seu próprio movimento interno que surge da *découpage* e que está presente ora porque as personagens se movimentam no interior do *plano*, ora porque a câmara se desloca. Todavia, tanto num caso como no outro é importante ressaltar que este movimento não é arbitrário, ele reflecte uma mudança qualitativa no todo que passa por esse conjunto. Ou seja, o plano é o movimento que divide e subdivide a duração segundo os objectos que o compõem numa mesma duração e que age de acordo com uma consciência cinematográfica, isto é, de acordo com o espectador, o herói, a câmara, uma consciência ora humana ora inumana (Ibid.:35). E esta é a grande diferença para a imagem fotográfica a qual decorre da perspectiva temporal⁹⁴. O plano cinematográfico tem a unidade do movimento que é tomada numa dupla exigência, em relação ao todo de que exprime uma mudança ao longo do filme e em relação às partes de que determina as deslocações qualitativas a/em cada conjunto (Ibid.:45-46).

grande mistura do charco ou duma tempestade [...]. O conjunto não se divide em partes sem mudar de natureza de cada vez: não é divisível nem indivisível, mas «dividual» (Ibid.:28).

⁹³ A este propósito Deleuze ilustra da seguinte forma este conceito: “A razão última é que o ecrã, como quadro dos quadros, banha a paisagem e grande plano de rosto, sistema astronómico e gota de água, partes que não estão no mesmo denominador de distância, de relevo, de luz” (Ibid.:28).

⁹⁴ Deleuze é muito específico relativamente à fotografia: “A fotografia é uma moldagem, uma organização segundo um molde que organiza as forças internas com vista a um equilíbrio num certo instante (a um corte imóvel), pelo contrário, a imagem cinematográfica não pára quando o equilíbrio é atingido, ela permanece modificando o molde sobre/no decorrer (d) o tempo” (Ibid.:40-41)

Esta reflexão liberta um importante conceito no conjunto do pensamento de Deleuze, o conceito de abertura. Tomando o plano como uma unidade de movimento, esta unidade esclarece uma dupla exigência: por um lado ela exprime uma mudança (um movimento) em relação ao todo (do texto cinematográfico) e, por outro lado, em relação às partes de que exprime a articulação entre cada unidade⁹⁵, como explicita Deleuze, contrapondo a noção de *raccord* com a de falso *raccord* (Ibid.:46). Stephen Daldry expressa-se, no presente texto cinematográfico, mais pelo uso do falso *raccord* do que pelo uso e respeito pelo *raccord*. Os *cortes* de *grandes planos*, para *planos médios* ou *planos gerais*, sejam estes do mesmo ou de diversos núcleos dramáticos, sucedem-se como uma afirmação de estilo que rompe, deliberadamente, a normatividade clássica. Na sequência em que podemos ver a personagem de Virginia Woolf começar a escrever o romance *Mrs. Dalloway*, Daldry propõe um ousado *falso raccord* que corta de um *plano geral* da personagem da escritora no exterior do quarto para um *close up*, no interior do quarto, de um aparo a ser mergulhado na tinta. A este *plano* sucede-se um *plano médio* da personagem para, vertiginosamente, se seguir um *corte* para um *grande plano* da mão de Virginia que coloca ao colo o tabuleiro em que escreve, com esta sintaxe, Daldry consegue intensificar a atenção do espectador. Ao *saltar* deliberadamente a *escala de planos*, seria de esperar que o sentimento provocado no espectador fosse o de perda de credibilidade, contudo, Daldry consegue, aqui muito por via da *voz over* que lê a carta, uma leitura muito eficaz que permite identificar a personagem que vemos caminhar em direcção ao rio com a personagem de que só vemos a mão que escreve. A angústia que se percebe na personagem que caminha, tal como a angústia no modo como a mão escreve, permitem que se conjugue esse sentimento, mas reforçado até mesmo pela leitura da carta que vai servindo de elo de ligação. Se tivesse optado por deixar ver a personagem no quarto a escrever, a linguagem utilizada teria perdido intensidade e, ao mesmo tempo, poderia entender-se que se estaria na evocação de um *flash-back*, a emergência da morte (que ouvimos escrever na carta) perder-se-ia. Ou seja, mesmo escusando-se às regras da *escala de planos*, Daldry confirma,

⁹⁵ Deleuze invoca Pasolini para explicitar esta noção, registamos aqui as suas palavras pela sua capacidade de expressão: “Pasolini exprimiu essa dupla exigência de uma maneira muito clara. Por um lado, o todo cinematográfico seria um só e mesmo plano-sequência analítico, de direito ilimitado, teoricamente contínuo; por outro, as partes do filme seriam de facto planos descontínuos, dispersos, disseminados, sem ligação atribuível. É, pois, necessário que o todo renuncie à sua idealidade, e se torne o todo sintético do filme que se realiza na montagem das partes; e, inversamente, que as partes se seleccionem, se coordenem, encontrem nos *raccords* e ligações que reconstituem por montagem o plano-sequência virtual ou todo analítico do cinema” (Ibid.:45-46).

nesta sequência, que por intermédio dos *raccords*, tal como dos *cortes*, dos falsos *raccords* ou dos *encadeados*, a *montagem* constitui-se como a determinação do todo, mas é necessário que as partes ajam e reajam umas sobre as outras para mostrar como entram em conflito e o ultrapassam para restaurar a unidade. A *montagem*⁹⁶ apoia-se nas imagens-movimento para libertar nelas a ideia de *tempo* (Ibid.:47).

O tempo é o presente infinitamente dilatado, de cada vez que o presente é o próprio todo. Isto é, o tempo como intervalo é o presente variável acelerado, o tempo como todo é como uma espiral aberta nos dois extremos de passado e futuro. A *montagem* constrói esta composição de imagens-movimento que devém a imagem indirecta do tempo (Ibid.:51).

Deleuze salienta que a generalidade da *montagem* é a que põe a imagem em relação com o todo, isto é, com o tempo como aberto (Ibid.:82). Isto é, a *montagem* constrói e abre espaço a uma imagem indirecta do tempo, tanto na imagem-movimento quanto no todo da obra fílmica, em conformidade com o pensamento de Bergson, Deleuze salienta a importância do intervalo (Ibid.:90).

Esta noção de *intervalo* é fulcral na teoria de Deleuze, desde logo porque são os hiatos que permitem o *enquadramento*, ou seja as acções enquadradas que permitem a percepção quer das que a antecipam quer das que as ultrapassam de cada vez que a coisa e a percepção da coisa são uma e a mesma, ainda que referindo-se a diferentes sistemas de referência (Ibid.:93). Um exemplo de *intervalo* na acepção em que Deleuze o toma pode apontar-se no núcleo dos *Woolf* quando a personagem Virginia se prepara para sair do quarto. O *enquadramento* em que o *espectador/leitor* ficou remete para a porta do quarto fechada, vista a partir do exterior/corredor de acesso/escadas. Daldry proporciona-nos depois a imagem de Virginia que se levanta da cama e se dirige ao lavatório. Contudo, este movimento é intermediado pela passagem pelo núcleo de Clarissa Vaughan que também entra na casa de banho e se prepara para lavar o rosto. A imagem retorna ao núcleo de Virginia Woolf que está frente ao espelho e se debruça sobre o lavatório. Da próxima vez que encontramos a personagem ela está em função do conceito de *intervalo*. Parada, frente

⁹⁶ A propósito da *montagem* (conceito que será mais detalhadamente tratado adiante) deve registar-se aqui a classificação de Deleuze: “A *montagem* é a composição, o agenciamento das imagens-movimento como constituindo uma imagem indirecta do tempo [...]. Se vangloriamos Griffith, não é por ter inventado a *montagem*, mas de o ter levado a um nível de uma dimensão específica, parece-nos que se pode assinalar quatro grandes tendências: a tendência orgânica da escola americana, a dialéctica da escola soviética, a quantitativa da escola francesa do pós-guerra, a intensiva da escola expressionista alemã” (Ibid.:48).

à porta fechada do quarto. De pé, mãos nas algibeiras, Virginia *aguarda* para sair do quarto. O *corte* seguinte é a resposta ao *intervalo* em que a personagem se colocara: Virginia começa a descer a escadaria em direcção a Leonard Woolf.

A imagem percepcionada apresenta-se como «menos» da coisa percepcionada. Isto é, a imagem percepcionada é subjectiva já que apreende-se da imagem não a totalidade mas fazendo-o de modo subjectivo e, portanto, subtractivo. Este conceito de percepção permite a transformação da imagem-movimento em *imagem-percepção* (Ibid.:94).

De acordo com a análise de Deleuze deve ainda considerar-se uma parte dos movimentos exteriores que nem se tornam objecto do sujeito, não se transformam em percepção nem actos do sujeito. Esta parte dos movimentos exteriores consiste na última transformação da imagem-movimento em *imagem-afecção* (Ibid.:95-96).

Para Deleuze há uma relação entre signo e imagem. Embora não reconheça integralmente a abordagem de Pierce, ainda que a enalteça, Deleuze propõe, na sua reflexão que, para cada imagem, correspondem pelo menos dois signos que correspondem a pelo menos dois sujeitos, duas subjectividades de leitura. Ou seja, um filme não é feito de uma só espécie de imagens, antes submete-se a diferentes tipos de montagem que, por sua vez, são o resultado do inter-agenciamento entre imagens-percepção, imagens-afecção, imagens-acção.

Para estabelecer a relação entre signo e imagem, Deleuze recorre às categorias peirceanas de primareidade e de secundeidade, respectivamente, dizendo respeito ao novo na experiência, ao fugaz e conseqüentemente eterno e correspondendo ao que é tal como é em relação a um segundo (Ibid.:137-138). Assim, tem-se que o signo é a expressão e não a actualização⁹⁷. Assim sendo, reconhece-se uma composição interna a cada *plano* de acordo com as suas potências: as que são actualizadas num estado de coisa individualizado nas conexões reais correspondentes (tal espaço, tal tempo) e as que são expressas por eles mesmos, isto é, fora de coordenadas espaço-temporais: a primeira dimensão é a do *plano médio* e da imagem-acção, a segunda é a do *grande plano* e da imagem-afecção (Ibid.:144), cabendo realçar que os *planos* não devem ser tomados pelas suas dimensões

⁹⁷ Deleuze explicita o conceito de signo: “Se se quiser, é uma experiência imediata e instantânea, tal como está implicada em qualquer consciência real que, ela, não é imediata nem instantânea. Não é uma sensação, um sentimento, uma ideia, mas a qualidade de uma sensação, de um sentimento ou de uma ideia possíveis. A primeiridade é pois a categoria do Possível: dá consciência própria ao possível, exprime o possível, sem o actualizar, contribuindo ao mesmo tempo para um modo completo. Ora a imagem-afecção não é outra coisa: é a qualidade ou a potência, a potencialidade considerada em si mesma, enquanto que expressa. O signo correspondente é pois a expressão, não a actualização” (Ibid.:137-138).

mas antes pela composição interna (e externa relativamente aos outros planos) e pela sua dimensão absoluta que é a funcionalidade da expressão dos afectos enquanto entidades (Ibid.:146).

Deleuze salienta ainda a luz e a cor (Ibid.:163), como elementos construtores de um espaço, referindo que o simbolismo das cores não tem correspondência entre uma cor e um afecto, antes, a cor é o próprio afecto enquanto conjugação virtual de todos os objectos que ela capta (Ibid.:163-164). Isto mesmo surge na linguagem de Daldry quando, na sequência de abertura do texto cinematográfico vai transmutando a luz e a cor das águas de azul metalizado, a castanho e a amarelo pardacento, construindo com esta mutação uma afirmação acerca do estado de espírito da personagem e, conseqüentemente, vai induzindo o espectador a acompanhar a tensão presente à acção que subjaz ao conflito interior que a personagem vive.

Deleuze salienta que, ao substituir a imagem por um enunciado, devem aplicar-se-lhe determinações que, não pertencendo exclusivamente à língua, não deixam de condicionar os enunciados de uma linguagem. Para Deleuze, o cinema tem características de linguagem que se aplicam aos enunciados (Deleuze, 2006:42): o sintagma (conjunção de unidades relativas presentes) e o paradigma (unidades presentes como unidades comparáveis ausentes) (Ibid.:41) e que decorrem como consequência das imagens, elas mesmas aparentes, e das suas combinações directas. Assim, a narração é uma consequência das imagens, aparentes elas próprias, o que coloca a dificuldade que tem origem na assimilação da imagem cinematográfica⁹⁸.

Para Deleuze, a substituição de uma imagem por enunciado dá à imagem uma falsa aparência já que se lhe retira o seu carácter mais essencial que é o movimento enquanto modulação do próprio objecto⁹⁹, tomando modulação como a operação do real

⁹⁸ Atente-se nas seguintes palavras de Deleuze: “A origem da dificuldade é a assimilação da imagem cinematográfica a um enunciado. Este enunciado narrativo, por isso, opera necessariamente por semelhança ou analogia, e, por mais que proceda com signos, são «signos analógicos». A semiologia tem, pois, necessidade de uma dupla transformação: por um lado, a codificação desses signos para descobrir a estrutura da linguagem (não-analógica) subjacente a esses enunciados. Tudo se passa entre o enunciado por analogia e a estrutura «digital» ou digitalizada do enunciado” (Ibid.:43-44).

⁹⁹ O conceito de *modulação* é central no pensamento de Deleuze que o define da seguinte forma: “A imagem-movimento é a modulação do próprio objecto. «Analógico» encontra-se aqui, mas num sentido que não tem nada a ver com a semelhança, e que designa a modulação como nas máquinas ditas analógicas. Pode-se objectar que a modulação, por sua vez, aponta, por um lado, para a semelhança, nem que seja para avaliar os graus de continuum, por outro, para um código ser capaz de «digitalizar» a analogia. Mas, aí ainda, só é verdade se se imobiliza o movimento. O semelhante e o digital, a semelhança e o código, têm pelo menos em comum serem *moldes*, um por forma sensível, o outro por estrutura inteligível: é por isso que podem comunicar tão bem um com o outro. Mas a *modulação* é completamente outra coisa; é uma colocação

que constitui e não pára de constituir a identidade da imagem e do objecto (Ibid.:44-45). Ou seja, deduz-se, então, que não se trata de uma linguagem mas sim como um sistema de imagem-movimento que exprime o que muda e que se estabelece entre objectos pelo que é um sistema de *diferenciação* que compreende duas faces (o todo infinitamente mutante que ela exprime e os objectos entre os quais ela passa) e intervalos que constituem o processo de *especificação* (por exemplo, a imagem- percepção na extremidade de um intervalo, a imagem-acção na outra e a imagem-afecção no próprio intervalo). Juntos estes elementos formam uma *matéria sinalética* mas não são nem uma língua nem uma linguagem. Para Deleuze, não se trata nem de uma enunciação nem de enunciados mas sim de um *enunciável* (Ibid.:46-47).

Para Deleuze, a questão da linguagem é decorrente da imagem-movimento a que reconhece duas faces: por um lado, em relação aos objectos de que faz variar a posição relativa (*enquadramento*), por outro lado, em relação a um todo de que exprime uma mudança absoluta (*montagem*). E é nesta noção de imagem-movimento considerando-lhe duas faces que reside o cerne do pensamento de Deleuze. De acordo com a definição de imagem-movimento, as posições estarão no espaço, contudo, o todo que muda está no tempo. Ou seja, é a própria *montagem* que constitui o todo e, ao fazê-lo, desoculta a imagem do tempo enquanto representação indirecta que decorre da montagem que não é tomada como mera justaposição de presentes (Ibid.:53). Todavia, deve considerar-se que a imagem-movimento exprime o todo que muda na medida em que é da sua justaposição (*montagem*) que decorre o movimento mas, sendo considerado o movimento relativo interno de cada imagem-movimento, tem-se que, a célula do tempo é o plano tomado como uma *montagem* potencial: Deste ponto de vista, o tempo depende do próprio movimento e pertence-lhe: podemos defini-lo à maneira dos filósofos antigos, como o número do movimento (Ibid.:54).

O tempo surge, pois, como presente de cada vez que é apresentado pela *montagem*, contudo, este tempo que surge como presente contém, em si mesmo, o passado (que não é um presente passado) e um futuro (que não é um presente a vir), cada presente coexiste com um passado e um futuro. Esta concepção de tempo encontra a sua expressão perfeita na estrutura dramática de *The Hours* que conjuga num mesmo presente, presentes plurais e que, se inscritos numa concepção linear de tempo, se consignariam como passado,

em variação do molde a cada instante da operação. Se ela aponta para um ou vários códigos, é por enxertos, enxertos de código que multiplicam a sua potência (como a linguagem electrónica) ” (Ibid.:44).

presente e futuro, respectivamente o núcleo da personagem Virginia Woolf em 1923, o de Laura Brown em 1951 e o de Clarissa Vaughan em 2001 e, os quais, surgem considerados como concomitantes e estabelecendo mesmo, entre si, relações causais que corrompem a noção de tempo newtoniana.

Neste ponto, Deleuze convoca Bergson com o conceito de imagem óptica e sonora que entra em relação com a imagem-lembrança (Ibid.:67). Se a imagem-movimento comportava um intervalo entre uma acção e uma reacção pelo que libertava espaço para a subjectividade, ao invocar o conceito bergsoniano de imagem-lembrança, Deleuze introduz uma nova componente na subjectividade que toma, então, o sentido já não material mas espiritual porque nos conduz individualmente à percepção do movimento (que é tempo), tal como se pode depreender da interpretação que Deleuze faz do conceito bergsoniano de tempo:

Bergson não parou de colocar a questão, de procurar a resposta no abismo do tempo. O que é actual é sempre um presente. Mas, precisamente, o presente muda ou passa. Pode-se sempre dizer que se torna passado quando já não é, quando um novo presente o substitui. Mas isso não quer dizer nada. É necessário que passe para que o novo presente chegue, é necessário que passe ao mesmo tempo que é presente, no momento em que é. É, pois, preciso que a imagem seja presente e passada, ainda presente e já passada, ao mesmo tempo. Se ela não for passado ao mesmo tempo que presente, o presente nunca passaria. O passado não sucede ao presente que já não é, coexiste com o presente que foi. O presente é a imagem actual, e o *seu* passado contemporâneo, é a imagem virtual, a imagem em espelho (Deleuze, 2006:108).

Esta construção teórica em torno do conceito bergsoniano de tempo, transporta Deleuze para o conceito de imagem-cristal como lugar onde o tempo se divide em duas dissimetrias que, por um lado, fazem passar todo o presente e, por outro lado, conservam todo o passado. O tempo é esta cisão, pelo que é na imagem-cristal que se vê o tempo (Ibid.:111), para Deleuze este é um momento crucial do cinema (Ibid.:224).

A grande alteração traduz-se no facto de a abertura que se reconhecia ao cinema clássico se ter transformado no *tudo é o fora*. Enquanto o aberto se ocupava com uma

representação indirecta do tempo através do movimento, com a noção de cinema moderno e de que o todo é o fora, o que está em causa já não é o fora de campo mas antes o *interstício*¹⁰⁰ entre as imagens que abandonam o movimento de associação ou atracção (presente no cinema clássico).

A assumpção do monólogo interior pelo cinema moderno dá lugar a sequências de imagens, cada uma independente e cada imagem da sequência valendo por ela própria (Ibid.:235) e já não numa relação de causa-efeito ao modo do cinema clássico com a sua utilização extensiva da imagem-movimento. Desta forma, o cinema moderno relaciona-se de modo diverso com o pensamento: o apagamento de uma totalização das imagens, em favor do *fora* que lhes é intersticial (Ibid.:242).

O *fora de campo* já havia sido colocado no cinema mudo, contudo, com o cinema sonoro ele enche-se com uma presença não-vista. O som, a palavra, o ruído, a banda sonora trazem à imagem novas dimensões, contudo, o cinema permanece um monólogo interior que não pára de se interiorizar e de se exteriorizar. Não é pela presença do som que se deve estabelecer a diferença entre cinema clássico e cinema moderno como Deleuze faz notar:

O moderno implica um novo uso do falado, do sonoro e do musical. É como se, em primeira aproximação, o acto de palavra tendesse a libertar-se das dependências em relação à imagem visual e tomasse um valor em si mesmo, uma autonomia, todavia não-teatral. O mudo colocava o acto da palavra em estilo indirecto porque o fazia ler como legenda; a essência do falado, em contrapartida, era fazer aceder o acto da palavra ao estilo directo e fazê-lo interagir com a imagem visual, mantendo ao mesmo tempo a sua pertença a esta imagem, inclusive na *voz off* (Ibid.:308).

¹⁰⁰ Por interstício, Deleuze significa: Por outras palavras, é o interstício que é primeiro em relação à associação, ou é a diferença irreduzível que permite escalonar as semelhanças. A fissura tornou-se primeira e alargou por isso. Já não se trata de seguir uma cadeia de imagens, mesmo por cima dos vazios, mas antes de sair da cadeia ou da associação. O filme deixa de ser «imagens em cadeia... uma cadeia interrompida de imagens, escravas umas das outras», e de que nós somos o escravo (*Ici et ailleurs*). É o método do ENTRE, «entre duas imagens», que esconjura todo o cinema do Um. É o método do E, «isto e aquilo», que esconjura todo o cinema do Ser=é. Entre duas acções, entre duas afecções, entre duas percepções, entre duas imagens visuais, entre duas imagens sonoras, entre o sonoro e o visual: fazer ver o indiscernível, isto é, a fronteira (*Six fois deux*). O todo sofre uma mutação, porque deixou de ser o Um-ser, para se tornar o «e» constitutivo das coisas, o entre-dois constitutivo das imagens (Ibid.232-233).

O cinema moderno distingue-se verdadeiramente do cinema clássico de cada vez que não se utiliza do encadeamento das acções e reacções, num enredo de interacções (Ibid.:313). Com o cinema moderno, o acto da palavra deixa de pertencer à imagem visual e transforma-se em imagem sonora autónoma, pelo que e o cinema devém audiovisual (Ibid.:310).

No cinema moderno, a imagem visual ganha uma nova estética, ela já não depende dos caracteres, legendas e outros elementos que a auxiliavam no cinema mudo ou mesmo nos primórdios do cinema sonoro. Com o cinema moderno, a distribuição entre o visual e o sonoro faz-se na mesma imagem (Ibid.:316). Com isto, o cinema (moderno) conquistou um espaço que não depende das sequências racionais de acção-reacção mas antes se suporta nos *cortes* irracionais que não são nem acção nem reacção, antes, se apresentam como intersticiais e com valor próprio e inerente. Este *corte* irracional pode ser constituído por formas visuais que interrompem o encadeamento, como pode ser constituído por *fade in* ou por *fade out* ou mesmo por uma nova figura sonora da qual não se pode excluir o próprio silêncio. Em *The Hours*, este é o caso da sequência em torno das jarras de flores que começa em 2001 com Clarissa Vaughan que toma a decisão de comprar ela mesma as flores, passa para, 1951, com Dan Brown que coloca as rosas na jarra e termina, em 1923, com Nelly que ajeita a jarra com flores.

Assim, face ao que se tem vindo a expor, deve concluir-se, com Deleuze, que o cinema não é uma língua, universal ou primitiva, nem tão pouco é uma linguagem, antes, consiste em movimentos e processos de pensamento (imagens pré-linguísticas) e em pontos de vista tomados sobre esses movimentos e processos (signos pré-significantes), isto é:

A língua extrai dos enunciados de linguagem com unidades e operações significantes, mas o próprio enunciável, as suas imagens e os seus signos são de outra natureza (...). Está claro que, quando a linguagem se apodera da matéria ou do enunciável, faz dela enunciados propriamente linguísticos que já não se exprimem em imagens ou em signos. Mas mesmo os enunciados por sua vez se reinvestem em imagens e signos e fornecem de novo o enunciável. Pareceu-nos que o cinema, precisamente pelas suas virtudes automáticas e psicomecânicas, era o sistema das imagens e dos signos pré-linguísticos e que retomava os enunciados nas

imagens e nos signos próprios a esse sistema (a imagem lida do cinema mudo, a própria imagem sonora no segundo estado). É por isso que o corte do mudo até ao sonoro nunca pareceu essencial na evolução do cinema. Em contrapartida, pareceu-nos essencial, neste sistema das imagens e dos signos, a distinção de duas espécies de imagens com os seus signos correspondentes, as imagens-movimento e as imagens-tempo que só deviam surgir ou desenvolver-se ulteriormente (Ibid.334-335).

Viu-se já que com o cinema moderno há uma ruptura do elo sensorial motor, deixa de se falar em cinema narrativo, o problema do espectador deixou de ser *o que se vai ver na imagem seguinte* e passou a ser *o que é que há a ver na imagem?* Ou seja, de acordo com Deleuze passou-se de uma situação sensorial motriz para uma situação puramente óptica e sonora. A este tipo de imagens, Deleuze chamou *opsignos* e *sonsignos* de que a imagem-tempo é o correlato (Ibid.:348). Os opsignos e os sonsignos são encadeados através de *mnemosignos* (imagens-lembrança) ou de *onirossignos* (imagens-sonho). Para que surja uma imagem-tempo (*cronossigno*) é necessário que a imagem actual se relacione com a sua *própria* imagem virtual criando um momento de indiscernibilidade entre os dois, numa troca perpétua (Ibid.:349) que nos refere à imagem-cristal (*hialossigno*) (Ibid.:349).

Deleuze distingue duas categorias de *cronossignos*: os que dizem respeito à ordem do tempo (sem que se confunda, aqui, tempo com sucessão), diz respeito às relações interiores do tempo e, neste caso, o cronossigno surge como *toalha do passado*, isto é, transformação topológica dessa toalha e ultrapassagem da memória psicológica para a memória-mundo ou pode surgir como *pontas de presente* – os saltos quânticos entre os presentes reduplicados do passado, do futuro e do presente. Deleuze postula que assim se anula a distanciação entre real e imaginário (que caracterizava a imagem-cristal), para passar a estar em jogo o verdadeiro e o falso (Ibid.:350-351). A segunda categoria de cronossigno, o *genessigno*, é a que constitui o *tempo como série* (Ibid.:351).

Com o cinema moderno e a ascensão dos interstícios, assiste-se a um reencadeamento perpétuo, dado que a palavra atinge o seu limite que a separa do visual, do mesmo modo que o visual atinge o limite que o separa do sonoro. A descoberta de cada um dos limites, conduz a um limite comum que os relaciona e constrói os novos signos: *lectossignos*. A partir de agora, a imagem tornou-se estratigráfica e alcança maior legibilidade de cada vez que a palavra se torna autónoma. O próprio cinema surge como

uma nova prática de imagens e dos signos que, de acordo com Deleuze, tanto a linguística quanto a psicanálise se revelam insuficientes tanto para a teoria quanto para a prática conceptual (Ibid.:357).

Neste sentido, quando se recupera a proposta inicial de contrapor escrita textual com escrita imagética tem de tomar-se, ao seguir-se Deleuze, esta escrita imagética entre aspas. É verdade que é feita uma leitura tanto da imagem-movimento quanto da imagem-tempo (na qual já não é o tempo que está subordinado ao movimento, é o movimento que se subordina ao tempo), contudo, na sua análise, Deleuze desembaraça-se quer da proposta de uma semiologia tal como Metz a entendeu quer da proposta de uma semiótica como a defendida por Pierce. Para Deleuze, o cinema é um devir narrativo que associa imagens e planos em proposições e enunciados.

5. *The Hours*: a transversalidade do filme

O romance *The Hours* de Michael Cunningham surge como *reescrita* do romance *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf, escrevendo um espaço de intertextualidade, tanto a nível formal, a narrativa subintitulada ‘Mrs. Dalloway’ corre em perfeito paralelo com o romance woolfiano, quer a nível de conteúdo. Nos três núcleos de acção, encontramos três mulheres que se interrogam acerca das escolhas de vida que fizeram, tempos antes: Clarissa viu-se na contingência de não prosseguir a sua relação amorosa com Richard, Laura optou por casar com um veterano da Segunda Guerra Mundial, conforme ao padrão da época, Virginia escolhe a trepidante Londres por oposição à calma de Richmond.

Para Hughes (2004), o texto de Michael Cunningham funciona como um texto pós-moderno enquanto arqueologia de um texto canónico. Petterle (2005) concorda com esta classificação e acrescenta a análise do tempo enquanto recurso linguístico nos dois romances Para Maria de Deus Duarte (2005), o texto *The Hours* funciona como uma história com uma volta (*a story with a twist*).

A *reescrita* ao redor de *Mrs. Dalloway* está já presente na escrita da própria Virginia Woolf. As personagens de Clarissa e Richard Dalloway surgem à estampa, pela primeira vez, no romance *The Voyage Out* (1915). Embarcam no navio *Euphrosin*¹⁰¹, em

¹⁰¹ Rosebaum faz notar que, em Agosto de 1905, surgiu um livro de poemas anónimo, em Cambridge, Londres e Oxford, o título era *Euphrosyne*. Era descrito como uma colecção de versos, foi publicado e vendido por um livreiro de Cambridge chamado Elijah Johnson. Tem-se notícia de recepções ao livro na

Lisboa. À época, Clarissa Dalloway caracteriza-se pelo distanciamento do mundo que a rodeia. Alheada, a personagem é apresentada como alguém que não se apercebe que a vida passa por si. Desinteressada da carreira do marido, esta personagem evoluirá bastante até se apresentar no romance de 1925. Em 1922, a personagem de Clarissa faz a sua reaparição no conto “Mrs. Dalloway in Bond Street”. Em “The Party”(1922) encontramos ainda Clarissa Dalloway, tal como em “The New Dress”(1922), concorrente para o que se tornou um romance tem de considerar-se ainda o conto “The Prime Minister” (1922), à qual está presente a personagem de Septimus Warren Smith que, contudo também terá, retirado do romance, um conto com o seu nome (1925). De acordo com o registo no diário, a 19 de Junho de 1923 (*D.I.*:316-317), Virginia Woolf abandona a ideia de um livro de contos e opta pelo romance que começa por tomar como designação *The Hours*.

Apropriando-se da sugestão woolfiana para o título do romance, Cunningham estabelece definitivamente a sua relação com o texto canónico. De resto, a aceitar a tese de Lodge (1981) segundo a qual nenhum livro tem um sentido somente seu, como se subsistisse num vácuo, essa relação é sempre verificável, em menor ou maior grau. No presente caso, Michael Cunningham propõe-se escrever sob a inspiração tanto da escrita quanto da *persona* de Virginia Woolf (Cf. Chambers, 2003). Este mesmo processo, de intercâmbio entre textos, de *reescrita*, está patente na remediação do romance de Cunningham.

O conceito pelo qual nos norteamos na abordagem aos textos, respectivamente de Virginia Woolf, Michael Cunningham, David Hare e Stephen Daldry, não é o de *intertextualidade* mas antes, gostaríamos de propor a opacidade da sua assumpção como *reescrita*, dado que se analisa a transposição intertextual entre dois *medias* diferentes e não

London Graphic e na *Cambridge Review*, onde dois correspondentes, usando pseudónimos, mantiveram por algumas semanas uma discussão em torno dos poemas. Depois, *Euphrosyne* desapareceu da história literária para só voltar a aparecer em notas de biografias de Bloomsbury e em notas de biografias de membros do Grupo. Fica-se, então, a saber que *Euphrosyne* incluía poemas de Lytton Strachey, Leonard Woolf, Clive Bell e de Saxon Sydney-Turner. Virginia Woolf usou o nome Euphrosyne para o atribuir ao barco em que navega Vinrace e também Clarissa e Richard Dalloway, no seu primeiro romance *The Voyage Out*. *Euphrosyne* pode ser considerado o primeiro livro de Bloomsbury. Aparece meses antes do primeiro romance de Forster, apesar de Roger Fry já ter publicado a sua monografia sobre Bellini, ainda passariam dois anos até que Desmond MacCarthy publicasse o seu livro sobre Criticism, enquanto Strachey e Virginia Woolf começavam a dar os primeiros passos escrevendo críticas literárias. *Euphrosyne* não causou mais comentários públicos, somente críticas privadas, durante um certo tempo, em Bloomsbury. A resposta de Virginia Woolf a *Euphrosyne* foi mais explícita no seu comentário inacabado e começado em Maio de 1906 em que usa o livro para denegrir a educação universitária. Foi também o primeiro texto em que Virginia Woolf tenta abordar um tópico centrado no seu feminismo: a educação das mulheres (Cf. Rosenbaum, 1984).

num mesmo *medium*. Esta opção encontra fundamento no facto de propormos a leitura transversal de textos escritos, mas também de um texto de escrita para audiovisual (o argumento) e, finalmente, a leitura do texto da realização.

Aceitando com Lodge que todo o texto tem referências e sentidos relativos aos outros textos, enquanto condição de possibilidade da própria leitura, *The Hours* (texto cinematográfico) é lido com referência à obra woolfiana. Em primeiro lugar, o texto cinematográfico *The Hours* ecoa o conjunto de textos de que Virginia Woolf foi leitora, o conjunto de textos de que o escritor Michael Cunningham é leitor, o conjunto de textos de que David Hare é leitor, o conjunto de textos (cinematográficos) de que Daldry é leitor. Por sua vez, também o leitor/espectador transporta um conjunto de textos que o engendram como leitor e que influenciam o modo como lê/vê *The Hours*.

Quando Saussure apresentou os signos como arbitrários e diferenciais e estabeleceu, assim, que o seu significado releva da associação/cominação com os outros signos. Desta forma, abrindo campo, com Bakhtin (1929) e com a sua concepção do texto verbal como conjunto de relações dialógicas múltiplas, à compreensão das condições sociais e culturais específicas de cada um e a cada vez. Como interpreta Aguiar e Silva (2000), um texto é sempre lugar de intercâmbio de textos plurais que convergem entre si. No final da década de sessenta do século passado, quando Kristeva (1978) trouxe à luz o termo *intertextualidade* (que recuperara de Bakhtin), foi possível estabelecer que o autor *escreve* tanto no sistema da língua, quanto no sistema literário, pelo que todo o texto é um mosaico de outros textos que são sujeitos de um movimento inevitável e eterno de absorção e transformação de textos outros, que tornam possível reformular o conceito de intersubjectividade, lendo-o, então, como *intertextualidade*. A *intertextualidade* é a interacção semiótica de um texto com outros textos (Aguiar e Silva, 2000:625). Contudo, Aguiar e Silva faz notar que o conceito deve ser usado cuidadosamente já que, a limite, este conceito falseia a dinâmica da semiose textual, dado que não haveria como provar que um texto seja o produto da interacção de outros textos (Ibid.:626), o que, no presente caso é de excluir dado que o(s) autor(es) assumem essa influência. É, então, de aceitar a precaução de Riffaterre (1990) que prefere definir *intertextualidade* como uma relação regida por uma identidade estrutural, sendo o texto e o *intertexto* variantes de uma mesma

estrutura. Para Riffaterre, o *intertexto* existe *antes e debaixo* de um texto ao modo de um *texto-fantasma*.

Chega-se, então, a que a *intertextualidade* considera que não existe semiose *ex nihilo*, antes, há que considerar, por um lado, que os semânticos e sintáticos que passam a ser tomados como universais pragmáticos (Ibid., 2000:626); por outro lado, a *intertextualidade* comporta a semiose cultural que actua ao nível sociocultural. Ou seja, a *intertextualidade* representa a capacidade do texto literário produzir diacrónica e sincronicamente novos significados. A *intertextualidade* pode ser *exoliterária* (quando o *intertexto* é constituído por textos não verbais, caso do texto cinematográfico, *The Hours*) ou *endoliterária* (quando o *intertexto* é constituído por textos literários, caso de Cunningham relativamente a Woolf, e de Shakespeare que se apresenta ao texto woolfiano).

A *intertextualidade* refere sempre uma cosmovisão que se aceita ou se nega. Ou seja, tem uma função dual já que pode fortalecer ou, pelo contrário, subverter o sistema literário. A este propósito, Harold Bloom (1975) refere a *ansiedade da influência*, de acordo com a qual todo o escritor estaria preso de uma relação edipiana com o escritor predecessor. A um tempo, o escritor evocado, seria representação da autoridade, à qual se está submetido e, simultaneamente, seria a representação do sujeito contra o qual se tenta impor a originalidade.

Partindo desta compreensão do termo *intertextualidade* que se encontra o ponto de fuga para a sua interpretação como *reescrita*, aceitando que o leitor, situação em que nos encontramos, é criador de sentidos.

Tanto o texto de Cunningham, quanto o argumento de Hare e o texto cinematográfico de Daldry apresentam-se como exercícios de um pós-modernismo que se revê quer na reescrita, quer adaptação a cinema, respondendo à característica da renovação. Ecoando Virginia Woolf, estes textos pós-modernos confirmam a sua natureza na repetição criativa de temas, motivos, símbolos, nos conflitos e nas estruturas narrativas, colocando-os no plano da “ficção da ficção” ao retomarem o texto mas também a sua estrutura. E, ao fazerem-no de forma consciente como Cunningham defendeu:

What I wanted to do was more akin to music, to jazz, where a musician will Play improvisations on an existing piece of great music from the past – not to reinvent it, not to lay kind

of direct claim to it, but to both honor it and try to make other art out of an existing work of art (Cf. D'Erasmus, Interview, 2001).

Ao mesmo tempo, ao ecoar a escritora Virginia Woolf, no núcleo Mrs. Woolf, Cunningham projecta a reflexão para lá da ligação ao romance canónico, para reflectir ainda acerca da própria escrita de romance. Ao reflectir em torno da própria ficção, tanto o romance, como o argumento, quanto o texto cinematográfico colocam-se num plano de *meta* ficção, parecem apontar para uma revitalização de um autor canónico, a que se sucede a autoria de uma escrita audiovisual e consequente tradução em imagens. Assim, poder-se-ia aceitar esta renovação autoral como a evidência de mais uma característica pós-moderna presente aos textos em análise.

Assim, o texto cinematográfico *The Hours* surge estabelecendo uma relação de intertextualidade com *Mrs. Dalloway* mas projectando-se ainda para uma outra dimensão na relação com a escrita: no texto cinematográfico *The Hours*, a história da escrita surge figurada através das diferentes personagens femininas dos três núcleos narrativos: Virginia Woolf invoca a escrita, é escritora e assiste-se ao seu processo criativo enquanto Leonard se ocupa na tipografia compondo o texto impresso e já não manuscrito; Clarissa Vaughan é editora; Laura Brown lê o livro já impresso e confirmado no cânone pelo tempo e virá ainda a ser bibliotecária, guardiã da escrita. Encontra-se, pois, o processo da escrita, da impressão, da comercialização, da leitura e da exposição pública. A referência à transposição mediática, à remediação do texto, surge, brevemente, na equipa de filmagens com que a personagem de Clarissa Vaughan se cruza no texto de Cunningham (*T.H.*:24,26) e, curiosamente, está ausente do próprio texto *remediado*.

No texto cinematográfico, a evidência estrutural mais marcante é a fragmentação e a dispersão, quer na construção das personagens quer por diferentes núcleos dramáticos. Nos diálogos das cenas, desenham-se dois planos de leitura: um que permite a leitura do texto cinematográfico e outro que permite a de(s)codificação da representação de Virginia Woolf, redesenhada a partir do texto diarístico da autora. Sob o texto cinematográfico desoculta-se uma nova proposta de representação da personagem de Virginia Woolf que, remediada a partir da inspiração e do conhecimento do texto do diário da escritora, se tornará numa nova figuração tanto da escritora quanto da sua escrita. Em *nuances* diversas, as obras que constituem o objecto desta tese são manifestos da diversa grafia.

Parte II A(s) Escrita(s) de Virginia Woolf

1. Virginia Woolf, a escrita e as mulheres

Virginia Woolf cresceu com o sufragismo feminista, dos primórdios dos anos vinte, com as lutas e os debates, mas também com os comportamentos tão *insignificantes* como, por exemplo, cortar o cabelo *à la garçonne*¹⁰². Estas vivências tiveram, necessariamente, que influenciar a sua escrita. Virginia Woolf alcançou o palco desses debates que começavam a estender-se a questões como a existência e a natureza de uma tradição literária feminina separada; conforme Marcus (1997) faz notar, quando realistas *versus* modernistas encontram, na escrita, o lugar e o veículo privilegiados para as políticas feministas: era o lugar do radicalismo estético feminino (Marcus, 1997:41).

Mrs. Dalloway propõe a questão do papel social da mulher sob a forma da reflexão da protagonista que, ao longo de um dia, recorda a escolha amorosa que fez, a escolha de com quem casar revelou-se a escolha entre dois modos de ser mulher (*M.D.*: 9-10). Também o texto cinematográfico de *The Hours* volta à interrogação acerca do que seja ser mulher e do que seja envolver-se emocionalmente. O que se questiona é o próprio direito à palavra, à linguagem, isto é, *nomear* o mundo no *feminino*, o lugar da mulher na *representação* e as *suas próprias representações*, gerações, cartografias e geografias. O que se questiona é a representação feminina (no feminino) num espaço e num tempo, na história e na cartografia social. A questão do direito à linguagem e à formulação do *eu* constitui, afinal, a questão central dos feminismos de segunda e terceira vaga. Como Judith Butler (1990) faz notar, o *eu* é constituído por um mundo social que não foi escolhido pelo

¹⁰² A este propósito veja-se, na entrada do diário de 12 de Janeiro de 1927, como Virgínia descreve o facto de ter cortado o cabelo: “But I am forgetting, after three days, the most important event in my life since marriage – so Clive described it. Mr. Cizec has blingled me. I am short haired for life. Having no longer, I think, any claims to beauty, the convenience of this alone makes it desirable. Every morning I go to take up brush and twist that old coil round my finger and fix it with hairpins and then with a start of joy, no I needn’t. In front there is no change; behind I’m like the rump of a partridge” (*S.D.*: 12 January 1927:226-227). Note-se que no texto cinematográfico *The Hours*, a personagem de Virginia Woolf surge correctamente caracterizada com o cabelo comprido, já que só corta o cabelo em 1927 e toda a acção do texto cinematográfico, no que a esta personagem diz respeito, decorre em 1923. Contudo, deve assinalar-se também que nas *cenhas de apresentação* (1941), quando a acção remete para o suicídio de Virginia Woolf esta surge de cabelo comprido – que não deixa de ser a forma mais icónica de figurar a escritora para além do facto de ser difícil executar uma perfeita evocação do *flash-back* se a mesma personagem surgisse com recortes físicos diferentes.

eu e, contudo, é esse mundo social que o constitui e que lhe permite a ação. O ser-se mulher é anterior à corporeidade. Este é o paradoxo que é simultaneamente condição de possibilidade do *eu*: o *eu* encontra-se, por um lado, constituído por normas e dependente delas e, por outro lado, deve esforçar-se por viver de modo a manter uma relação crítica e transformadora com/(d)essas mesmas normas (Butler, 2006:15).

Para Virginia Woolf *ser-se* mulher, significa romper a tradição falocentrista da cultura grega ocidental e ser ela própria. É abandonar o território da *doxa masculina* e *ver* pelo feminino. Este *ver* é mais do que a mera *oposição* ou *negação*. Não é tanto a percepção através do feminino do corpo, é mais a fenomenologia do *eu* essencial à dicotomia *feminino/masculino*¹⁰³ que, antes de serem categorias identitárias, começam por ser categorias históricas e espaciais, temporalmente definidas. Doutra maneira, é uma estrutura simbólica que está na origem das interdições colocadas à mulher: a mulher é indefinidamente *outra/outro/outrem* nela mesma¹⁰⁴. Ou seja, tanto a estrutura da língua como a estrutura do pensamento fundam-se na oposição masculino/feminino que assiste à sociedade patriarcal. Nela, *mulher* é vista como o *outro do mesmo*¹⁰⁵. Sendo, portanto, o corpo, o lugar primevo do *eu*.

Para Rich (1986), a geografia mais próxima é a do próprio corpo que só ganha existência no tempo, na temporalidade (Rich, 2002:17). Na ausência dessa apropriação da temporalidade, o corpo feminino (a mulher) fica em posição de se vivenciar de modo

¹⁰³ A sexualidade feminina foi sempre pensada a partir de parâmetros masculinos, como defende Irigaray: “[...]: un non-sexe, ou un sexe masculin retourné autour de lui-même pour s’auto affecter” (Irigaray, 1977:23).

¹⁰⁴ A propósito desta inevitabilidade da mulher ser ela mesma indefinidamente *outrem*, atente-se nas palavras de Irigaray: “[...]. La femme resterait toujours, mais gardée de la dispersion parce que l’autre est déjà en elle et lui est auto-érotiquement familier. Ce qui est déjà en elle se l’approprie, qu’elle le réduit en sa propriété. Le propre, la propriété sont, sans doute, assez étrangers au féminin. Du mois sexuellement. Mais non *le proche*. Le si proche que toute discrimination d’identité en devient impossible. Donc toute forme de propriété la femme jouit d’un *si proche* qu’elle ne peut l’avoir, ni s’avoir. Elle s’échange elle-même sans esse avec l’autre sans identification possible de l’un(e) ou l’autre. Ce que fait question á toute économie en cours. Que la jouissance de la femme met irrémédiablement en échec dans ses calculs: s’accroissant indéfiniment de son passage dans/par l’autre” (Ibid.:30).

¹⁰⁵ Para Simone de Beauvoir, tende a considerar-se que o ser humano do sexo feminino não é necessariamente mulher, para o ser tem que participar da feminilidade que o homem lhe exige, contudo, a mulher é vista, antes de mais, como um não-homem. Mesmo nas sociedades primitivas encontra-se a dualidade entre o *mesmo* e o *outro*. A realidade humana não se define, então, pelo *Mitsein*, antes é como Hegel propõe, o sujeito que se opõe opondo-se. Ele pretende afirmar-se como essencial e fazer do outro inessencial. Não sendo uma minoria, a mulher esteve sempre subordinada ao homem: a sua dependência não é consequência de um acontecimento ou de uma evolução, não *aconteceu* (Beauvoir, 2008:10-15), é o *acontecimento*, como Kristeva defende acerca da teoria de Beauvoir.

puramente fragmentário, nas margens de uma estrutura e de uma ideologia dominante invertida por um sujeito masculino. A feminilidade é, então e por isso, inscrita por uma masculinidade. É uma sexualidade que é inscrita por uma outra sexualidade, um género¹⁰⁶ que é inscrito por um género outro.

Os géneros são compreendidos como modos de *des-posse* (Butler, 2006:33), modos de ser para o *outro* em função do *outro*. É, portanto, por intermédio do corpo que o género é exposto ao *outro*, que se implica nos processos sociais e culturais e apreendidos nas suas significações sociais. Ser um corpo é, em certo sentido, ser afectado aos *outros*. Mesmo que um corpo seja antes de mais *seu*, é porque implica a mortalidade, a vulnerabilidade e a capacidade de agir (*agency*) que também nos coloca face ao olhar do *outro*. O corpo é a capacidade de agir, como é também o lugar de ser agido. O corpo tem uma dimensão pública, constituído como fenómeno social na esfera pública, o meu corpo é (e não é) *o meu corpo*, no sentido em que o feminino é anterior ao corpo (Ibid.:35), é um *discurso* no sentido que Foucault, em “L’Ordre du Discours”, (1970) atribui ao conceito.

Na generalidade, o que os estudos femininos mostram, e o que é prenunciado por Woolf, é que a diferença de sexos é analisada em sistemas auto-representativos de um *sujeito masculino* (Irigaray, 1977:70).

Não se trata, com efeito, de interpretar o funcionamento do discurso permanecendo no mesmo tipo de enunciado daquele que garante a coerência discursiva. Isto é, falar *de* ou *sobre* a mulher pode sempre voltar a ser entendido como uma assumpção do feminino a partir de uma lógica que o desconhece. Por outras palavras, não se trata de elaborar uma nova teoria em que a mulher seja o sujeito ou o objecto mas trata-se de suspender a pretensão à produção da *sua* verdade e de um sentido demasiado unívocos (Ibid.:75).

As categorias binárias da linguagem opõem as noções, as quantidades, os valores, e surgem, também, como representantes absolutas, pois que o que é frio não é quente e o que é uno não pode ser múltiplo (Héritier, 2005:36). Este arsenal de categorias universais,

¹⁰⁶ Tomando-se aqui género no contexto do pensamento de Judith Butler, isto é, como lugar de sexualidade, O género é uma espécie de fazer, uma actividade performativa ainda que seja sem consciência e sem vontade não é, todavia, nem automática nem mecânica. É uma prática de improvisação que se pratica com ou sem alguém, mesmo que esse alguém seja imaginário. Aquilo que dizemos ser o nosso género aparece como alguma coisa de que eu sou autora mas os termos que compõem o nosso género, à partida, já pertencem à sociabilidade que não tem um autor único (Butler, 2006:13). Deve, por isso salientar-se que esta performatividade é inerente à categoria *sexo*.

que ancora a oposição entre *masculino* e *feminino*, é ainda hierarquizado, dado que os valores presentes no pólo masculino são considerados como superiores aos que estão presentes no pólo feminino (Vidal, 2005:67-69). Podemos aperceber-nos de que a afectação de certos binómios ao pólo masculino ou ao pólo feminino, variam de acordo com as diferentes sociedades (Héritier, 2005:37). De qualquer forma, qualquer que seja a nomeação, a raiz da questão está, como salienta Beauvoir (1949), radicada na diferença entre o *mesmo* e o *outro*:

[...]. Todo o indivíduo que se preocupa em justificar a sua existência, sente-a como uma necessidade indefinida de se transcender. Ora, o que define de maneira singular a situação da mulher é que, sendo, como todo o ser humano, uma liberdade autónoma, descobre-se e escolhe-se num mundo em que os homens lhe impõem a condição do Outro¹⁰⁷. Pretende-se torná-la objecto, votá-la à imanência, porquanto a sua transcendência será perpetuamente transcendida por outra consciência essencial e soberana. O drama da mulher é esse conflito entre a reivindicação fundamental de todo o sujeito que se põe sempre como essencial e as exigências de uma situação que a constitui como inessencial. (Beauvoir, 2008:27-28).

A identidade sexual nunca toma forma isoladamente ou num contexto puramente físico. A sexualidade não é um dado natural. É, sim, consequência das interações sociais entre pessoas e signos. A *feminité* é mais do que a celebração da diferença¹⁰⁸ que as

¹⁰⁷ Note-se que Beauvoir acaba até por ter uma visão muito biológica da mulher como fêmea.

¹⁰⁸ Tal como para Luce Irigaray, também para Braidotti, a questão da diferença sexual é aquela com que as mulheres ocidentais da segunda metade do século têm de lidar e tem a ver com o conceito de *diferença* na história europeia. As feministas pós-estruturalistas dos anos 90 questionaram a *diferença*, tal como Judith Butler, mas o feminismo continental de Rosi Braidotti considera-a passível de discursivização: “[...]. Por causa da crise da modernidade, desde Freud, a Nietzsche que a noção de *diferença* tem ocupado um lugar central na agenda filosófica europeia. Dentro da modernidade, o debate em torno do conceito de *diferença* marca uma mudança no secular hábito de equacionar *diferença* como inferioridade. Além do mais, no pensamento e práticas teóricas de Nietzsche, Freud e Marx – a trindade apocalíptica da modernidade – surge outra inovação provocatória: a noção de que a subjectividade não coincide com a consciência. O sujeito é ex-cêntrico em relação ao seu eu consciente devido à importância determinante de estruturas como o desejo inconsciente, ao impacto de circunstâncias históricas e às condições sociais de produção. A segurança ontológica do sujeito cartesiano é assim destruída, e o caminho fica aberto para a análise do laço que se estabeleceu convencionalmente entre subjectividade e masculinidade. Nesse sentido, a crise da modernidade pode ser vista, [...], como uma implosão dos fundamentos masculinos da subjectividade clássica. Do ponto

mulheres fazem dos homens como referente dominante, não se afastando da oposição *masculina/feminina*, antes, participando nela. Há, portanto, que sair completamente da lógica binária centrada no masculino (Jones, 2002:84-87).

Para Irigaray, o facto de a cultura se tornar e surgir como patriarcal é uma profunda marca da língua, o género gramatical não é arbitrário. Ou seja, a repartição dos géneros gramaticais tem uma base semântica e há uma significação da nossa experiência sensível, corporal, que varia segundo o tempo e o lugar. Uma mesma experiência pode exprimir-se com géneros gramaticais diferentes consoante a cultura e o momento da história valorizem um ou outro sexo. A diferença sexual não se reduz a um simples dado natural extra linguístico, ela informa a língua, de tal modo que nas nossas culturas, o género gramatical feminino surge como o não masculino, o que faz com que as mulheres estejam excluídas e sejam negadas na ordem gramatical linguística patriarcal (Irigaray, 1990:22-23).

Sejam quais forem as necessidades e dificuldades, as mulheres estão a inventar novas formas de escrita e o trabalho produzido mostra que a resistência à cultura é sempre construída, em primeiro lugar, por pedaços dessa cultura: a escrita das mulheres é uma resposta consciente a realidades sócio-literárias ainda que não se deva substituir o falocentrismo por um *concentrismo* que negue às mulheres as suas especificidades históricas (Jones, 2002:93-95).

Durante a última década tem-se feito sentir o impacto da revolução da crítica feminista. Desde os finais da década de sessenta, quando se desenvolveu a crítica feminista, os estudos literários alteraram-se profundamente porque trouxeram novas perspectivas e reforçaram o papel das mulheres na cultura. A crítica feminista estabeleceu o *género* como uma categorial fundamental da análise literária, respondendo a Bloom (1975) quando ele defende que a influência se estabelece entre os textos¹⁰⁹ perfilados no

de vista feminista, tal crise não só é um acontecimento positivo como detém um elevado potencial em termos de acessibilidade das mulheres ao poder” (Braidotti, 2002:146-147).

¹⁰⁹ Atente-se no excerto de *Um Mapa da Desleitura*: “[...]. A leitura, como o título indica, é um acto tardio e inteiramente impossível que, quando forte, trata-se sempre de uma desleitura. O sentido literário tende a se tornar mais indeterminado à medida que, a linguagem literária se torna mais sobredeterminada. A crítica não pode ser sempre um acto de avaliação, mas é sempre um acto de decisão, e o que tenta decidir é o significado. [...]. A influência, como a concebo, significa que *não* existem textos, apenas relações entre textos. Estas relações dependem de um acto crítico, uma desleitura ou desapropriação, que um poema exerce sobre o outro, e isto não difere em género dos necessários actos críticos que todo o leitor forte realiza com

cânone masculino e ocidental, contudo, em uma leitura outra, é também possível ver os textos como testemunhos passados entre mulheres de gerações diferentes.

A crítica feminista abre-nos o horizonte para o facto de existirem mulheres que procuram uma linguagem própria, um estilo, uma voz e uma estrutura com a qual encontrem uma expressão numa disciplina, até então, dominada pelos homens (Showalter, 2002:3). A segunda fase da crítica feminista é a descoberta que as mulheres escritoras têm uma literatura própria, cuja coerência temática e histórica bem como a importância artística foi ocultada pelos valores patriarcais que dominam a nossa cultura (Ibid.:6). O conceito de uma lógica estética feminina emergiu do reconhecimento da escrita feminina e das suas especificidades.

No que diz respeito às questões que se prendem com a linguagem, as feministas francesas defendem que a escrita feminina é uma prática de escrita no feminino que foi definida e representada (ou reprimida) nos sistemas simbólicos da linguagem, metafísica, psicanalítica ou da arte. Por outras palavras, o modo como se vive agora, e o modo como se pensa tem raízes na cultura masculina e patriarcal. O modo como se lê e se escreve, agora, o modo como se imaginam os textos literários e as tradições mudou sob a pressão das alterações socioculturais (Ibid.:43).

A cultura das mulheres, a escrita das mulheres enquanto sujeitos dessa escrita, é uma experiência colectiva dentro do todo cultural, algo que liga as mulheres para além do tempo e do espaço. Ou seja, tem de considerar-se que existe uma cultura feminina no conjunto da cultura partilhada por homens e mulheres (Ibid.:40).

A base comum a Kristeva¹¹⁰, Irigaray¹¹¹, e Monique Wittig¹¹² é a partilha de um opositor comum: a *doxa masculina* ao modo de Virginia Woolf. A construção identitária

todo o texto que encontra. A relação de influência governa a leitura e assim como governa a escrita, e a leitura, portanto, é uma ‘descrita’ assim como a escrita é uma desleitura” (Bloom, 2003:23).

¹¹⁰ Showalter ressalva que para Kristeva, a língua toma da psicanálise o conceito de pulsões do corpo que sobrevive às pressões culturais de sublimação e vem à superfície no que ela classifica como *discurso semiótico*, os homens experienciam essas *jouissances* subconscientemente e põe-nas em jogo, construindo textos contra a norma e regularidade da língua convencional (exemplo disso pode ser James Joyce). Quanto às mulheres, elas encaixam na libertação, indirectamente, como mães. O discurso semiótico é visto como um desafio incestuoso à ordem simbólica – afirma o regresso do escritor aos prazeres da sua identificação pré-verbal com a mãe e a sua recusa em identificar-se com o pai e, portanto, com a lógica do discurso paternal. A mulher representa não tanto um sexo mas mais uma atitude de resistência à cultura e língua dominantes. A mulher é o que pode ser representado, o que está para lá das nomenclaturas, há, portanto, *homens* a quem este fenómeno é familiar (Showalter, 2002:57).

do mundo e, nele, do feminino que Virginia Woolf fez, sem dúvida, foi influenciada pela educação que recebeu e que a tornou tão consciente da necessidade de contar consigo própria, de *bastar-se a si mesma*, não na acepção de Gubar (1981) mas ainda na metáfora dessa *acepção*¹¹³.

No último quartel do século XIX, Virgínia Woolf pôde perceber a importância da educação e da condição da mulher. Primeiro, reservada ao papel de filha e, depois, ao papel de esposa a que, inevitavelmente, se seguiria o papel de mãe, as mulheres não tinham a possibilidade de terem bens materiais e estavam, obviamente, afastadas da intervenção na esfera pública.

É neste sentido que Virginia Woolf, em “A Room of One’s Own”, estabelece a estreita relação entre *liberdade individual* e a *renda* (R.O.O.:6). Ou seja, a proposta de Virginia Woolf é a de se comparar a contribuição de homens e mulheres, tanto para a história como para a cultura, a partir das capacidades materiais de cada um dos géneros e não tomando como base uma construção metafísica que enfatize a diferença entre os dois sexos.

A mulher entendida como *espelho do homem* (R.O.O.:37) remete para o carácter de ser *construído*, no âmbito da identidade de género. Isto é, *ser é relacionar-se*, ser relativo a, projectar-se no *outro*. Ou seja, o discurso woolfiano caminha de par com a desconstrução do binómio que aprisiona os sexos em pólos opostos regidos pelas relações de poder.

¹¹¹ Luce Irigaray defende que as mulheres têm uma especificidade que as distingue dos homens. A perspectiva sobre as bases físicas para a diferença entre o masculino e o feminino: as mulheres têm que afirmar a sua *jouissance* se querem subverter a opressão falocêntrica (Ibid.:77-79).

¹¹² Para Wittig, a *mulher* não existe, é somente uma formação imaginária, enquanto que mulheres é produto de uma relação social (Ibid.:63).

¹¹³ A este propósito atente-se no seguinte excerto: “[...]. Sem possibilidade de praticar a arte da pintura, sem possibilidade de obter tanto o espaço como os meios de se tornarem escultoras, as mulheres dotadas nesta área têm sido obrigadas a trabalhar em privado, utilizando os únicos materiais disponíveis – os seus próprios corpos, os seus seres. Se, como sugere Dinesen, a criatividade feminina era forçada a exprimir-se dentro dos limites da domesticidade (em parte por causa da ênfase sobre o elemento pessoal na socialização feminina), as mulheres podiam pelo menos pintar os seus próprios rostos, moldar os seus próprios corpos, e modular os seus próprios tons vocais para se tornarem o reflexo da moda e o modelo da forma. Criar, para estas mulheres, significa não só criar histórias mas também rostos. Em termos do mito de Pigmaleão com que comecei, a mulher que não se pode tornar artista pode, ao menos, tornar-se num objecto artístico (Gubar, 2002:104-105).

Virginia Woolf socorre-se do conceito de *androginia da mente* (que toma de empréstimo a Coleridge), entendida, mais do que como cooperação, como convivência entre os extremos: feminina no homem, masculina na mulher (*R.O.O.*:97). Ou seja, como síntese do pensamento woolfiano pode adiantar-se o reconhecimento da capacidade feminina de representação do mundo, ainda que, obviamente, essa capacidade proponha uma alteração na própria representação que, até então, é considerada à luz da *doxa masculina*. Isto é, trata-se aqui da representação feminina do mundo e da sua capacidade mas, igualmente, trata-se, em derradeira instância, da representação que o masculino faz do feminino e que o feminino faz de si mesmo. A *androginia da mente* faz com que os opostos se atraiam e interpenetrem, assumindo cada um, uma parte que estava destinada ao outro. Do mesmo modo, o conceito de *androginia textual* deve ser entendido como a interpenetração de géneros.

Cabe às mulheres procurarem e encontrarem a formulação da escrita que expresse o seu pensamento sem o deturpar ou aniquilar. A mulher tem de encontrar forças para ultrapassar aqueles que se lhe opõem e, assim, ser autêntica em dois sentidos: não deve ser a mera negação da escrita masculina e deve procurar a autenticidade enquanto forma estruturante do próprio romance, como salienta Manuela Porto (1947), quando alerta para o facto de ser talvez mais interessante a história da oposição masculina à emancipação da mulher do que a própria história da emancipação (Porto, 1947:70)

Em diversos ensaios, Virginia Woolf aponta a feminilidade da natureza mutante da vida moderna que domina a modernidade visível na maioria significativa das teorias sociais e culturais do século XX (Marcus, 1997:29). A tensão da permanência da arte e a transitoriedade da vida (ou, a consciência do tempo) surgem representadas na obra woolfiana, reflectindo um dos aspectos mais característicos do *modernismo*: Virginia Woolf insiste que, muito embora os escritores possam recolher o seu material à superfície da *vida*, eles devem encontrar, na profundidade da mutação das sensações e das percepções, a criatividade construtiva da arte e aí devem construir as suas fundações e os seus valores (Ibid.:29).

Virginia Woolf apresenta-nos um perfil desconstrutor tanto no que diz respeito à crítica dos valores e preconceitos estabelecidos a respeito das mulheres e tidos como verdade irrefutável, quanto no que toca à própria distinção entre os pólos feminino e masculinos tomados enquanto sociais e hierarquizados. No texto woolfiano, o sujeito surge

fragmentado mas ainda num constante deslocamento e desdobramento do sujeito por diferentes e mutantes perspectivas, o que recoloca o sujeito por oposição ao sujeito da *doxa masculina*. Neste sentido, o conceito de sujeito surge, no texto woolfiano, como que antecipando as teorias da crítica feminina dos anos setenta, alicerçando a oposição entre masculino e feminino na negação da dicotomia entre os dois pólos. Com Virginia Woolf, o sujeito revela-se móvel e plural, não apresenta a forma clássica de um *eu* da tradição humanista (fundada na *doxa masculina*). O sujeito é dual na sua natureza e, então, é-o também na sua representação do/no discurso. Desta forma, a verdade torna-se inatingível, resta a opinião, resta ainda a opinião acerca da verdadeira natureza da mulher. O sujeito woolfiano surge deslocado do centro e recusando as hierarquizações que presidem à metafísica ocidental e construindo, assim, o lugar para a *androginia textual* quando transmuta o sujeito e quando transmuta os próprios géneros.

A *androginia textual* recusa, no género ensaístico, a exortação inflamada e decorre da sua essência a afirmação da impossibilidade da definição da verdadeira *natureza feminina*. Esta surge desprovida do seu carácter de *verdade absoluta* para surgir, agora, como *opinião*¹¹⁴. Isto é, Virginia Woolf pretende não só equacionar e pôr em causa a legitimidade do discurso masculino na sua assumpção de *verdade universal e absoluta* mas, ao mesmo tempo, abrir espaço ao próprio questionamento por parte do sujeito. Já não há dogmas em torno da *verdadeira natureza da mulher*.

Assim, o valor de *verdade* desloca-se do eixo da autoria para se posicionar, agora, no eixo da *leitura/interpretação do leitor*¹¹⁵ e já não do autor. Por outras palavras, a *verdade* não é tida como um *a priori* relativo ao sujeito autoral, ela é compartilhada pelo sujeito autoral e pelo leitor ao modo da teoria da recepção. Confirmada na *verdadeira condição de mulher*, a verdade passa a interrogar-se, então, acerca da *condição da mulher*, entendida, portanto, como *modus vivendis*¹¹⁶. Desta forma, Virgínia Woolf desloca o

¹¹⁴ Atente-se na sugestiva expressão que Virginia Woolf nos apresenta “[...]. It was impossible to make head or tail of it all, I decided, glancing with envy at the reader next door who was making the neatest abstracts, headed, often with an A or a B or a C, while my own notebook rioted with the wildest scribble of contradictory jottings [...]” (*R.O.O.*:32).

¹¹⁵ Atente-se nas seguintes palavras: “[...]. A very queer, composite being emerges. Imaginatively she is of the highest importance; practically she is completely insignificant. She pervades poetry from cover to cover; she is all but absent from history. She dominates the lives of kings and conquerors in fiction; in fact she was the slave of any boy whose parents forced a ring upon her finger. Some of the most inspired words, some of the most profound thoughts in literature fall from her lips; in real life she could hardly read, could scarcely spell, and was the property of her husband” (*Ibid.*:45).

¹¹⁶ A propósito da condição da mulher mesmo quando consegue escrever, atente-se nas seguintes palavras de Virginia Woolf: “[...], it is fairly evident that even in the nineteenth century a woman was not encouraged to

centro da questão, afastando-a da natureza e do seu estaticismo, para a recolocar na dinâmica das relações sociais. Ser mulher é, agora, *seguir sendo mulher num contexto*.

Virginia Woolf representa, pois, uma ruptura consciente ao deslocar o valor da verdade do discurso autoral para o reposicionar na subjectividade da leitura de cada um dos sujeitos e ao propor a desconstrução do sujeito fundada numa metafísica que postula a diferenciação entre os dois géneros de onde deriva a metáfora da *mulher como espelho do homem* (R.O.O.:37). Isto é, o universo metafísico da *doxa masculina* tende a subtrair, à mulher, a ontologia identitária para a consagrar na pura reflexão (reflexo) da masculinidade.

A metáfora da *mulher como espelho do homem* surge com diversos graus de aproximação e leitura: enquanto reflexo, a subjectividade feminina é tomada pela passividade da esposa e referida a um universo interior (e interno) que se subtrai ao espaço público e social, que seria ocupado pelo homem, em contraponto ao espaço doméstico característico e plasmado à mulher. Esta simbiose ao espaço doméstico surge representada no texto cinematográfico *The Hours* relativamente a qualquer uma das personagens femininas, quer pela presença, quer pelo manuseamento de alimentos crus: farinha com Laura, gemas com Clarissa, rins com Virginia; em qualquer uma das cenas torna-se evidente a deslocação da raiz cultural: Laura não consegue fazer o bolo, Virginia não tem uma relação ‘normal’ com as empregadas – é a empregada quem escolhe a ementa do almoço evidenciando o distanciamento de Virginia nessas tarefas domésticas e reconhecidas às mulheres -, e finalmente, Clarissa surge destra na preparação da festa mas, no clímax da sua cena com Louis Waters, ela falha na tarefa feminina (separar as gemas

be na artist. On the contrary, she was snubbed, slapped, lectured, and exhorted. Her mind must have been strained and her vitality lowered by the need of opposing this, of disproving that. For here again we come within range of that very interesting and obscure masculine complex which has had so much influence upon the woman's movement; that deepseated desire, not so much that *she* shall be inferior as that *he* shall be superior, which plants him wherever one looks, not only in front of the arts, but barring the way to politics too, even when the risk to himself seems infinitesimal and suppliant humble and devoted.” (Ibid.:56). Compreende-se, então, talvez a necessidade urgente de *matar o angel of the house* de que Nathan nos deixa aqui testemunho: “Virginia Woolf não tem palavras suficientemente duras para esta escravatura doméstica. É preciso matar *the angel of the house*, essa fada do lar, devotada, tímida e casta, que asfixia no seu peito a horrível tentação literária como se de um pecado inconfessável se tratasse. [...], afirma Virginia Woolf, àquela que se dedica à literatura, como a que quer conhecer, viajar, amar, reflectir, *viver*, enfim, liberta da aprovação severa de um pai, de um irmão ou de um noivo. Só desse modo ela poderá falar do que lhe agrada sem ter necessidade de vestir o *travesti* masculino e de ‘prender ao espaldar da cama uma campainha para poder acordar cedo e estudar grego’. Poderá então ‘escrever como uma mulher que se esqueceu de que o é, de tal modo que as suas páginas transbordem desse carácter sexual que não se manifesta senão quando o sexo não tem consciência de si próprio” (Nathan, 1984:20).

das claras), como se estivesse estado a representar um papel e deixasse cair a máscara, revelando que é como produtora de eventos, como profissional que se sente à vontade.

A metáfora da *mulher como espelho do homem* consente na leitura do *eu* fundado na alteridade. Isto é, ser é ser em relação com/ao *outro*. Esta tese surge em *The Hours* na sequência de abertura em torno de um jogo de espelhos como componente dramático de transposição de cena: na sequência de apresentação através dos espelhos, as três mulheres vão-se vendo ao espelho, vendo-se como se vêem vistas pelo *outro*.

É neste sentido que Gilbert e Gubar salientam que Virginia Woolf, em toda a sua obra, tanto como ensaísta como de ficção, procurou reescrever a história “oficial” tentando providenciar o que Cixous denominou *a outra história*¹¹⁷. De *The Voyage Out* até *Between the Acts* (1941), Virginia Woolf medita na relação entre a história pública oficial, constituída pelos escritos masculinos e a história, não oficial, privada que é escrita pelas vidas das mulheres (Gilbert, Gubar, 1994:13). Prosseguindo com Gilbert e Gubar, Virginia Woolf compreendeu que, escrever ficção, pode ser um modo de escrever a história; ela compreendeu também que a história com maior urgência de em ser escrita era a história da família salientando os aspectos psicológicos dessas narrativas, já que estas eram formadas pelas estruturas sociais, das quais a família é um microcosmo (Ibid.:18). O texto cinematográfico de *The Hours* apresenta-se, igualmente, como um texto ficcional que aborda não a história do ponto de vista do homem, mas antes, a história (familiar) de três mulheres mediadas e intermediadas pela escrita/leitura: a da personagem de Virginia Woolf, escritora; Laura Brown, leitora; Clarissa Vaughan, editora.

Com Virginia Woolf, a natureza feminina passa a ser questionada não como um modo de ser mas antes como (enquanto) modo de estar. Isto é, a condição feminina é tomada como *modus vivendis* que se afasta do plano metafísico para se reposicionar no plano da dinâmica das relações sociais. Estando-se perante a ausência de um sujeito feminino na escrita, tal não deve ser imputado ao género mas aos condicionalismos sociais e culturais. Desta forma, os sujeitos surgem, agora, tomados a partir de uma desconstrução da *doxa patriarcal* e, Virginia Woolf retira-os quer da esfera do género quer da esfera social para os reposicionar enquanto consumidores da cidade.

¹¹⁷ A história que não é escrita em função dos “grandes homens” mas antes, é escrita em função das mulheres e do obscuro (Gilbert, Gubar:1994:5-6).

A metáfora do espelho permite a leitura da construção do *eu* fundado na alteridade. Isto é, ser é ser em relação com/ao *outro*. Esta tese surge, ainda, no texto cinematográfico de *The Hours*, na sequência dos espelhos e das três mulheres vendo-se ao espelho, vendo-se como se vêem vistas pelo *outro*. Esta construção da alteridade fundante do *eu* é consubstanciada pela influência do pensamento freudiano. A oposição feminino/masculino é de raiz social e cultural, pelo que Virginia Woolf propõe a cooperação e a complementaridade entre masculino e feminino, antecipando um *modo de fazer* que se funda na atracção dos opostos que se torna um imperativo categórico, uma vez que a alteridade do sujeito é postulada, uma vez que o *eu* só toma lugar na existência face ao *outro*. O *eu* remete para uma concepção dualista (corpo/espírito) que sustenta tanto o conhecimento de si – a construção da identidade – como a comunicabilidade. Isto é, a consolidação do *eu* passa pela percepção do *outro* – *eu, do outro* – *mundo* pelo que tem, intrínseca, a própria comunicação.

O corpo é tanto um facto social quanto um facto cultural, é uma construção tanto individual quanto colectiva. Isto é, contextualizada numa ideologia porque, no colectivo, não se subtrai às relações de poder. Desta forma, o corpo é biológico, ontológico e, ainda, ideológico. Tomado como andrógino, o corpo ganha uma nova dimensão, por um lado como aspiração à unidade, como lugar de superação de princípios dicotómicos, por outro lado, como tentativa de superação que dá lugar ao problema da formação da identidade.

A androginia começa por surgir como androginia textual, já que, Virginia Woolf utiliza diferentes estilos, passando da conferência para o ensaio e deste para a ficção, adoptando a tradição ensaística que toma mão da subjectividade e da fantasia. A androginia textual afasta-se da exortação porque, ao invés da verdade subjacente a uma dissertação científica, se propõe apresentar uma opinião. O sujeito autoral desloca-se, intencionalmente, obrigando o ouvinte/leitor a tomar, ele mesmo, uma posição. A androginia textual verifica-se no próprio estilo e no equacionar a crença na verdade absoluta que é substituída por uma verdade provisória, pelo que convoca a plateia a alcançar uma opinião. Já não se fixa a discussão na verdadeira natureza da mulher mas antes toma-se a discussão para o plano da condição feminina. Ao propor um quarto próprio e uma renda anual, a ensaísta denuncia a pobreza das mulheres que lhes dificulta o acesso à cultura e lhes reserva o universo doméstico, subtraindo-as ao espaço público. Ou seja, Virginia Woolf articula a perspectiva do género com a perspectiva da classe social. Desta

forma, conclui-se que a criatividade não é determinada essencialmente pelo género mas sim pelo acesso (ou não) aos meios para a desenvolver. Para Virginia Woolf, a universidade e o museu são vistos como espaços patriarcais e fruto da *doxa masculina*. Tanto a universidade quanto o museu são tomados como ‘fábrica’, se a universidade constrói o presente, o museu surge como produtor da narrativa da participação das mulheres na história.

A questão que vai ocupar o próximo capítulo refere, então, a questão fílmica da imagem da mulher, tomando como ponto de partida o texto cinematográfico *The Hours* e o modo como este se distancia do cânone cinematográfico.

2. Virginia Woolf, a imagem e as mulheres:

O texto cinematográfico *The Hours* pode ser lido como um lugar e um espaço de reflexão em torno do estatuto social, cultural e também político da mulher. Enquanto releitura de *Mrs. Dalloway*, *The Hours* recupera e reconfigura essa interrogação, referida a quatro temporalidades diferentes que correspondem a quatro personagens femininas, respectivamente, Mrs. Woolf, em 1923, Mrs. Brown, em 1951, Mrs. Dalloway, em 2001 e, como projecto de futuro feminino, Julia Vaughan (filha de Clarissa Vaughan, apelidada Mrs. Dalloway), no futuro de 2001.

Antes de mais, o cinema é dinâmica. O cinema não é a representação de um objecto, mas antes, a representação de um objecto entre dois momentos, dois tempos, dois *frames* de um mesmo objecto. Isto é, o cinema começa por ser a representação do tempo, mediante a representação da acção. O texto cinematográfico deve ser lido como representação da acção. Desta forma, o texto cinematográfico deve ser lido como representação da acção no/do tempo, o que faz com que, cada leitura do texto cinematográfico, cada visionamento seja, ele próprio, passivo do próprio tempo: é sempre uma experiência evanescente que é arquivada na memória. O texto cinematográfico é o conjunto dos seus textos e dos seus contextos, tal como Derrida estabeleceu qualquer que seja a escrita, para qualquer signo ou sistema de significação. Em *The Hours* multiplicam-se, num só texto, os textos que se desmultiplicam em plurais contextos.

Tomado na sua essência, como/enquanto representação do tempo, o texto cinematográfico de *The Hours* surge com particular pertinência ao propor o próprio tempo (na verdade, propõe-nos a representação de quatro tempos), quando convoca à leitura do tempo de Virginia Woolf, à leitura do tempo de Laura Brown, à leitura do tempo de Clarissa Vaughan e Richard Brown e, finalmente, à leitura do tempo de Julia Vaughan¹¹⁸.

Assim, o texto cinematográfico propõe quatro personagens femininas para quatro tempos femininos: no tempo de 1923, Virginia Woolf, escritora, suicida, vive o casamento alheada da ortodoxia¹¹⁹, não tem filhos; no tempo de 1951, Laura Brown, leitora, desiste de

¹¹⁸ Assim chamada em homenagem à mãe de Virginia, Julia, e às duas primas Vaughan. Julia Prinsep Stephen nasceu Jackson e foi uma das mulheres (se não a mais) emblemáticas na vida de Virginia Woolf. Julia Jackson era filha de Maria Jackson (conhecida na família como Mia) e do Dr. Jackson. Maria Jackson era uma das famosas irmãs Pattle, reconhecidas pela sua beleza, era igualmente puritana e tirânica (Maria foi viver com os Stephen quando enviuvou e, com ela levou o seu modo melodramático de se relacionar quer com a filha quer com os netos). A estreita relação com Mia não deixou de marcar Julia que, entre os dezasseis e os dezoito anos, surge nas fotografias, que a tia Julia Margaret Cameron lhe tirou, como uma jovem rapariga sábia, de cabelos atirados para trás das costas e olhar onisciente da objectiva (Curtis, 2007:33-34). Por oito anos, Julia guarda luto por Herbert e vive em Hyde Park Gate onde tem por vizinhos o casal Stephen. Conhecedora das obras de Leslie, Julia acompanhou a mulher dele (Minnie Thackeray) na doença até à morte daquela. Leslie ficou viúvo, com a filha Laura – a filha retardada e de saúde delicada – e acaba por se apaixonar por Julia que o aceita em casamento um ano depois de ele a ter pedido. Leslie muda-se com Laura para o número 13 Hyde Park Gate (que uma renumeração posterior transformará em 22). O casamento teve lugar em Kensington Church, em High Street, a 26 de Março de 1878 (Ibid.:37). Do primeiro casamento, Julia tinha três filhos, George, Stella e Gerald, da união com Leslie nasceram: Vanessa, no mesmo dia em que Stella fazia dez anos, seguiu-se-lhe Julian Thoby, em 1880, Adeline Virginia, em 1882 e Adrian Leslie – o preferido da mãe – em 1883 (Ibid.:38). Julia morreu aos quarenta e nove anos, a 5 de Maio de 1895 (Ibid.:41-42). Em vida, Julia apresentava uma beleza atormentada que tanto cativara pintores (Edward Burne-Jones fez dela a imagem da Virgem no quadro da *Anunciação*), quanto prendia a atenção da sua tia Julia Margaret Cameron (irmã de Mia, fotógrafa pioneira cujas fotografias acompanharam sempre a família recortando-se nas paredes, primeiro de Kensington e depois ainda em Bloomsbury) (Ibid.:8-9). O sobrenome Vaughan pertencia a Madge e a Emma, filhas de John Addington Symonds e grandes amigas de Virginia Woolf. No Verão de 1902, é diagnosticado um cancro a Sir Leslie Stephen. Nessa altura, Violet Dickinson irá tornar-se a correspondente epistolar e a confidente de Virginia Woolf – segundo alguns autores também a paixão que substituirá a paixão adolescente por Madge Vaughan. Madge e Emma eram primas de Virginia – a primeira o seu amor de adolescente e Emma a sua confidente privilegiada e as destinatárias dos seus primeiros textos ficcionais e com quem Virginia confessava e partilhava os seus desejos acerca do futuro como escritora (Ibid.: 93). Contudo, na árvore genealógica do *Diário de l' Adolescence* e pelo próprio texto diarístico, ficamos a saber que Madge é Margaret Symons nascida em 1869 e que morreu em 1925, e que Margaret Vaughan (Marny mas não Madge), Emma e Millicent seriam primas de Virginia. Marny teria nascido em 1862 e morrido em 1929 filha de Adeline e Henry Vaughan. Fica então a dúvida.

¹¹⁹No texto cinematográfico, é-nos dado perceber que Virginia e Leonard vivem uma realidade *sui generis* do casamento: da realidade temos eco das relações extraconjugais de Virginia Woolf, sendo a mais notada a sua relação com Vita-Sackville. No texto cinematográfico, o casamento é lido como uma relação de complementaridade (numa representação do conceito de androginia da mente): Virginia e Leonard não partilham os mesmos tempos/os mesmos horários, dividem-se/complementam-se no trabalho (enquanto ele

um casamento conforme ao cânone, abandonando o projecto de (pretensa) felicidade da sociedade patriarcal típica do *boom* da sociedade norte-americana do pós-guerra, tem um filho (Richie em 1951 e Richard em 2001) e está grávida da filha; no tempo de 2001, Clarissa Vaughan, editora, no tempo passado envolveu-se numa relação triangulada pelos vértices da heterossexualidade e da homossexualidade, tem uma filha – Julia – que desconhece quem seja o pai, numa representação da proposta de ruptura com a sociedade patriarcal.

A estas quatro personagens, *The Hours* propõe, ainda, no tempo de 2001, a personagem de Richard Brown (Richie em 1951), escritor consagrado com um prémio pelo conjunto da obra¹²⁰, suicida e homossexual. Na presente reflexão, propõe-se a assumpção de Richard Brown como *alter-ego* no texto de Michael Cunningham mas, ainda, como tradução de Septimus Warren Smith¹²¹ e também como transgressão cronológica da figura histórica de Virginia Woolf: oculto sob o manto diáfano da personagem de Richard Brown, Michael Cunningham confessa-se leitor de Virginia Woolf, e já não só de *Mrs. Dalloway*, ao mesmo tempo que, mediado pela personagem da escritora, abre espaço à *(re)mediação* de David Hare que recolhe, no conjunto das personagens femininas – protagonistas, afinal -, o lugar e o tempo para uma *(re)leitura* da escritora, permitindo, na personagem de Richard Brown e nos diálogos das outras personagens, o lugar intersticial de *(re)figuração* para uma nova leitura, mais densa (mas nem por isso opaca, antes transparente), a uma *(re)leitura* da escritora Virginia Woolf.

Ainda em 2001, surge Julia Vaughan como o lugar futuro do feminino. À semelhança de Elizabeth Dalloway, em *Mrs. Dalloway*, Julia surge, à leitura, como o lugar e o tempo de um novo feminino: emancipado, livre da sociedade patriarcal – e, por isso mesmo, Julia desconhece quem seja o pai -, autónoma, independente, segura, este é o

trabalha na tipografia, Virginia escreve, dormem em quartos separados, numa metáfora a *A Room Of One's Own*), Leonard cuida/zela pela saúde de Virginia que descarta esse tipo de preocupação.

¹²⁰ No texto cinematográfico, Richard surge à leitura pelo seu último romance (ainda que Clarissa faça notar que o prémio remete para o conjunto da obra); o romance é *lido* como pouco perceptível pelas personagens que se lhe referem (a florista primeiro, Louis Waters depois e mesmo Laura Brown no desenlace) e ainda por constantes ecos ao facto de não ser perceptível.

¹²¹ Se atentarmos na personagem de Septimus Warren Smith não deixaremos de perceber, pelo *Diário*, que Virginia Woolf se inspirou tanto em Cecil Woolf (1887-1917) quanto em Philip Woolf (1889-1965), que serviram na Primeira Guerra Mundial nos Royal Hussards, tendo ambos sido atingidos por uma mesma explosão que feriu Philip e matou Cecil. Em Philip, encontramos a dureza da Guerra que reconhecemos em Septimus, a ausência de sentido de vida e a incapacidade de sentimentos que vitimou Septimus (*D. I*: 4 de Janeiro de 1915:33).

retrato projectado do futuro feminino, da mesma forma que já antes, em *Mrs. Dalloway*, Elizabeth quase o fora ou o anunciara: na cena do lanche com Miss Kilman, Elizabeth demonstra a sua independência: começa por *desafiar* a mãe indo lanche com a preceptora que será, também ela, alvo da ousadia da jovem quando Elizabeth põe fim ao lanche para, sozinha, percorrer Londres, de autocarro. Aos dezoito anos (tal como a mãe se recorda, na juventude, aos dezoito anos, também ela, no começo do romance), representa um novo conjunto de escolhas para as mulheres, implícita ou explicitamente, em contraste com as escolhas feitas, anteriormente, pela mãe. Elizabeth e Miss Kilman tomaram chá nos Armazéns *Army & Navy*, em Victoria. A escolha do lugar tem relevância num romance no qual o capitalismo e o Império Britânico (in)formam algumas personagens (Marcus, 1997:77). Elizabeth põe fim ao chá com Miss Kilman e decide apanhar um autocarro para Whitehall. Esta decisão surge ligada aos seus pensamentos acerca das novas possibilidades de profissões para as mulheres (Ibid.:77-78) (tal como Julia, em *The Hours*, surge liberta da escrita, ainda que não se saiba exactamente o que ela estuda).

As questões acerca do que uma mulher pode vir a ser estão latentes em *Mrs. Dalloway* e ecoam no filme *The Hours* na precisão da falta de informação acerca do que Julia queira vir a ser ou seja. Na cena de Elizabeth passeando de autocarro pela cidade, estas questões dizem directamente respeito às questões que Elizabeth coloca a si mesma, acerca dos planos para o futuro, um futuro que é interrompido pela imposição do presente (Ibid.:78-79). Este feminino futuro ou este futuro do feminino está presente nos dois textos, em *Mrs. Dalloway* e no texto cinematográfico de *The Hours* onde assistimos à chegada de Julia que vem sozinha, e pelos seus próprios meios, ao contrário de Elizabeth que se faz transportar de autocarro; Elizabeth tem consciência que lhe é exigido que seja algo mais do que ela própria – Julia já se cumpre desse modo quando aconselha a própria mãe –, ela enfrenta o mesmo dilema que Clarissa Dalloway enfrentou, em Bourton, anos antes. Enquanto caminha, Elizabeth pensa no futuro, determinada em ter uma profissão e em não perder a sua vida em futilidades. Julia não deambula interrogando-se, ela chega a casa da mãe determinada. Intencionalmente, não se sabe qual o exercício desse feminino futuro, é uma incógnita ao longo do texto cinematográfico – o que faz Julia – mas, em contraponto com Elizabeth, fica-se com a certeza que o feminino de Julia é um futuro já presente num gerúndio: Julia segue fazendo agora/já o seu feminino futuro.

Julia no texto cinematográfico e Elizabeth no romance woolfiano representam os dois lugares do tempo futuro do feminino e o traço que as une é, ainda, a busca do anonimato. Anónimo, o feminino futuro distingue-se dos outros tempos femininos presentes ao texto cinematográfico. Elizabeth procura a sensação do anonimato, alcançando-a percorrendo trajectos que não lhe são habituais, assim, consegue sentir-se livre dos laços familiares. Julia alcança o anonimato, ela mora no mais anónimo dos bairros na mais anónima das cidades: Greenwich, em Nova Iorque. E contudo, a representação temporal confirma a sua newtoniana vinculação ao passado e ao presente. O feminino futuro anunciado por Elizabeth, no texto do romance woolfiano, e por Julia, no texto cinematográfico, prevendo-se dialéctico acaba por se confirmar eterno: após o lanche, Elizabeth segue, de autocarro, pelas zonas menos nobres de Londres, quando podemos pensar que ela não voltará a casa a tempo da festa – tal como em *The Hours*, Clarissa receia que Julia se atrase -, a escritora surpreende com a presença da jovem na festa e, de um modo que não deixa e simbolizar o seu processo de autonomização e finalização da sua educação: Clarissa repara repara na (uma) jovem perto do pai, Clarissa apercebe-se que se trata da filha.

Enquanto lugar e tempo do feminino, o filme *The Hours* surge, assim, em contra-mão com o cinema canónico: não apresenta protagonistas masculinos, no sentido ortodoxo; não propõe personagens femininas que sejam o lugar do olhar masculino ou que sustentem e sustentem coordenadas de um *ponto de identificação* e, no entanto, dramaturgicamente (ou tecnicamente), consolida-se de cada vez que retém e sedimenta a relação texto (cinematográfico)/leitor (espectador).

Ao mesmo tempo, *The Hours* surge como um repto de espanto quando, ao propor, protagonistas no feminino surge do imaginário masculino e no contexto da cultura ocidental patriarcal. E, por si só, estes seriam referenciais bastantes para perspectivar *The Hours* na recente teoria fílmica feminina.

As perspectivas feministas sobre o cinema desenvolveram-se no contexto de vários movimentos de libertação que surgiram nos Estados Unidos, nas décadas de sessenta e setenta, e de que a personagem Laura Brown parece ser um prenúncio. Os estudos cinematográficos femininos emergiram dos estudos de cinema e têm, como textos fundadores *Women and Film* (que mais tarde surge como *Camera Obscura*) e, em 1970, na

Grã-Bretanha com *Screen*; em França, os *Chaiers do Cinèma* produziram pouca análise feminina mas os seus artigos tiveram grande influência nas teorias femininas, sobretudo, fora de França que, por sua vez, se tinha deixado fascinar pelo pós-estruturalismo o que, conforme sublinha Kaplan (2000), talvez encontre um princípio de explicação na reacção contra o formalismo do New Criticism¹²² que, em França, favoreceria a atenção a Beauvoir, Irigaray, Cixous, Kristeva, Derrida e Lyotard, já que, no início, como não havia teóricos de base fílmica, foram recuperar-se os estruturalistas e pós-estruturalistas e os pensadores da Escola de Frankfurt.

Os estudos cinematográficos femininos prestavam atenção ao contexto social mas, em geral, pretendiam pôr a claro o modo como as teorias se suportavam e eram suportadas pela análise fílmica, usando como argumento as próprias teorias fílmicas. As teorias acerca do inconsciente e dos processos inconscientes contribuíram com reflexões acerca do modo como a categoria *mulher* era usada como signo no contexto de um texto cinematográfico. As teorias pós-estruturalistas assentam, frequentemente, na noção lacaniana de formação do sujeito na chamada *fase do espelho* que estabelecem este momento como o lugar de *separação* do próprio sujeito, como o lugar de separação/divisão do sujeito em si mesmo (Kaplan, 2000:7). Por seu turno, no movimento de superação dialéctica reconhecido no percurso cultural, as próprias teorias pós-estruturalistas e de foro psicanalítico também foram sujeito passivo de uma reacção:

[...]. Reaction to post-structuralist and psychoanalytic theories determined much of the succeeding work in feminist film theory, (...). In her early, deliberately polemical critique (...) of the *Screen* scholars use of psychoanalysis (*Jump Cut*, 1974), Julia Lesage (writing before Laura Mulvey's intervention in *Visual Pleasure and Narrative Cinema*) object to what she saw as 'reducing the human norm to male', among other things (Ibid.:7).

¹²² O New Criticism confina-se deliberadamente ao texto e seus significados e coincidiu com o McCarthismo na década de cinquenta que assistia a uma academia aterrorizada. O McCarthismo providenciou um método literário *seguro* ao omitir largas formações culturais. Contudo, com a emergência de vários movimentos quer anti-nucleares, quer de direitos civis, dos estudantes e movimentos feministas, o New Criticism pareceu inadequado para esses tempos (Kaplan, 2000:5).

Isto é, na realidade, só nos anos noventa é que questões como a raça, a etnia, o pós-colonialismo se tornaram centrais na pesquisa fílmica feminina; ao mesmo tempo que se regista que as teorias pós-modernas da subjectividade entravam em conflito com as teorias que se sedimentavam numa abordagem mais histórica ou sociológica¹²³. Joan Scott evidenciou a clivagem entre o desejo de legitimar as aspirações femininas com vista à consolidação de um efectivo movimento feminista e o reconhecimento das diferenças irreduzíveis (tais como classe, raça, orientação social) entre as mulheres (Ibid.:9).

A questão que foi transversal a todos estes movimentos foi a de saber-se se era possível, ao mesmo tempo, reter a categoria *mulher* como tendo realidade social e política, e evitar o essencialismo biológico que a reinscrevia num conjunto de valores patriarcais.

Mary Ann Doane (1981) dá notícia que, o presente é o resultado de um longo processo histórico no qual a mulher é inscrita como subordinada:

[...]. This state of affairs – the result of the history which inscribes woman as subordinate – is not simply to be overturned by a contemporary practice that is more aware, more self-conscious. The impasse confronting feminist filmmakers today is linked to the force of a certain theoretical discourse which denies the neutrality of the production of images and sounds, the cinema generates and guarantees pleasure by a corroboration of spectator's identity. Because that identity is bound up with that of the voyeur and the fetishist, because it requires for its support the attributes of the 'noncastrated', the potential for illusory mastery of the signifier, it is not accessible to the female spectator, who, in buying her ticket, must deny her sex (Doane, 2000:86)

Ou seja, o próprio aparato tecnológico é tomado numa envolvência patriarcal que se escapa à mulher e que a torna eterna ostracizada no interior da sua própria pele, do seu próprio corpo, tornando-a uma função do próprio discurso (Doane, 2000:89). Por seu turno, reapropriando a questão da categoria *mulher* no cinema, Kaplan prefere recolocar a essência da demanda na interrogação: *Is the Gaze Male?*

¹²³Conforem se infere pelo comentário: “[...]. As Teresa Brennan put it lucidly, non-essentialist feminist claim that essentialism involves reducing psychological reality to social reality: “it is to make sexual difference the result of the social order rather than the foundation of the symbolic order” (Ibid.:8).

A primeira vaga americana da crítica feminina adoptou uma abordagem sociológica que tomava os papéis femininos como positivos ou negativos a partir de um critério autónomo, exterior e independente da mulher. A crítica feminina apontou, na década de setenta, para o facto de esses critérios, que estavam a ser usados, confirmarem representações que eram mediações embebidas na ideologia (patriarcal) dominante (Kaplan, 2000:119); em resposta, as mulheres começaram a utilizar as categorias da psicanálise e da semiologia para analisarem as representações da categoria *mulher* no cinema:

[...]; let it suffice to note, by way of introduction, that increasing attention has been given first, to cinema as a signifying practice, to *how meaning is produced* in film rather than to something that used to be called its ‘content’; and second, to the links between the processes of psychoanalysis and those of cinema. Feminists have been particularly concerned with how sexual difference is constructed psychoanalytically through the Oedipal process, especially as it is read by Lacan (Ibid.:119).

Ou seja, à mulher está vedado o acesso ao mundo da linguagem simbólica já que, no momento em que se confronta com a linguagem, a mulher confronta-se com o reconhecimento da diferença pela ausência do *phallos* que lhe veda o acesso às estruturas patriarcais, uma das quais seria o cinema e a linguagem cinematográfica:

[...]. The implications of this for cinema are severe: dominant (Hollywood) cinema is seen as constructed according to be unconscious patriarchy, which means that film narratives are constituted through a phallogentric language and discourse that parallels the language of the unconscious. Women in film, thus, do not function as signifiers, but a signified (a real woman) as sociological critics have assumed, but signifier and signified have been elided into a sign that represents something in the male unconscious (Ibid.:120).

Nesta linha, foram utilizados dois conceitos freudianos (voyeurismo e fetichismo) para explicar o que, exactamente, as mulheres representavam para os homens, no cinema e

em cada texto cinematográfico – uma erotização que Kaplan explica com recurso a Mulvey (1975)¹²⁴:

[...] this eroticization of women on the screen comes about through the way the cinema is structured around three explicitly male looks or gazes: there is the look of the camera in the situation where events are being filmed (called the profilmic event) – while technically neutral, this look, as we have seen, is inherently voyeuristic and usually ‘male’ in the sense of a man doing the filming; there is the look of the men within the narrative, which is structured so as to make women objects of their gaze; and finally there is the look of the male spectator that imitates (or is necessarily in the same position as) the first two looks (Ibid.:120-121).

Para Kaplan, esta erotização comporta algo mais, já que, os homens não olham simplesmente, o seu olhar é imbuído de poder e de acção, poder e acção que estão ausentes do olhar feminino (Ibid.:121). O que levanta a questão do desejo e da subjectividade feminina. *The Hours* parece responder a esta questão ao propor quatro olhares, quatro desejos e quatro subjectividades femininas ou terá de as considerar pretensas subjectividades, pretensos desejos, pretensos olhares quando o texto cinematográfico é escrito por três subjectividades masculinas? A actual proposta vai no sentido de colocar a questão na recepção/na leitura do texto cinematográfico que proporcionará diversas leituras como diversos são os leitores/espectadores.

¹²⁴ Acerca do texto de Mulvey, Rodowick diz que este texto e os outros que inspirou, organizaram-se em torno da questão da identificação. A primeira tarefa deste texto é examinar os códigos e os mecanismos, através dos quais, o cinema clássico tradicionalmente explorou a diferença sexual como uma função das suas formas representacionais e da sua narrativa. A segunda tarefa é analisar as formas de relacionamento com esses códigos por parte dos espectadores. As duas tarefas estão intimamente relacionadas do mesmo modo que a análise e crítica da ideologia patriarcal, por parte da teoria fílmica, teve um forte impacto histórico nestas questões. Um dos cavalos de batalha de Mulvey é a associação de uma negatividade fundamental com a figura feminina no cinema clássico de Hollywood. Não é uma simples condenação do modo como as mulheres são representadas no ecrã. Ela identifica uma poderosa contradição no seio da estrutura da imagem e narrativa nos filmes de Hollywood. Ao contrário de Raymond Bellour, apesar do seu trabalho ter muitas afinidades com o de Mulvey, esta está menos preocupada com os problemas de análises textuais do que com a definição de estruturas de identificação e com os mecanismos de prazer e de desprazer que as acompanham e aqui, está-se a usar o termo identificação no contexto psicanalítico, isto é, o processo pelo qual um sujeito assimila o outro, o modelo. É mediante uma série de identificações que a personalidade é constituída e especificada. O argumento de Mulvey presume um potencial transformador da relação entre o objecto (a narrativa fílmica e os mecanismos de prazer visual que o caracterizam) e o sujeito espectador (Rodowick, 2000:185-186).

Kaplan recorre a Arbuthnot (1667-1735) e a Seneca (4 a. C. – 65 d. C.) para ultrapassar esta questão:

[...]. Arbuthnot and Seneca locate the paradox in which feminist film critics have been caught without realizing it: namely, that we have been analyzing Hollywood (rather than, say, avant-garde) films, largely because they bring us pleasure, but we have (rightly) been wary of admitting the degree of which the pleasure comes from identifying with our own objectification. Our positioning as ‘to-be-looked-at’, as object of the gaze, has, through our positioning, come to be sexually pleasurable (Ibid.:124).

Kaplan alerta para a descodificação desse prazer ao serviço do qual estão as ferramentas da psicanálise que ao descodificarem os sonhos, descodificam, portanto, também os filmes¹²⁵.

The Hours propõe quatro figuras femininas cercadas ou imersas na homossexualidade: Virginia que beija Vanessa, Laura que beija Kitty, Clarissa que vive com Sally, e ainda, Richard que amou Louis que diz (mente) amar um aluno.

Na simbólica do filme, o beijo de Virginia a Vanessa remete para a próxima relação que as duas irmãs mantinham; o beijo entre Laura e Kitty podendo ter uma superficial leitura de uma relação homossexual (que hipoteticamente poderia explicar a

¹²⁵ Chama-se a atenção para as afirmações de Kaplan: “[...]. Psychoanalysis and cinema are inextricably linked both to each other and to capitalism, because both are products of a particular stage of capitalist society. The psychic patterns created by capitalist social and interpersonal structures (especially the nuclear family) required at once a machine for their unconscious release and an analytic tool for understanding and adjusting disturbances caused by the structures confining people. To this extent, both mechanisms support the status quo; but they are not eternal and unchanging, being rather inserted in history and linked to the particular social formation that produced them” (Kaplan, 2000:125). Ainda que Kaplan chame a atenção: “For this reason, we have to begin by using psychoanalysis if we want to understand how we have been constituted, and the kind of linguistic and cultural universe we lived in: Psychoanalysis may indeed have been used to oppress women, in the sense of forcing us to accept a positioning that is inherently antithetical to subjectivity and autonomy; but if that is the case, we need to know exactly *how* this has functioned to repress what we could potentially become. Given our positioning as women raised in a historical period dominated by Oedipal structuring and discourse, we must start by examining the psychoanalytic processes as they have worked to position us another (enigma, mystery), and as a eternal and unchanging, however paradoxical this may appear. For it is only in this way that we can begin to find the gaps and fissures through which we can reinsert woman in history, and begin to change ourselves as the first step toward changing society” (Ibid.:125).

opção de Laura e a rejeição do marido) remete, na actual proposta, para uma certa marginalidade, melhor dizendo, para uma região de fronteira: Laura beija Kitty aos olhos de Richie, quem Laura beija é a mulher que tendo optado pela ordem patriarcal será ostracizada por essa mesma ordem por via da sua doença. O beijo de Laura a Kitty é um beijo andrógino, o mesmo já não se pode dizer da triangulação Richard/Clarissa/Louis e, contudo, é-se tentado a ver nessa triangulação, não a efectividade de uma homossexualidade, mas antes a metáfora da androginia da mente que torna os vértices ligados e dependentes, tal como Richard acusa Clarissa de ser, tal como Julia constata que a mãe é, tal como Louis se confessa.

Tomando, para *The Hours*, as ferramentas da psicanálise é-se levado a concluir que este texto cinematográfico se escapa por entre as categorias do determinismo falocêntrico libertando o espaço para a recepção/leitura por parte de cada espectador individual. Levando, por isso, a propor uma recepção crítica do texto cinematográfico que seja particularizada, isto é, individualizada ao invés de concêntrica, ou recolocar a questão ao modo de Kaplan:

We have thus arrived at the point where we must question the necessity for the dominance – submission structure. The gaze is not necessarily for the dominance – submission structure. The gaze is not necessarily male (literally), but to own and activate the gaze, given our language and the structure of the unconscious, is to be in the masculine position. It is for this reason that Julia Kristeva and others have said that is impossible to know what the feminine might be; while we must reserve the category ‘women’ for social demands and publicity, Kristeva says that by ‘woman’ she means ‘that which is not represented, that which is unspoken, that which is left out of meanings and ideologies’ (Ibid.:130).

Apesar de já salientar que o olhar não é necessariamente masculino, Kaplan, socorrendo-se de Kristeva, coloca o feminino no lugar e tempo do não dito ao que se propõe o ponto de vista de Rodowick (1982) que, também ele, recoloca a questão da leitura:

Rather, it is a matter of reconsidering what ‘language’ is or could be, of understanding what it leaves aside, and of remembering that totality is a pretension that displaces recognition of the multiplicities it covers over. It is a question, above all of reading differently” (Rodowick, 2000:183).

Por isso, *The Hours* coloca-se, face a face, com a estruturante questão dos estudos cinematográficos femininos – a imagem da mulher no cinema ou, como se prefere, a imagem feminina no texto cinematográfico, ao mesmo tempo que desenha uma ruptura epistemológica com os modelos tradicionalmente analisados. A categoria de *mulher* é confundida com os papéis sociais que se reflectem nos textos cinematográficos. Isto é, as mulheres são inscritas numa determinada *localização social*, enquanto mulheres. A partir dessa *localização social*, as representações serão determinadas, também elas, por essa situação social primeva. Enquanto construtor de representações, também o texto cinematográfico cria representações da mulher que estão, ou melhor, que são ainda reflexo dessa inscrição social. Como refere Elizabeth Cowie em *Women as Sign* (1978):

Social definitions of women’s roles are seen as the ‘lived relations’ of women whereas film is merely yet without the material effectivity of, for instance, employment structures. That is, the material effects of a definition of women as a second-class workers suite by virtue of this definition to certain types of work and thereby requiring a lower reward for that work than men (Cowie, 2000:48).

A questão é, então, a de esclarecer se os papéis sociais referenciados à mulher se fazem representar no texto cinematográfico ou se, conforme se interroga Elizabeth Cowie, a categoria *mulher* é o resultado de práticas políticas e económicas que se reflectem nos textos cinematográficos.

Tomando a *mulher* como signo, Elizabeth Cowie faz notar que o próprio texto cinematográfico é, também ele, lugar de práticas ideológicas. Ou seja, ainda que o texto cinematográfico se faça lugar de representações sociais da mulher, também ele tem força ideológica que lhe permite pôr a circular novas leituras do mesmo signo, ainda que ressoando às representações sociais que o precedem (Ibid.:48-49). Por outro lado, deve ter-

se em linha de conta que, no seio da própria teoria fílmica, há correntes que definem o texto cinematográfico como um sistema capaz de gerar sentidos e significados mediante a articulação de elementos significantes (Ibid.:49). Neste sentido, o texto cinematográfico não seria tão simplesmente o reflexo de outras práticas, antes, como defende Cowie é um sistema de significações que não pode ser tomado como independente dos outros sistemas e práticas de representação ou geradoras de sentidos, mais precisamente:

It is from this position that I want to look at the notion of ‘woman as sign’ – a sign which is communicated by men. This concept originates from the work of Lévi-Strauss on forms of kinship, as a result of which he argues that the exchange of women is the constant term in all kinship structures. Lévi-Strauss is important to consider here because he offers not simply a description of kinship structures but also a theory: that kinship structures are a system of exchange – the exchange of women – which is a system of communication (Ibid.:50).

Assim sendo, Cowie toma de empréstimo a noção de estruturas e relações de parentesco (tomadas de Lévi-Strauss) e reporta-se à sua produção de comunicação: a comunicação que será, ainda aqui, a produção de um sistema de sentidos e de significados. Na troca entre os membros dessas relações de parentesco, na troca de comunicação, a mulher surge como signo – que em *The Hours* surge, repetidamente propondo uma ruptura de significado em cada uma das personagens femininas que propõe vivências diversas e diferentes das consagradas como habituais. Mas, neste momento, é importante precisar se *mulher* é um símbolo ou um signo. No contexto das relações de parentesco, a mulher deve ser tomada na acepção de signo, no contexto dos sistemas de trocas tanto quanto significa a diferença relativamente aos homens (Ibid.:56)¹²⁶. Ou seja, quando se questiona se a mulher é um signo deve ter-se presente que tem que se definir a que sistema de signos se está a fazer referência, contudo, uma vez definido o sistema em que se está a operar, como é o

¹²⁶ Como Cowie salient: “Woman is produced as a sign within exchange systems in as such as she is the signifier of a difference in relation to men, i.e., women are exchanged rather than men. Saussure emphasis in relation to language that ‘there are only differences *without positive terms*’. Both men and women are positioned in exchange – as husbands or wives, etc, but only women are produced as signs. In other words, that women are exchanged rather than men as a sign does not mean that there is a positive difference which determines this, simply that men are not the term of exchange” (Cowie, 2000:56).

caso do texto cinematográfico, não é possível usar a mulher como significante de *mulher* porque a cada texto cinematográfico, de cada vez, reporta para uma determinada mulher.

The Hours propõe quatro feminilidades na escrita, quatro mulheres, quatro signos diferentes que estabelecem, todos e cada um, quatro referenciais arquetípicos: a mulher que se cumpre – Virginia Woolf -, a mulher (in)conformada – Laura Brown -, a mulher emancipada – Clarissa Vaughan -, a mulher libertada – Julia Vaughan.

The Hours surge como inequívoca metáfora desta reflexão pós-estruturalista, ao propor o texto (*Mrs. Dalloway*) da personagem Virginia Woolf que escreve o romance, ao propor a leitora, Laura Brown que lê *Mrs. Dalloway* e faz a *sua* leitura quando compreende que é um romance sobre as femininas escolhas e, também ela, escolhe... Escolhe deixar a família e tornar-se leitora, tornar-se *a* leitora na figura da bibliotecária. Por seu turno, a personagem de Clarissa Vaughan propõe uma outra metáfora: editora, Clarissa revê o texto dos autores. Ou seja, está-se perante uma leitora que não faz *a sua leitura*, antes, faz previamente, *a priori*, a leitura imaginada que o *outro* (o público) fará, tornando-se ainda mais curiosa por ser ela mesma, ainda, a leitura que Richard Brown faz dela, chamando-lhe Clarissa Dalloway, numa evocação da protagonista do romance woolfiano, a personagem de Clarissa Vaughan surge como a encruzilhada de leituras: as que ela faz dos textos de Richard Brown e as leituras que este faz do texto que é Clarissa, ainda numa leitura ecoada do texto primeiro.

Uma questão, que se mantém na teoria crítica dos estudos cinematográficos femininos, é a de se saber se é possível alcançar uma categoria de mulher que tenha expressão política, social e real e, simultaneamente, seja possível reinscrevê-la na ordem de valores patriarcais (Kaplan, 2000:20). Isto é, como conjugar os planos biológico e social ainda se mantém como questão a caminho da resolução.

Laura Mulvey (1975) defendeu que, nos últimos vinte e cinco anos, o cinema foi o terreno crucial onde se travaram os debates acerca da cultura, representação e identidade (Mulvey, 1989:77). Com isto, Mulvey estava a referir-se às duas vozes da crítica fílmica feminina dos anos setenta do século XX¹²⁷. Em 1975, tanto a análise de Mulvey¹²⁸ quanto

¹²⁷ A década de setenta do século passado assiste ao uso de ferramentas teóricas para fins políticos do feminismo: pretendia alcançar-se um melhor entendimento da relação entre as imagens opressivas, as

a de Claire Johnston (1975)¹²⁹ propõem uma análise da relação espectadora/ecrã, análise que foi também considerada por Mary Ann Doane quando, mais tarde, também ela reflecte acerca dos *filmes de mulheres*¹³⁰, realizados no contexto da narrativa hollywoodiana, de 1941 a 1949 (Doane, 2006:70).

Em resposta à reflexão acerca da mulher como espectadora, Mary Ann Doane, à semelhança de Laura Mulvey, propõe uma resposta de foro psicanalítico que considera a mulher espectadora tanto do ponto de vista social como do ponto de vista textual. No seu ensaio *Caught and Rebecca – The Inscription of Feminity as Absence*, 1981, Doane analisa

representações e as estruturas do género, sociais ou materiais. Entre 1972 e 1974, dá-se notícia de duas *vozes* da crítica fílmica feminina: a corrente americana, com abordagem mais sociológica e a corrente inglesa que se caracterizava pela aproximação teórica (Thornham, 2006:2).

¹²⁸ Os seus trabalhos fornecem uma análise dos processos de identificação e de prazer no filme e na leitura do texto cinematográfico, ao mesmo tempo que propõem uma análise das relações entre narrativa e desejo. Baseando-se na teoria psicanalítica, Mulvey vai explorar os meios pelos quais os prazeres da leitura do texto cinematográfico operam, diferentemente, no homem e na mulher cuja figuração no ecrã funciona como fetiche e objecto de desejo (Mulvey, 1989).

¹²⁹ Claire Johnston, com *Notes on Women's Cinema*, de 1973, começa por tentar contrapor a posição americana, veiculada pelo *Women and Film* que se caracterizava por uma abordagem mais sociológica e menos psicanalítica. Claire Johnston defende que o texto cinematográfico não é favorecido nem esclarecido por uma análise fundada no determinismo sociológico, contrapondo-lhe uma crítica fílmica feminina cuja ênfase foi colocada na primazia do texto cinematográfico (desenvolvendo-se, muito rapidamente, no sentido da teoria fílmica por si só). Deve fazer-se notar que estes desenvolvimentos que surgem a caracterizar a crítica britânica, são forçados a partir de outras correntes que iam ganhando prestígio na Europa – estamos a referir-nos ao estruturalismo, à semiologia, aos conceitos marxistas de ideologia e à teoria psicanalítica – todas elas confirmando que, ao contrário da crítica norte-americana, as representações fílmicas não devem ser vistas como reflexos da realidade, quer estes sejam verdadeiros ou distorcidos. Para a linha europeia, os filmes são textos – estruturas linguísticas complexas e códigos visuais organizados para produzirem determinados sentidos, não são meras colecções de imagens e estereótipos (Thornham, 2006:12).

¹³⁰ Judith Mayne (1981) ressalva que a designação *filmes de mulheres* adquiriu dois sentidos que podem mesmo chegar a ser opostos entre si. Esta categoria remete para filmes feitos por mulheres, associados ao cinema clássico de Hollywood representado por realizadoras como Dorothy Arzner e Ida Lupino ou Claudia Weil e Joan Silver, ou ainda para realizadores como Leni Riefenstahl ou Lina Wertmüller. Igualmente, verificou-se que o termo *filmes de mulheres* adquiriu a significação de produto de Hollywood, desenhado para uma audiência feminina (com grande popularidade nas décadas de 30 a 50) e, preferencialmente, melodramático. A tendência é para estabelecer uma rigorosa oposição entre *filmes de mulheres*, feitos por homens para uma audiência feminina, e os filmes feitos por mulheres, entre um inautêntico e um autêntico retrato de mulheres e da sua experiência. Nesta linha não pode deixar de se salientar que é difícil dizer o que é que diferencia o ritmo de uma mulher num filme, dado que os homens e mulheres usam as mesmas formas de expressão, tal como não se pode ignorar que o ritmo de uma mulher não é o ritmo de todas as mulheres. Acresce que é, igualmente, um equívoco definir *os filmes de mulheres* considerando o realizador já que, até à década de cinquenta, não havia propriamente um autorismo. Autorismo significava o ponto de vista do realizador como a única força responsável pelo filme. O objecto do autorismo e da *auteurist critic* foi, em primeiro lugar, Hollywood, quando se começou a falar de um Hitchcock, um John Ford, mais do que um John Wayne ou um MGM filme. A autoria presume uma presença de um só que produz o texto, e as metáforas para essa produção são normalmente paternalistas. O filme é uma obra colectiva, com um modo de produção colectivo (Mayne, 1981).

filmes que, assumidamente, procuram uma audiência feminina e fá-lo socorrendo-se da teoria de Mulvey. Tomando para análise textos cinematográficos que apresentam protagonistas femininos seria de esperar que estes não utilizassem os mecanismos masculinos característicos (voyeurismo e fetichismo), do mesmo modo, não seria de esperar uma distância do olhar erotizado, dado que a distinção entre o sujeito do olhar e o seu objecto colapsa e o que é oferecido à mulher não é uma erotização da mulher – ou mesmo do homem –, da imagem da mulher enquanto espectáculo mas, pelo contrário, é fornecida uma identificação de si mesma como imagem, como objecto de desejo.

Neste rumo reflexivo, *The Hours*, efectivamente, subtrai-se à erotização da mulher que não surge aqui, como espectáculo mas antes como imagem de si mesma. Aliás, deveria dizer-se como difíceis, dolorosas mesmo, imagens de si mesmas, o que remete para a geografia da fronteira entre a aceitação e a ocultação dessa aceitação (senão mesmo rejeição): Virginia suicida-se; Laura, abandonando a família (escolha que constrói a sua afectividade quando Laura interrompe a sua tentativa – ainda que onírica – de suicídio); Clarissa que vive uma relação homossexual mas contínua presa a uma pretérita relação com Richard; Julia poderia surgir como uma imagem de mulher, não erotizada, não espectáculo, antes identificação de si mesma, mas Julia é uma promessa: para a(s) espectadora(s) de *The Hours*, Julia é ainda uma promessa ou já uma miragem.

Ao mesmo tempo, porém, os *filmes de mulheres* colocam tanto a identificação narrativa quanto as estruturas do olhar num protagonista feminino, assim a sua narrativa reclama, pelo menos, que se coloque no seu centro a subjectividade feminina, desejo e identificação. Para Doane, o resultado é a instabilidade e incoerência. A protagonista começa como agente activo somente para se transformar num objecto passivo, é a câmara, no lugar da protagonista, que passa a comandar a acção (Ibid.:55).

A análise realizada por Laura Mulvey (1975)¹³¹, e que serviu de base a tantas outras análises posteriores, pressupõe uma relação espectadora/ecrã que fornece uma reflexão acerca dos processos de identificação e de prazer do filme, ao mesmo tempo que procura estabelecer uma análise das relações entre narrativa e desejo, baseando-se na teoria freudiana, isto é:

¹³¹ Referimo-nos a *Visual and Other Pleasures*, escrita em 1973 e publicado em 1975 na revista *Screen*. Este é o mais polémico ensaio de Laura Mulvey e a sua leitura deve ser contextualizada na época em que foi escrito.

This paper intends to use psychoanalysis to discover where and how the fascination of film is reinforced by the pre-existing patterns of fascination already at work within the individual subject and the social formations that have molded him. It takes as its starting-point the way film reflects, reveals and even plays on the straight, socially established interpretation of sexual difference which controls images, erotic ways of looking and spectacle. It is helpful to understand what the cinema has been, how its magic has worked in the past, while attempting a theory and a practice which will challenge this cinema of the past. Psychoanalytic theory is thus appropriated here as a political weapon, demonstrating the way the unconscious of patriarchal society has structured film (Mulvey, 1989:14).

Ao fundamentar a sua análise na teoria freudiana, Mulvey desemboca, também ela, à semelhança de outras análises suas contemporâneas, numa dicotomia masculino/feminino, pressupondo que existem padrões de aproximação ao objecto cinematográfico que pré-existem ao contexto sociológico e que se regem pelo princípio do prazer, considerando que, na sociedade patriarcal, a mulher se apresenta como um significante para o homem¹³². Assim sendo, a mulher posiciona-se no ecrã a partir do ponto de vista do homem. Isto é, o ecrã exhibe uma leitura que é dirigida, na sua significação, a um sujeito que se rege pelo desejo de olhar.

Para Laura Mulvey, as convenções que regem o *mainstream* cinematográfico regem-se pela forma humana, o que ainda podia ser lido como uma reapropriação da máxima de Parménides que instala o homem como medida de todas as coisas. Assim sendo, a escala, o espaço, as narrativas são antropomórficas e aqui, a curiosidade e o desejo de ver, o desejo de olhar prende-se, directamente, com a fascinação pelo reconhecimento do corpo humano, das relações humanas e ainda pelo seu contexto – como diz Mulvey - *the presence visible presence of the person in the world* (Ibid.:17).

Laura Mulvey chega a estas considerações tomando como ponto de partida a teoria lacaniana que refere a *fase do espelho*. Assim, o ecrã funciona como um espelho e, tal como o espelho na infância do homem, novamente seria a morada, o lugar constitutivo

¹³² A definição de Mulvey é muito precisa: “[...]. Woman then stands in patriarchal culture as a signifier for the male other, bound by symbolic order in which man can live out his fantasies and obsessions through linguistic command by imposing them on the silent image of woman still tied to her place as bearer, not maker, of meaning” (Mulvey, 1989:15).

(e confirmador) do *eu* e da linguagem que daria lugar à matriz do imaginário, ao reconhecimento (ou não reconhecimento) e identificação que promoveria a primeira identificação do *eu*. No contexto dos conceitos lacanianos de que Mulvey toma posse, o momento do olhar (do olhar o ecrã e já não o espelho) ressuscitaria a fascinação subjacente ao primeiro olhar – o olhar da mãe – como lugar de fascinação. Nas suas próprias palavras:

Hence it is the birth of a long love affair/despair between image and self-image which has found such intensity of expression in film and such form in its surroundings, for instance, the cinema has structures of fascination strong enough to allow temporary loss of ego while simultaneously reinforcing it. The sense of forgetting the world as the ego has come to perceive it (I forgot who I am and where I am) is nostalgically reminiscent of that pre-subjective moment of image and recognition. While at the same time, the cinema has distinguished itself in the production of ego ideals, to the star system for instance (Ibid.:18).

Esta abordagem de carácter freudiano e laciano coloca Mulvey face à dicotomia sujeito/objecto. O sujeito observa (relaciona-se) com o objecto. Ou seja, o sujeito desenvolve, em si mesmo, o desejo de olhar o objecto e é este o paradigma do prazer da narrativa cinematográfica. Esta é a tradução do reconhecido prazer de olhar. Num primeiro instante, Mulvey considera a relação de prazer subjacente ao cinema e que se traduz na actividade de um sujeito que sente prazer em observar um objecto que é observado, isto é, o objecto é um objecto passivo (por inerência da sua própria essencialidade) neste movimento de olhar/ser olhado.

A construção da dicotomia presente à sociedade ocidental construtora de uma outra dicotomia de actividade/passividade projecta Mulvey para o seio da teoria freudiana. Desta forma, o par sujeito/objecto tem a sua materialização no par masculino/feminino. O cinema permanece ainda no contexto de um universo de sentido na regência de activo/masculino *versus* passivo/feminino que caracteriza a sociedade patriarcal da cultura ocidental.

Consequentemente, Laura Mulvey deduz, com base na teoria freudiana, que a narrativa fílmica é estruturada com vista ao olhar masculino dirigido à mulher enquanto

objecto erótico¹³³. A questão a colocar-se de imediato é: como se focaliza o olhar feminino no ecrã?

Laura Mulvey coloca a questão da diferença sexual no centro da reflexão. O seu ensaio pretende demonstrar que o modo como o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou a forma dos textos cinematográficos coloca, face a face, com o facto de o signo *mulher*, num texto cinematográfico, ser construído por e para uma cultura patriarcal. Os prazeres do texto cinematográfico incluem, então, o voyeurismo, o fetichismo e ainda os prazeres infantis da *fase do espelho*. No ecrã, essa imagem é fornecida pela imagem do herói. Contudo, estes são prazeres que estão ao alcance somente do espectador masculino. No olhar, as mulheres não seriam sujeitos, seriam objectos; os seus corpos são erotizados e, frequentemente, fragmentados. Ou seja, Mulvey defende que esta separação entre masculinos/ativos e femininos/passivos também estrutura a própria narrativa fílmica, pelo que, a mulher funciona como espectáculo erótico, interrompendo mais do que fazendo avançar a narrativa.

Nesta perspectiva, Mulvey é tomada em consideração por Claire Johnston (1975), para quem as imagens cinematográficas da mulher devem ser vistas no contexto cinematográfico tomado enquanto estruturante de significados através da organização de signos visuais e verbais (como preferimos, audiovisuais). Para Johnston, são estas estruturas textuais que devem ser examinadas porque é nelas, mais do que em qualquer outra manipulação inconsciente do realizador, que o seu sentido é produzido. Ou seja, a ideologia é, aqui, tomada como o sistema representacional, ou modo de ver que surge à vista como universal e natural mas que, de facto, é produzido por estruturas de poder específicas que constituem a sociedade. O signo *mulher*, então, adquiriu o seu sentido nessa estrutura. É inútil comparar estereótipos cinematográficos de mulher com a realidade das mulheres. A reflexão, para Claire Johnston, deve ser feita sobre o modo como o signo opera no interior de cada filme, no interior de cada texto cinematográfico. Esta seria a

¹³³ Como se pode inferir das seguintes palavras: “The psychoanalytic background that has been discussed in this article is relevant to the pleasure and unpleasure offered by traditional narrative film. The scopophilic instinct (pleasure in looking at another person as an erotic object) and, in contradiction, ego libido (forming identification process) act as formation, mechanisms, which mould this cinema’s formal attributes – the actual image of woman as (passive) raw material for the (active) gaze of man takes the argument a step further into the content and structure of representation, adding a further layer of ideological significance demand by patriarchal order in its favorite cinematic form – illusionistic narrative film” (Ibid.:25).

primeira tarefa da crítica feminina. Torna-se, então, urgente que as mulheres construam o seu *ponto de vista* e esta urgência tanto se faz ouvir, tanto se faz sentir, tanto na crítica feminina com pressupostos psicanalíticos quanto na crítica feminina com pressupostos sociológicos.

Para Sharon Smith (1972), com *Image of Women in Film: Some Suggestions for Future Research*, também é premente revelar que as imagens das mulheres, fornecidas pelos textos cinematográficos, são falsas e opressivas, de cada vez que reflectem estruturas sociais que as representam de modo pejorativo, isto é, de acordo com as fantasias e os modos masculinos, ao mesmo tempo que limitam a auto-percepção da mulher (que se vê como objecto a ser visto) e limitam, assim, as aspirações sociais da mulher. Para Sharon Smith, a questão radica na conexão entre as representações cinematográficas e o contexto social que as produz e as recebe. Por outras palavras, ao longo da história, as mulheres, salvo raras excepções¹³⁴, foram deixadas de fora da literatura e do cinema e fizeram-no, naturalmente, a partir de um ponto de vista masculino ainda que este ponto de vista seja, obviamente, moldado pela cultura que cada homem viveu (Smith, 2006:14).

Nos tempos actuais, as actividades culturais não deixaram de ser moldadas pelo alto desenvolvimento que a tecnologia, ao serviço dos *media*, alcançou. Isso não deixa de influenciar as atitudes culturais bem como não deixa de ser reflexo delas porque as mulheres assumem papéis que evidenciam a sua atracção física¹³⁵. A primeira inversão deste valor e do uso comum surge, de acordo com Sharon Smith. Com Mae West no início dos anos trinta do século passado. Mae West surge, no ecrã, como uma mulher que gostava ostensivamente de sexo, que não sofria por causa de homens, que não padecia de mal de amores¹³⁶.

Um período histórico que Sharon Smith salienta é o pós Segunda Guerra Mundial. Smith considera interessante o modo como o cinema representou a mulher que, durante a Segunda Guerra Mundial, trabalhou em profissões que eram, até então, reservadas aos homens, e o modo como essas mulheres tiveram acesso à educação; mais, o modo como o

¹³⁴ Em *The Image of Women in Film: Some Suggestions for Future Research* (2006), Sharon Smith aponta Virginia Woolf como uma dessas excepções.

¹³⁵ Como salienta: “Men in films are judged on courage in war, loyalty to friends, faith in themselves – a thousand things. Who cares whether or not the hero of *the confession* would be a good lay? By the way, I fully realize that the image of males in films is often stereotyped as well as that of women but in most cases this is the cliché of the virile and virulent macho male, which, thought potentially destructive, is at least, a symbol of power and authority. [...]” (Smith, 2006:15).

¹³⁶ O que atormentou a censura era Mae West não ocultar, antes evidenciar, que gostava de sexo (Ibid.16).

cinema (não) figurou as mulheres que passaram a assegurar a sua sobrevivência e que foram confrontadas, no final da Grande Guerra, com o regresso dos homens que reclamavam, para si, os empregos que as mulheres tinham vindo a ocupar.

Os anos cinquenta, do século XX, no *boom* do pós-guerra, assistiu-se a uma enorme transformação das mulheres que surgem, então, (re)presentadas imersas em filhos e em trabalho doméstico.

De resto, esta é a representação da personagem Laura Brown, em *The Hours*. Los Angeles, 1951, Laura está confinada aos filhos e às tarefas domésticas. Contudo, devido à Grande Guerra, Laura havia já descoberto o (des)prazer da solidão no seu princípio de incompreensão e não identificação. Laura não (com)partilha o projecto de vida do marido, para ela, a felicidade não se esgota numa família, numa casa, num jardim, nos filhos, no trabalho do marido, na claustrofobia doméstica. Neste sentido, com a Guerra, Laura Brown deve ter descoberto a solidão.

Sharon Smith sublinha este aspecto: com a Segunda Guerra Mundial, senão já com a Primeira, as mulheres aprenderam o que era a solidão mas, ao invés de retratar esta realidade, a cinematografia americana dos anos cinquenta privilegia as comédias que ridicularizavam as mulheres que mantinham empregos em benefício das que ficavam no reduto do lar (ibid.:16). Na realidade:

Films use all their powers of persuasion to reinforce – not the status quo, but some mythical Golden Age when men were men and women were girls, traditionally, the entire world is male. ‘Man’ means the whole human race, and ‘woman’ just a part of it (Ibid.:17)

Com *The Hours*, mais do que nunca, fica claro que a categoria *todas as mulheres* tornou-se, em si mesma, numa categoria falida. Hoje, à categoria de *todas as mulheres*, os estudos cinematográficos femininos reportam para a fragmentação da imagem da mulher. De resto, essa é a essencial proposta de leitura deste texto cinematográfico, reportando-se a quatro personagens femininas – Virginia Woolf, Laura Brown, Clarissa Vaughan e Julia Vaughan, e a uma personagem masculina – Richard Brown¹³⁷-, o texto cinematográfico de

¹³⁷ À semelhança de Septimus Warren Smith, em *Mrs. Dalloway*, Richard Brown surge pela escrita, pelo processo criativo que abandona o espaço de representação na personagem de Virginia Woolf, em *The Hours*, para se transcender e configurar num par masculino/feminino indiciante da androginia da mente e, na

The Hours confronta-se com uma construção identitária ainda a montante e que (re)equaciona e propõe uma nova leitura do ícone de Virginia Woolf, ao mesmo tempo que propõe a fragmentação e a fractura da imagem, já não fragmentada em diferentes poderes sociais¹³⁸ ou de raça, mas confirmando a sua fragmentação na diferença da orientação sexual¹³⁹. Contudo, não deve inferir-se desta fragmentação, ao modo de *Women and Film*¹⁴⁰, uma leitura sociopolítica. Aqui a proposta de fragmentação surge em linha com o pós-modernismo: a apresentação fragmentada da identidade como proposta de uma *decodificação*, no sentido que Stuart Hall (1973) aplica o conceito, por parte do espectador, com vista à releitura da figura de Virginia Woolf. A partir da sua remediação que projecta por diferentes personagens, à semelhança de um mosaico caleidoscópico, a (re)leitura ou uma nova leitura de uma ainda outra Virginia Woolf que subjaz nas entrelinhas de cada diálogo, em cada cena e contracena, permitindo, ao longo da progressão dramática, o aparecimento à leitura da escrita fílmica.

The Hours surge numa proposta de fragmentação pós-moderna não só porque sugere uma construção identitária fragmentada e ainda a montante, mas também porque toma por protagonista uma pluralidade de identidades que se (pre)vêm marginais ao estereótipo aceite: a personagem de Virginia Woolf vive uma sexualidade ausente e produz uma negação efectiva da figura do *anjo do lar*; Laura Brown arrisca uma negação do padrão de felicidade matrimonial que consagrou o *american way of life* do boom do pós Segunda Guerra Mundial; Clarissa Vaughan propõe o amor vivido na homossexualidade, dir-se-ia que Julia sugere a promessa da efectividade do projecto pós-moderno a chegar;

remediação do romance de Cunningham para o texto cinematográfico, ainda numa confirmação da androginia textual.

¹³⁸ Tanto qualquer uma das personagens femininas como ainda a personagem masculina sugerem-nos uma ambivalência social comum e que não impõe nenhuma linha fracturante entre elas.

¹³⁹ As personagens de Richard Brown, Louis Waters e Clarissa Vaughan vêem-se envolvidos numa triangulação amorosa que propõe, ainda, a homossexualidade. E, contudo, apetece perguntar se essa homossexualidade não surge (re)vista por uma certa homofobia ou talvez moral judaico-cristã que *condena* Richard à sida, Louis à infelicidade amorosa e deixa Clarissa refém na fronteira da orientação sexual.

¹⁴⁰ *Women and Film* é um jornal Americano que começou a ser publicado em 1972 e teve curta vida. A sua linha editorial defendia que as mulheres eram oprimidas pela indústria do cinema (as personagens por elas representadas eram recepcionistas, secretárias), ao mesmo tempo que eram oprimidas pelas imagens/representações que o cinema lhes reservava enquanto objectos sexuais referidos a uma audiência masculina e, finalmente, eram discriminadas pelos críticos de cinema. O objectivo editorial de *Women and Film* era, então, o de alcançar uma transformação na prática da produção/realização de filmes que possibilitassem alcançar o fim de uma ideologia opressiva e geradora de estereótipos e ainda trazer à luz uma crítica estética feminina (Thornam, 2006:9-10).

finalmente, Richard Brown surge, no homossexual masculino, como o alter-ego de Clarissa Vaughan – na realidade, alter-ego de Clarissa Dalloway no texto woolfiano que é ponto de partida para a releitura de Cunningham que dará lugar à remediação de Hare, Daldry e Glass (na pontuação musical).

Em *The Hours*, a pertinência da questão estruturante dos estudos cinematográficos femininos é tanto maior quanto deve discutir-se se trata de um *filme de mulheres*¹⁴¹. Propondo a representação de mulheres (des)ligadas à escrita – e assim encontra-se Virginia Woolf, escritora; Laura Brown sucessivamente leitora e bibliotecária; Clarissa Vaughan, editora; Julia Vaughan num pré-anúncio da separação da escrita -, *The Hours* parece alinhar numa narrativa focalizada na figura feminina e na sua fragmentação, contudo, vai-se aqui tomá-lo como texto cinematográfico sem destinatário específico, isto é, tomando de empréstimo o conceito de Teresa de Lauretis:

To succeed, for a film is to fulfill its contract, to please its audiences are at least induce them to buy the ticket, the popcorn, the magazines, and the various paraphernalia of movie promotion. But for a film to work, to be effective, it *has* to please. All films must offer their spectators some kind of pleasure, something of interest, be it a technical, artistic, critical interest, or the kind of pleasure that goes by the names of entertainment and escape; preferably both. These kinds of pleasure an interest, film theory has proposed, are closely related to the questions of desire (desire to know, desire to see), and that depend on a personal response, an engagement of the spectator's subjectivity, and the possibility of identification (Lauretis, 2006:85)

Assim, *The Hours* surge à leitura seja ela masculina ou feminina; *The Hours* surge à leitura por parte da subjectividade do espectador, ainda que, no caso da presente reflexão, o sujeito seja feminino no século XXI – o que leva a recuperar a proposta de Anette Kuhn

¹⁴¹ De acordo com a reflexão de Doane, os *filmes de mulheres* estão virados para uma audiência feminina, isto é, pressupõem essa audiência num contexto representacional que confirma a análise teórica que refere o cinema como primordialmente relacionado com os valores do espectador masculino: voyeurismo, fetichismo, identificação. Contudo, apesar de se dirigirem a uma mulher espectadora, os *filmes de mulheres* são baseados na ideia de uma fantasia feminina que eles próprios antecipam e, em alguns sentidos, constroem. Porém, como a sua tentativa é feita ainda sob as formas tradicionais e convenções de Hollywood e a narrativa que lhe é reconhecível, surgem à vista algumas contradições com a ideologia patriarcal (Doane, 2006:70-71).

(2006) de considerar não só o texto mas também o contexto; assim, o foco de análise é deslocado do texto e reposicionado mais em linha com os conceitos de *encoding/decoding* de Stuart Hall, de que Gledhill (2006) se apropriou ao defender que o sentido textual nem é imposto nem é passivo, antes, ressalta da negociação durante o processo de produção textual quer no próprio texto em si mesmo quer nas leituras das audiências.

Nesta linha, *The Hours* figura esta negociação já quando se revela uma remediação do texto de Cunningham, já, internamente e ao nível da produção textual, quando permite à personagem de Virginia Woolf a figuração dessa mesma negociação: e assim, encontra-se Virginia confrontando-se com a criação do (seu) texto *Mrs. Dalloway*. Contudo, *The Hours* ressoa, ainda, esta vertente política ao provocar a evocação de Virginia Woolf de “A Room of One’s Own” ou “Profession for Women”, ainda que a proposta da personagem seja a evocação da romancista e não tanto da ensaísta.

The Hours pode ainda ser tomado como lugar de representação metafórica de um certo feminismo, que não sendo exactamente o reconhecido ao movimento sufragista, surge *avant-la-lettre*, na escrita woolfiana. Neste sentido, a análise crítica do texto cinematográfico ressoa e evoca a teoria fílmica feminina surgida com carácter de urgência e enquanto acto político. Feministas como Simone de Beauvoir viram no cinema a chave para os mitos da cultura contemporânea. Mais, Beauvoir argumenta mesmo que é nesses mitos – que surgem na religião, na tradição, na linguagem, nos contos, nas canções, nos filmes – que são vividas as nossas existências materiais. Igualmente, através deles, se pensa a (re)representação do mundo, contudo, pensa-se a visãoatravés da, leitura feminina pela/mediante a produção masculina (Thornham, 2006:9-10). Neste aspecto, *The Hours* oferece-nos dois planos de leitura: por um lado, o filme é uma remediação de um texto de Cunningham que, já de si, era uma evocação do texto de Virginia Woolf; tem-se, portanto, para efeitos de percepção, um *texto de mulher* transvertido por um homem que reconduz a narrativa para um plano evocativo, ao mesmo tempo que o seu próprio texto será objecto de uma remediação produzida por três nomes: David Hare, Stephen Daldry, Philippe Glass.

Em síntese, enquanto (cada uma das) espectadoras que vêm ver o filme, já posicionadas como espectadoras *resistentes*, vão ler o texto cinematográfico de forma diferente. A tarefa da crítica feminina é encontrar uma linguagem para esta diferença (Ibid.:212).

PARTE III *The Hours*: Escritas Cinematográficas/Escritas Impressas – a escrita para a morte de Virginia Woolf a Stephen Daldry

1. *The Hours*: Re-mediatar Virginia Woolf

O desejo de transferir uma história de um *medium* ou de um género para outro tem raízes na cultura ocidental. Não obstante, uma época em que os *media* apresentam um desenvolvimento tão aperfeiçoado pode reclamar-se ser esta a época da adaptação. A nova disponibilidade de *medias* pode mesmo legitimar, como Linda Hutcheon (2004) pretende, a designação de *re-functioning*, ainda que esta seja, verdadeiramente, tão antiga quanto a própria arte (Hutcheon, 2004). A presente análise de um exemplo concreto de adaptação provoca uma reflexão curiosa: ao adaptar uma narrativa que, por sua vez, se apresenta como reescrita de um romance woolfiano, *The Hours* testa a pertinência da tese woolfiana, apresentada aqui na Parte I, e que coloca o cinema como tendo uma função parasita relativamente à literatura. Agora, é a literatura que, sendo adaptada, ainda invoca a literatura (Hutcheon, 2004). Assim, a partir da adaptação cinematográfica, no sentido que Linda Seger (1993) defende¹⁴², do romance de Michael Cunningham que, por sua vez, é já uma reescrita, sessenta anos depois, do romance woolfiano *Mrs. Dalloway*, *The Hours* (o romance, mas sobretudo, o filme) faz renascer um autor (Virginia Woolf) e um romance confirmados pelo tempo¹⁴³. Tratando-se de uma adaptação de um texto literário, o presente texto cinematográfico, pela sua problemática, provoca a reflexão em torno do livro, em linha com o questionamento de José Afonso Furtado (2011): o livro a ser *escrito*, o livro a ser *impresso* e o livro a ser *lido*, finalmente, o livro adaptado ao cinema, o que remete para a emergência de uma realidade nova para o livro que, com as novas tecnologias, se confronta com questões que estavam já presentes em outros objectos culturais como o

¹⁴² Isto é, como criação de um novo original, reflexo e reflexivo do primeiro texto, para o *medium* específico que é o cinema: “(…). En una novela, el narrador se encuentra entre nosotros y la historia para ayudarnos a comprender e interpretar los acontecimientos. Cuando vemos una película, somos observadores objetivos de las acciones. Lo que vemos es lo que captamos” (Seger, 1993:48).

¹⁴³ *The Hours* pretendia ser um filme do *mainstream art-house.movie* baseado num romance pós-moderno (com o mesmo título, escrito pelo americano Michael Cunningham e publicado em 1998). O romance foi inspirado por um trabalho anterior de Virginia Woolf *Mrs. Dalloway* (1925) ela própria uma romancista modernista experiente no *fluxo de consciência*. Assim, num sentido, *The Hours*, que foi o título provisório do romance *Mrs. Dalloway*, tem três autores: Woolf, Cunningham e David Hare, que escreveu o argumento. O mesmo é dizer que o filme não tem um autor nem tem, por isso, uma só voz. Chamemos-lhe adaptação *à la mode*, arte *committee*, ou a estética do incesto. *The Hours* tem uma relação cinemática com a adaptação de 1998 de Marleen Gorris, também chamada *Mrs. Dalloway*, e que é protagonizada por Vanessa Redgrave (Cardullo, 2004).

vídeo ou a música (Lynch, 2001). O livro, em particular o romance de Virginia Woolf, surge numa durabilidade (desde 1923, data em que começa a ser escrito até, pelo menos 1951, data em que Laura o lê impresso) que representa a tecnologia própria ao mundo do livro (Roncaglia, 2001). O livro impresso, como defende Lynch, tem uma vida longa desde logo pela utilização do papel impresso, o mais antigo *medium*, no que diz respeito à produção e comercialização. O texto impresso corresponde a uma tecnologia de produção, transmissão e conservação que influencia o tipo de textualidade produzida (Ibid., 2001). Em *The Hours*, a personagem de Leonard Woolf reflecte esta problemática quando comenta os erros no manuscrito e a necessidade de os emendar antes da impressão (*H. cena* 33:36). Roncaglia faz notar que o texto impresso releva de um “ambiente gutenberghiano”, ao que Frost (2002) alerta para a necessidade de reconhecer a baixa mediação técnica que lhe subjaz. Estas características estão representadas em *The Hours* quer pela atmosfera da tipografia.

Tal como surge representado no texto cinematográfico, o livro ainda não está mediado pela tecnologia dos equipamentos de leitura (*players*), antes, é representado na ausência de dispositivo técnico para ser lido. Este caminho do novo dispositivo de leitura que se desbrava para o livro (Le Loarer, 2002:447) não está contemplado. O livro impresso é aqui celebrizado por um *medium* (o digital) que prevê, por natureza, uma curta durabilidade mercê da contínua mudança de tecnologia. Curiosamente, o núcleo narrativo de Clarissa Vaughan, em Nova Iorque, 2001, parece fazer (in)referência a esta nova realidade tecnológica. À excepção do romance da personagem de Richard Brown, a casa de Clarissa não revela livros. Revela textos impressos a computador, mas não revela livros impressos, o que não seria de estranhar num *décor* de uma personagem cuja profissão é ser editora. Assim, a literatura, o livro parece chegar a Clarissa Vaughan através das novas tecnologias. O *décor* de Clarissa faz juz à constante transição e baixa durabilidade dos novos suportes. Não nos é dado ver nem CDs, nem DVDs nem livros em suporte digital.

Referido a um texto literário impresso (*Mrs. Dalloway*), o texto cinematográfico *The Hours* recoloca, ainda, a questão de Gervais (2003) a dois níveis: por um lado, transporta para um novo *medium* (um ecrã) o texto de Michael Cunningham, por outro, representa (também num ecrã) a escrita de um texto. Nos dois momentos, o texto cinematográfico tem que observar o novo contexto e as novas estratégias de leitura com

vista a garantir a eficácia simbólica do novo *medium*. Isto é, tratando-se de uma adaptação a um outro *medium*, o filme teve que reconfigurar os conteúdos do romance de que parte, bem como os conteúdos do romance woolfiano referidos no texto de Cunningham, à luz da tese de McLuhan (1964:23-24) segundo a qual o conteúdo de qualquer *medium* é sempre outro *medium*.

Nos dois textos pós-modernos, no romance de Cunningham e no filme *The Hours*, Virginia Woolf ressurgue numa transposição de *media* quer pela invocação da sua obra, quer pela invocação da sua *persona*. De outro modo, ainda que Virginia Woolf e a sua escrita surjam invocadas no contexto da intertextualidade, no texto cinematográfico, é sob o conceito de *remediação*, tal como o cunharam Bolter e Grusin (2000), que são reactualizadas.

Do latim, *remederi*, que significa restaurar a saúde, a remediação é tomada como a restauração de um *medium* por outro *medium* (Bolter, Grusin, 2000:59). Bolter e Grusin consideram que McLuhan não proponha um *repurposing*, mas antes um fenómeno mais complexo: um *medium* é representado num outro *medium*. A *remediação* é essa representação de um *medium* num outro e significa a lógica formal pela qual os novos media refiguram (*refashion*) anteriores formas *mediais*. No caso presente, o texto cinematográfico surge como uma proposta de remediação do texto romanesco de Cunningham que, por sua vez, tinha rescrito o texto de Virgínia Woolf.

A *mediação* surge como *remediação* na medida em que todos os *media* funcionam como *remediadores* entre si, desse modo, pondo a claro uma forma de interpretar o trabalho dos *media* anteriores. Assim, a *remediação* não deve ser vista como uma progressão linear, já que os *media* mais antigos também podem *remediar* os *media* mais recentes (Ibid.:55). Ou seja, cada acto de *mediação* depende de outro acto de *mediação*, reproduzindo-se e substituindo-se num processo de comentário contínuo; por outro lado, apesar desta remediação cíclica, as *mediações* não são reais – no sentido de autónomas, a sua realidade é a realidade do artefacto – pelo que, em última instância, esta sequência de *remediações* é culturalmente consentida (Ibid.:55). Tem-se, então, que do mesmo modo que toda a *interpretação* é *reinterpretação*, tal como Derrida defendeu, também, qualquer acto de *mediação* está dependente de múltiplos actos de *mediação* e é, então, remediação (Ibid.:56).

À semelhança dos outros *media*, o cinema é real. A sua realidade é constituída pela combinação do celulóide (hoje, quase sempre digital), pelo sentido social de celebridade, a economia da indústria do entretenimento¹⁴⁴, bem como pelas técnicas de montagem e composição (Ibid.:58). Isto é, se as qualidades formais dos *media* reflectem o seu significado social e económico, também não se pode perder de vista que os aspectos sociais e económicos reflectem as características formais ou técnicas dos *media*, já que a remediação é inseparável da *remediação* dos próprios contextos sociais (Ibid.:68-69).

Ainda que a *remediação* não se reduza à mera reprodução mecânica, Bolter e Grusin insistem em ter em consideração o pensamento de Walter Benjamin, no que concerne à reprodução mecânica da obra de arte. Na interpretação de Bolter e Grusin, para Benjamin a reprodução mecânica desintegraria a *aura* da obra de arte ao apagar a distância entre a obra e o espectador¹⁴⁵. Divergindo de Benjamin, Bolter e Grusin¹⁴⁶ vêem nesse (des)empenho um resultado final que é, ainda, a evidência estética, temporal e formal da sua *mediação* em contraponto com o que sucede na pintura (Ibid.:75). Contudo, abre-se à reflexão a questão das novas tecnologias que, à semelhança de algumas obras de arte, *desrespeitam*, ainda, outras obras de arte. *As Meninas* de Picasso (1881 - 1973) podem ser vistas como ultrapassando *Las Meninas* de Velasquez (1599 - 1660). Incontornável parece ser a ideia de que a obra de arte (*remediada* ou *inspirada*) é inspiradora mas também desafiadora na sua representação da modernidade, já que, hoje, *vemos* com *outros olhos* e sob outras perspectivas. Ao reescrever ou ao *remediar* um texto de Virginia Woolf, está-se

¹⁴⁴ A focalização num determinado *medium*, e nas suas relações de *remediação* com os outros *media* tem que incluir no discurso diversos aspectos. No caso do filme, olha-se o ecrã e pode-se ver como é que o filme actualiza as definições de *immediacy* que a história, a fotografia, os actores oferecem, mas não se deve deixar de ter em conta os anúncios, o *merchandising* em torno do filme, enfim, outra espécie de imagens a par dos artefactos sociais e económicos (Bolter, Grusin, 2000:67).

¹⁴⁵ Bolter e Grusin são muito incisivos nesta afirmação: “Benjamin begins with the assertion that film technology, or mechanical reproduction in general, breaks down the aura of the work of art by eliding or erasing the distance between the work and its-viewer. Removed from the cathedral or museum, the work of art is closer to the viewer. At first glance, Benjamin seems to be suggesting that mechanical reproduction is responding to and even satisfying a desire for transparent immediacy – that removing the aura makes the work of art formally less mediated and psychologically more immediate. One the other hand, Benjamin’s mechanical reproduction also seems to evoke a fascination with media. In the case of film, he describes the viewer as distracted by the rapid succession of scenes, as simultaneously entranced and aroused by the mediation of film. For just this reason, Benjamin contrasts seeing a film with viewing a painting. Unlike a filmgoer, the viewer of a painting is absorbed into the work, as if the medium had disappeared. Perhaps for Benjamin, the immediacy offered by film is the immediacy that we have identified as growing out of the fascination with media: the acknowledge experience of mediation” (Ibid.:74).

¹⁴⁶ Como se viu na Parte I, Benjamin defende que o cinema é o *medium* que melhor evidencia o carácter inseparável entre a tecnologia e a realidade: de cada vez que enfatiza o aparato tecnológico, que a produção de um filme envolve por si mesmo, e lendo nesse aparato a resposta a uma necessidade do cinema para alcançar uma unidade e completude que não teria, por si só

a inscrever essa mesma obra em outro tempo, em outro *media*, e a convocar outra análise. Mesmo obras literárias de carácter histórico ao serem *remediadas* para o cinema, conferem-lhe uma escrita e uma leitura que satisfaça o leitor/espectador, como, por exemplo, aproximação à densidade psicológica das personagens e mesmo à sua vida íntima – que pode não ser real, mas será plausível para o leitor actual. De reter, é o facto de que a arte, em todas as suas formas, só existe quando é vista. Contudo, para Bolter e Grusin, a questão que permanece é saber o que esperamos de uma obra de arte na idade da *remediação* (Ibid.2000:75)? A posição de Bolter e Grusin, que seguimos, legitima esta *remediação* do texto cinematográfico enquanto *refashion* (e não como perda) da *aura* do texto do romance original. Bolter e Grusin fundamentam-nos o percurso analítico que nos leva de *Mrs. Dalloway* a *The Hours*, considerando a dupla lógica da *remediação*: por um lado, com a *immediacy* o texto cinematográfico procura e alcança a transparência que permite que o *medium* deixe o espectador face a face com a representação, ao mesmo tempo que, com a *hypermediacy*, enfatiza a presença do *medium*.

Face ao desenvolvimento actual dos *media*, pode defender-se, com Bolter e Grusin, o conceito de *dupla lógica da remediação*, pela qual se fazem presentes, tanto o imperativo da *immediacy* quanto o da *hypermediacy*. As duas lógicas da *remediação* (*immediacy* e *hypermediacy*) têm dimensão social tanto para o espectador, como para quem as pratica. A *immediacy* é tomada em dois sentidos. No sentido epistemológico, como transparência. Isto é, a ausência de *mediação* ou representação. O *medium* apaga-se a si mesmo e deixa o espectador em face do representado. No sentido psicológico, a *immediacy* refere-se ao sentimento que o espectador experimenta de que o *medium* desapareceu e parece-lhe poder aceder directamente aos objectos. Contudo, há que considerar que a lógica da *immediacy* não implica que o espectador identifique, ingenuamente, a representação com o representado (Ibid.:30).

A *hypermediacy* também é tomada em dois sentidos. No sentido epistemológico, é tomada como opacidade. Isto é, a presença do *medium*, o sentimento de que o mundo chega através dos *media*. No sentido psicológico, a *hypermediacy* é a insistência na presença do *medium*. Isto é, a experiência dos *media* surge, em si mesma, como uma experiência real (Ibid.:70-71). As aplicações de *hypermediacy* são sempre actos explícitos de *remediação*: elas importam *media* anteriores para um espaço digital que lhes permite uma renovação e reconfiguração; contudo, os *media* digitais que procuram transparência

(como por exemplo, a realidade virtual e os jogos virtuais) também *remedeiam*. *Hypermediacy* e transparência dos *media* são manifestações opostas do mesmo desejo: o desejo de ultrapassar os limites da representação e alcançar o real. Não procuram o real num sentido metafísico, mas antes, definido em termos de experiência do espectador que provoca uma resposta emocional imediata e autêntica¹⁴⁷. Por seu turno, as aplicações digitais transparentes tentam alcançar o real negando o facto da *mediação*. Em comum, têm o facto de ambos os movimentos serem estratégias de *remediação* (Ibid.:53), ainda que a *hypermediacy* sublinhe e enfatize a sua presença através de imagens geradas por computador.

Para Bolter e Grusin, a *remediação* pode ser encontrada, desde os últimos séculos, na representação visual ocidental. Embora de modos diferentes, tanto a pintura, como a fotografia, o cinema ou a realidade virtual têm, em comum, o desejo de alcançar a *immediacy*. Isto é, conseguir ignorar ou negar a presença dos *media* e do próprio acto de *mediação* (Ibid.:11). Ou seja, as duas lógicas da *remediação* têm uma longa história que remonta à Renascença e à invenção da perspectiva linear. No século XIX, encontra-se a *hypermediacy* na reprodução mecânica da fotografia, desafiando a concepção tradicional e apresentando-se como o aperfeiçoamento técnico da perspectiva linear presente à pintura¹⁴⁸. Isto é, na arte moderna, a lógica da *hypermediacy* exprime uma ruptura com o espaço da pintura, a par de uma hiper-consciência e reconhecimento dos *media*¹⁴⁹, de que

¹⁴⁷ Saber o que se vê, ao olhar uma imagem cinematográfica, é uma questão que tem ocupado a teoria do cinema e que remete para a questão mais ancestral: saber o que se entende pelo acto de ver em si mesmo. Há correntes filosóficas que têm considerado a visão sob a teoria causal da percepção. Isto é, os objectos do mundo natural estabelecem uma conexão física entre os órgãos sensoriais e o entendimento, a qual permite perceber o mundo real mediante o efeito que este produz nos sentidos. Desta forma, a teoria causal da percepção defende que os objectos agem com causalidade sobre os sentidos, provocando uma experiência visual que descreve o conhecimento sobre o mundo físico mas, simultaneamente, é parte da *noção ordinária da percepção*. Ao mesmo tempo que afirma a divisão entre o mundo *mental* e mundo *físico*, a teoria causal da percepção afirma que a ideia de causalidade está presente nos conceitos, como os quais se descreve a nossa interacção com o mundo (Allen, 2005:189-190). Ao defender a existência de uma conexão entre o objecto percebido e a experiência sensorial, tem de admitir-se que a percepção imagética produz um paradoxo: uma pintura representativa, uma fotografia ou uma imagem cinematográfica não são tridimensionais, pelo contrário, são bidimensionais e contudo, não é a experiência do pigmento ou do arranjo de luz que é mencionada, mas antes, a representação em si (Ibid.:190-191).

¹⁴⁸ A ruptura epistemológica surge quando a fotografia ganha movimento. No cinema, os aparatos tecnológicos que permitiram à fotografia transformara-se em fotografia em movimento, por um lado, libertaram-na do elemento estático e da perspectiva linear que herdara da pintura e, por outro lado, permitiram-lhe começar a trabalhar sob a dupla lógica da *immediacy* e da *hypermediacy*. Isto é, como Bolter e Grusin exemplificam, a imagem de um cavalo em movimento é mais realista do que a imagem estática de um cavalo (Bolter, Grusin, 2000:37).

¹⁴⁹ A dicotomia entre transparência e opacidade é precisamente o que distingue a atitude do engenheiro da dos artistas no que diz respeito às novas tecnologias. Enquanto o engenheiro luta para manter a ilusão da transparência no *design* e no aperfeiçoamento das tecnologias dos *media*, o artista explora o sentido do

podem ser exemplo tanto a colagem como a fotomontagem, ambas revelando essa fascinação pelos *media*¹⁵⁰. Bolter e Grusin oferecem resposta para esta transposição entre *media* resalvando que não há lugar para uma ruptura revolucionária radical. A transposição de *media* é vista mais como transição do que como ruptura, no sentido da tese de derridiana que prevê que uma técnica não é suficiente, por si só, para criar uma cultura. Bolter e Grusin, criam espaço para que as novas tecnologias não sejam tomadas como aniquiladoras das anteriores, ao mesmo tempo que permitem o espaço para a rejeição do determinismo tecnológico. No processo do desenvolvimento tecnológico tem, pois, que se considerar os agentes: a compreensão destes auxilia na compreensão de determinada opção tecnológica em detrimento de outra. Sob o desenvolvimento tecnológico jaz, ainda, o carácter simbólico da vida social que permite que os indivíduos se relacionem entre si.

Nos anos setenta e princípios dos anos oitenta do século passado, as teorias ilusionistas procuravam encontrar uma resposta para a relação cinema/imaginação/representação. Para os teóricos da ilusão da percepção imagética, ao ver-se uma representação, esta deflagra numa experiência visual semelhante à que o próprio objecto provoca. Ao deixar-se enganar por essa ilusão ocorre uma outra ilusão cognitiva ou epistémica. Por seu turno, as teorias da transparência vinculam-se à tradição realista do cinema protagonizada por Kracauer (1889 - 1966), Bazin¹⁵¹ ou Stanley L. Cavell (1926 -) De acordo com estes teóricos, as propriedades da imagem fotográfica permitem que o objecto fotografado cause a imagem reproduzida na fotografia. Desta forma, o objecto fotografado não está ausente. Antes, faz-se presente pela sua representação.

As teorias da imaginação (não se vê um objecto, antes, imagina-se ver o que a imagem figura), e do reconhecimento (a percepção imagética utiliza-se da própria capacidade que o espectador possui para reconhecer o representado, com maior ou menor consciência do *medium*) vinculam-se à corrente cognitivista do cinema. Contudo, há um

próprio *interface*, usando várias transformações dos *media* como se de uma paleta se tratasse. Desde Matisse e Picasso, ou talvez desde os impressionistas, os artistas têm explorado o *interface* (Ibid.:42).

¹⁵⁰ A este propósito atente-se nas palavras de Bolter e Grusin: “[...] Instead, the photographs themselves become elements that human intervention has selected and arranged for artistic purposes. Photographers pasted beside and top each other and in the context of other media, such as type, painting, or pencil drawing, create a layered effect that also find in electronic multimedia” (Ibid.:38).

¹⁵¹ Bolter e Grusin salientam que, André Bazin, defendia que a câmara escura permitia criar a ilusão do espaço tri-dimensional no qual as coisas aparecem como existindo na realidade, tal como os olhos as vêem. Para Bazin, o cinema satisfaz, na sua essência, a obsessão pelo realismo, na medida em que o *ponto de vista* deixa de estar fixo, ao contrário do que sucedia com a pintura e com a fotografia (Ibid.:30).

elemento comum: a transparente apresentação do real ou o desejo do próprio *medium* se manter opaco (Ibid.:21).

Tal como a televisão (e a tecnologia do DVD transporta, mais do que nunca, o universo cinematográfico para a televisão), também o cinema tenta absorver e propor a tecnologia digital. As composições digitais e efeitos especiais são, actualmente, o padrão das produções cinematográficas. O objectivo é tornar transparentes essas intervenções informáticas, é fazer o computador desaparecer. O que evidencia que a *remediação* pode operar em duas direcções: se o cinema se apropria da tecnologia digital e informática conferindo-lhe um novo desempenho, por sua vez, a tecnologia digital e informática consegue redesenhar o cinema (Ibid.:48), confirmando-o como (re)leitura de um texto e, enquanto tal, representando os significados presentes ao texto de que é ponto de partida, mas ainda, também como um novo texto, com novos significados a par dos já presentes ao texto adaptado.

O romance *The Hours*, de Michael Cunningham, é um acto de *mediação* relativamente ao romance *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf. Ou seja, o segundo romance surge como uma *mediação* do romance primevo. Contudo, na sua estrutura, *The Hours* apresenta-se como uma *remediação* do romance woolfiano: ao começar a narrativa com um prólogo que propõe o suicídio da personagem Virginia Woolf faz uma *mediação* da carta de despedida que Virginia deixou a Leonard Woolf. Igualmente, ao subdividir a narrativa por três núcleos - respectivamente *Mrs. Dalloway*, *Mrs. Woolf*, *Mrs. Brown* -, Michael Cunningham proporciona uma sucessão de *mediações*: a personagem de Virginia Woolf usa a escrita manuscrita – um *medium* -, a personagem de Leonard Woolf ocupa-se, na tipografia, da impressão dos manuscritos – outro *medium* -, a personagem de Clarissa Vaughan é editora, prepara a escrita para a edição, por contingência da época, informatizada e já não tipográfica – um outro *medium* -, e a personagem de Laura Brown lê, impresso em papel, o romance *Mrs. Dalloway*.

Em si mesmo, o romance de Michael Cunningham é *mediado* para o argumento cinematográfico de David Hare que se utiliza tanto do romance de Cunningham quanto dos diários e cartas da escritora bem como de posteriores análises à sua vida e obra. Por sua vez, o argumento já é concebido, tendo em vista, a *remediação* pela realização cinematográfica de Stephen Daldry. Na *remediação*, no corpo do filme, cada uma destas *mediações* e cada um destes *media* aparece figurado: primeiro no aparato com que a

personagem de Virginia escreve, nos caracteres tipográficos com que Leonard compõe, nas impressões informáticas com que Clarissa Vaughan trabalha, no livro que Laura Brown lê.

O próprio texto do romance de Cunningham evoca uma metáfora da remediação que leva a personagem de Clarissa Vaughan a cruzar-se com uma equipa de filmagens – novo *medium*, a marcar um tempo - e interrogar-se acerca da identidade da estrela de cinema que está a ser filmada, questionando-se acerca da actriz, será Vanessa Redgrave ou Meryl Streep (*T.H.*:27). Cada uma destas *mediações* dá início a um ciclo de *mediações* que é, então, uma *remediação* ou preferindo-se, com Derrida, uma *reinterpretação* de cada uma das *interpretações*.

No filme *The Hours* tem-se um claro exemplo de *hypermediacy*, na sequência desenrolada no quarto do Hotel *Normandy* (*H.* cena 61:76-77). Deitada na cama, enquanto lê o romance *Mrs. Dalloway*, a personagem de *Mrs.* Brown pensa no seu próprio suicídio. As imagens figuram o seu pensamento, mostrando as águas caudalosas que vão submergindo o quarto até cobrirem a própria personagem. Correspondendo ao arrepio do desejo de pôr termo à vida, as águas desaparecem rapidamente.

A sequência com a personagem *Mrs.* Brown é desenhada com o suporte da tecnologia digital e informática, sem a qual, a sua evocação onírica não seria possível, pelo menos com semelhante eficácia e estética. Ao mesmo tempo, dá lugar à utilização de imagens que, sendo geradas por computador, não refiguram o real mas o virtual.

Excepção feita à sequência (que acabamos de revisitar), o texto cinematográfico de *The Hours* apresenta uma narrativa que subtrai a presença do *medium*. Optando por uma lógica narrativa que se subtrai ao fantástico, *The Hours* alcança a *immediacy*. Sendo o *medium remediado* um livro, e sendo o texto do romance woolfiano, *Mrs. Dalloway*, o fio condutor da narrativa da *remediação*, o *medium* livro continua presente no texto *remediado*.

Compreender a *remediação* de *The Hours* passa pela (re)leitura, em *medias* diferentes, de um mesmo texto, considerando as representações que são imediatamente *remediações* e aquelas que são fruto da subjectividade quer do argumentista David Hare, quer do realizador Stephen Daldry.

O romance de Michael Cunningham, *The Hours*, propõe uma estrutura fragmentada entre um prólogo (1941) e vinte e dois capítulos distribuídos por três núcleos

narrativos, respectivamente, 'Mrs. Dalloway' (Junho do final do século XX), 'Mrs. Woolf' (1923) e 'Mrs. Brown' (Los Angeles 1949) que, não sendo cronologicamente concomitantes, dramaturgicamente são tratados como tal.

No prólogo do romance de Michael Cunningham, está-se em 1941, em plena Segunda Guerra Mundial. Tem-se notícia que uma mulher, que começa por não se referir quem seja, sai determinada em direcção ao rio. Em casa, ficaram duas cartas, uma dirigida a Leonard e outra a Vanessa. A personagem segue em direcção ao rio, passa por um campo, onde ovelhas pastam, e repara no céu. Ouve vozes que murmuram e bombardeiros que roncam no ar, ainda que, perscrutando o horizonte, não os veja. Passa por um trabalhador de uma quinta que se ocupa da limpeza de uma vala. Pensa em como ele é afortunado e não evita a comparação consigo mesma, uma excêntrica talentosa e afinal não uma escritora. O céu reflecte-se nas poças de água da chuva acumulada no caminho, ao mesmo tempo que a mulher volta a ouvir as vozes e a dor de cabeça intensifica-se enquanto caminha. A mulher chega ao rio onde, a montante, vestido de vermelho, um homem pesca. Escrupulosamente começa a colocar pedras nas algibeiras do grosso casaco, enquanto nota a consistência castanha das águas do rio, pensa em Leonard, em Vanessa, em Vita e Ethel. Por breves momentos, imagina-se voltando para casa, mas as vozes regressam e a dor de cabeça aumenta. Toma a decisão. Sem descalçar os sapatos, avança rio adentro até que a água lhe chega à cintura e lhe parece, agora, mais de um amarelo que reflecte o céu baço. Olha em volta. Apercebe-se que o pescador de casaco vermelho não repara nela. Avança e sente o frio da água. Tropeça (ou julga que tropeça) e pensa que é mais um fracasso, mas a corrente enrola-a vigorosa, toma-a nos braços e arrasta-a.

Mais de uma hora depois, o marido chega e é informado, pela criada, que a senhora saiu dizendo que não se demorava. Ao subir à sala, para ouvir o noticiário, Leonard encontra o sobrescrito azul que lhe está dirigido e que contém uma carta. Leonard lê a carta e apercebe-se que a mulher pode ter-se suicidado. Corre pelas escadas e pergunta à criada para que lado Mrs. Woolf foi. Leonard corre em direcção ao rio mas só encontra um homem de casaco vermelho a pescar.

Entretanto, no rio, o corpo submerso da mulher como que flutua ao sabor da corrente, à luz castanha granulosa que fica coberta de resíduos que os pés, agora descalços, levantam ao embater no lodo. O corpo acaba por se deter numa das estacas da ponte de Southease.

À superfície, carregado de nuvens, o céu reflecte-se nas águas com as sombras negras das gralhas que esvoaçam. Ruidosamente, a ponte é atravessada por carros e camionetas. Um rapaz com cerca de três anos atravessa a ponte pela mão da mãe. Segura um pequeno pau com que brinca batendo nas traves do gradeamento. Deixa cair o pau que fica a flutuar à superfície das águas. O garoto pede à mãe que lhe pegue ao colo, quer acenar aos soldados que passam na camioneta cor de azeitona. A mãe, o garoto e a camioneta com os soldados pairam, como que, à superfície das águas que submergem Virginia.

Divergentemente, optando somente pela presença de Virginia e de Leonard, a realização de Stephen Daldry propõe a ênfase na solidão do suicídio. Assim, o texto *remediado* abre-se, à leitura, com uma *sequência*, em *grande plano*, do gorgolejante correr do rio, confirmado pelo *som ambiente* do ruído das águas que acompanha as imagens sem *pontuação musical*. A *sequência* afirma-se pela subjectividade do *plano* que, tendo a particularidade de não ter sido construído classicamente, a partir de uma identificação do *ponto de vista* do sujeito, acaba por dar a sensação e funcionar como um *plano subjectivo*. O *ponto de vista* é marcado de forma a fazer crer, ao espectador, que se está dentro de água, melhor, pairando um pouco acima das águas, como se a água, que se vê passar veloz (quase violenta), estivesse a passar pelo espectador, como se lhe fosse possível, posicionar-se em paralelo ao rio. O efeito é alcançado posicionando a câmara paralela ao leito do rio, evitando, contudo, o acentuar de um ângulo em *plano picado*.

Desta forma, antes do próprio *statement* do filme, Daldry afirma o seu próprio *statement*, ao evidenciar uma das principais características da sua linguagem em *The Hours*: a câmara vai utilizar, maioritariamente, o *ponto de vista* do espectador, transformando-o, assim, em *leitor de imagens* impossíveis sem o recurso à *mediação* da tecnologia. Nos primeiros *planos*, Daldry confirma a sua assinatura na (quase) impossibilidade dos *pontos de vista* que constituirão a sintaxe deste filme que se caracteriza, sobretudo, desde logo no argumento, por romper o classicismo, ao propor três personagens diferentes em três espaços e três tempos diferentes (pedindo-se ao espectador que os associe como sendo o mesmo dia). Esta construção narrativa será respeitada por Daldry, obrigando-o a uma linguagem fundada no *corte* sem *raccord* espacial ou temporal, antes propondo, um constante *corte* por *raccord* de objecto ou de conteúdo, que alcança eficácia na gramática usada em (quase) todos os *planos*: uma gramática de tempo e

compasso em que as *cenas* e *contracenas* são coadas pelo tempo. Há a intensa utilização de um compasso de espera e de uma contenção, que se verifica já no desenho dos *enquadramentos*, que são marcados, também eles, pela suspensão e contenção, sobretudo nos *movimentos de câmara* que preenchem, por maioria, este texto que, praticamente, não usa *planos* estáticos, aspecto que se assume, aqui, como uma importantíssima característica da linguagem de Daldry.

Consignando mais uma marca da linguagem de Daldry, após a declaração de intenções do realizador, é que se inicia a *apresentação* da acção em *The Hours*. É dia. Sobre as imagens do rio, surge a legenda *Sussex, England, 1941*.

A imagem vai *abrindo*, em ligeiríssimo *zoom out*, e vai revelando as águas sob uma *iluminação* que trabalha para construir um quase acinzentado que deixa a indecisão acerca da cor das águas que correm, indefinidas entre o verde e o azul. Esta indecisão é acentuada por uma *iluminação* de sugestão metálica que evita o acastanhado exigido pelo texto de Michael Cunningham (*T.H.*:3). A omissão, por parte da *direcção de fotografia*, do acastanhado das águas afasta a leitura do *plano* das referências à Segunda Guerra Mundial que presidem ao texto do romance. Enquadrando somente as águas do rio, deixando *fora de campo*, as margens, o *plano próximo* intensifica a força da corrente das águas e permite uma leitura mais claustrofóbica. Uma *abertura de campo* mais vasta traria a leitura da vastidão das águas que, associando-se aos tons azuis e verdes, nesta imagem, produziria a leitura de quase promessa, contrariando o *pathos* do *plano* que serve a presente *sequência* e a do suicídio da personagem. Contudo, a *abertura* consentida pelo *plano*, permite o subtexto da invocação do mar, numa evocação do simbolismo do mar presente no romance *Mrs. Dalloway*: And then, thought Clarissa Dalloway, what a morning – fresh as if issued to children on a beach (*M.D.*:5). A imagem vai *abrindo* em *zoom out* e alcança o *plano geral* que, finalmente, revela as margens. A imagem continua a *abrir* e revela que se está sobre (como que pairando) o leito de um rio, do qual se percebem as margens, as árvores e a vegetação em fundo. A *iluminação* altera-se e, agora, as águas correm revoltas num evidente acastanhado que o texto de Cunningham prefere (*T.H.*:3). A *direcção de fotografia* consagrou o castanho somente à morte da personagem, desvinculando-se das referências bélicas que estão consagradas no romance, conservando a metáfora da tempestade interior. Assim, a *abertura* do texto *remediado* confina o espectador às águas. O primeiro *plano* que é apresentado remete para as águas, não correspondendo ao romance

de Michael Cunningham que apresenta, de imediato, a personagem de Virginia Woolf saindo de casa (*T.H.*:3), do mesmo modo que se escusa ao mote das flores herdado do texto woolfiano: Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself (*M.D.*:5).

Desaparece o *som ambiente* das águas do rio. A *sequência corta* para um *grande plano* de mãos femininas (que ainda não sabemos de quem sejam) abotoando um grosso casaco, vestido por alguém que não podemos, ainda, ver. A imagem detalha que as mãos dão um nó firme, no cinto do casaco. Determinada, e ainda sem que se lhe veja o rosto, a personagem enfia as mãos nas algibeiras. No *grande plano* não é mostrado mais do que as mãos e o tronco. Este é o primeiro *plano* do texto cinematográfico em que está inscrita a presença de uma figura humana. Há, portanto, uma clara intenção de ocultar a face, a identidade, deixando somente perceber-se que se está perante um feminino. Este feminino oferecendo-se, à leitura, como o feminino da escrita. No texto de Cunningham, encontramos uma personagem feminina que sai de casa e se dirige ao rio, onde irá suicidar-se. Uma hora mais tarde, Leonard (o marido), chega a casa e encontra a carta de despedida, ao lê-la, tem consciência do acto que a mulher cometeu (*T.H.*:5). O texto de Daldry permite o acesso não à leitura da carta, mas antes, à sua escrita. Nos *planos* seguintes, que completam os *planos de montagem paralela* (ou *insert*¹⁵²) e que se inscrevem nesta *sequência*, as mãos que surgem à vista, escrevendo, são as mesmas mãos¹⁵³.

O texto *remediado* optou por omitir a identidade da personagem que surge, à cena, no prólogo, confiando-a ao reconhecimento, por parte do espectador, quer do suicídio quer do texto da carta. A única identificação positiva está contida na *legenda*. Esta é uma opção arrojada por parte da narrativa fílmica, dado que subverte o classicismo que insiste na prioridade da apresentação das personagens. Daldry propõe uma construção fragmentária que, em vez de uma revelação, opta por estabelecer o indício e dar lugar à interpretação da personagem. O espectador, que não esteja familiarizado com a carta de despedida da escritora Virginia Woolf, pode não identificar a personagem. Esta intencionalidade de ocultar o rosto e suprimir uma identificação inequívoca se, por um

¹⁵² Os sucessivos e seguintes *planos* da mão que escreve a carta podem ser tomados, tecnicamente, como *inserts*. Contudo, porque produzem uma narrativa e não surgem como recordação da personagem acerca do que escreveu, prefere-se considerá-los como uma *montagem paralela*, que sendo muito embora ao estilo de Eisenstein, corrobora uma linha dramática por si só, pelo que serão referenciados como *cortes* para uma outra linha dramática ao invés de *inserts* na linha dramatúrgica principal.

¹⁵³ Esta sequência no argumento de David Hare está muito mais próxima do texto romanesco de Cunningham, já que Leonard entra em casa, fala com a empregada, descobre a carta e lê-a (*H.* cenas 3,4 e 5: 1-3).

lado, limita a identificação imediata com a personagem da escritora Virginia, Woolf ao mesmo tempo que intensifica o efeito de *suspense*, por outro lado, permite um *ponto de identificação* mais lato: ao espectador não é pedido que se identifique com a opção da escritora, é-lhe dado espaço para se identificar com uma (qualquer/todas) a(s) mulher(es) que tomem essa opção, escusando-se assim às razões que lhe(s) presidam.

A imagem *corta* para *plano geral*¹⁵⁴ e revela que a personagem feminina volta-se, dando as costas à câmara (ainda ocultando o rosto), dirige-se à porta da rua e abre-a. A personagem prepara-se para a transposição entre espaço privado e espaço público, entre interior e exterior¹⁵⁵. *O som ambiente* sublinha o abrir do fecho da porta da rua. A mulher sai, fechando a porta atrás de si, deixando que esta se interponha entre o texto e o espectador que é deixado, por breves momentos, no interior cénico. Com esta afirmação, Daldry adverte para a estilística que adopta e que permite que elementos cénicos se fixem entre o espectador e a progressão da acção. Agora pelo silêncio, o *som ambiente* confirma a acção. Pelos vidros da porta, vê-se que a mulher se afasta. A imagem *corta* e passa, depois da personagem, para o jardim¹⁵⁶ (e não *com* a personagem como seria numa escrita fílmica mais classicista), em *plano geral*, fazendo-se acompanhar por um ligeiro *movimento de câmara* (aqui da direita para a esquerda, contrariando a regra geral da gramática audiovisual¹⁵⁷).

O *som ambiente*, que rege a *cena*, confirma que se está no exterior: ouvem-se pássaros a cantar¹⁵⁸. A imagem acompanha, em delicado *movimento de câmara*, a personagem que caminha sob as arcadas floridas. A imagem *corta* para o *contra campo*¹⁵⁹,

¹⁵⁴ Este *corte de grande plano* das mãos e do tronco assume-se como uma nova ruptura no classicismo da linguagem por apresentar uma clara ruptura da *escala de planos*.

¹⁵⁵ Este tipo de transposição, no texto de Daldry, surge, por regra, marcado pelo enquadramento de um elemento cénico, uma porta ou uma janela.

¹⁵⁶ A partir daqui começa a estar presente o motivo das flores, que surgem, nesta *sequência* no jardim que a personagem atravessa e que respeitam o mote tanto do romance *Mrs. Dalloway*, quanto do romance de Michael Cunningham.

¹⁵⁷ Ao invés do clássico movimento da esquerda para a direita, estes ligeiros movimentos sugerem uma intimidade do espectador com a imagem e com a acção ao mesmo tempo que, construindo um enquadramento que não é estático, se aproximam de uma gramática mais realista (preferindo-se a designação intimista), no sentido que, na realidade, ajustamos o olhar ao olhado e procuramo-lo para o enquadrar. O estaticismo próprio de um enquadramento quase desaparece na linguagem de realização de Daldry neste texto cinematográfico.

¹⁵⁸ O cantar dos pássaros tem expressão no universo woolfiano. Uma das alucinações da escritora era ouvir os pássaros cantarem em grego (Curtis, 2007:98). O cantar dos pássaros, nesta *cena*, surge antecipando a morte (o suicídio) e vai estar, ainda, em relação com a morte, na cena em que Angélica, Quentin e Julian descobrem um pássaro agonizante, que se presume acabará por morrer enquanto Angelica e *Mrs. Woolf* lhe preparam uma campa.

¹⁵⁹ Ainda em movimento, acompanhando suavemente o caminhar, quase sem revelar o *travelling*.

em *plano subjectivo*, da personagem, que o espectador pode ver caminhar paralela ao gradeamento de madeira. Nesta *sequência*, a vedação é o elemento cénico que volta a estabelecer uma interposição entre o *foco* e o espectador, como se representasse o impedimento de aceder à decisão tomada pela personagem. O *movimento de câmara*, acrescido de uma compassada alteração de *eixo* (do *foco*), permite acompanhar, num *plano-sequência*, a personagem feminina que se aproxima da cancela do jardim. Na imagem, a personagem fica, face a face, com a cancela. O *ponto de vista subjectivo* é agora o da câmara (do espectador), pelo que a cancela de madeira surge como uma fronteira a ultrapassar. Na *sequência de abertura*, este é a terceira interposição entre a personagem e o espectador. Este tipo de estilo fundamenta a consideração de *The Hours* como lugar de interpretação: a(s) personagem(ns) é (são) exposta(s) na acção e nos diálogos, contudo, a interposição de elementos cénicos e o olhar do espectador convida a uma leitura para lá do imediato, ao mesmo tempo que provoca a consciência da interpretação como um caminho iniciático, cujos elementos têm que ser decodificados, para progredir e alcançar a o(s) retrato(s) da(s) personagem(ns). A cancela surge, então, como *topos* de transição entre a vida e a morte (o suicídio). É uma barreira que a personagem ultrapassou (abriu e fechou) com uma intencionalidade que está representada no *zoom in* que o *foco* define na expressão do rosto da personagem enquanto esta fecha, com determinação, a cancela.

Transpondo a cancela, a personagem abandona o (ainda) espaço privado para atravessar o espaço público do rio, no qual a personagem cumprirá o mais privado dos actos, a sua própria morte (sob a forma de suicídio). Na ausência de uma *apresentação* definitiva da personagem, o suicídio da escritora Virginia Woolf fica reduzido quanto à possibilidade de uma leitura realista (talvez uma leitura quase documental). Ao contrário da proposta do romance de Michael Cunningham, a personagem não se cruza com ninguém, do filme está ausente o pescador na beira do rio. A dispersão de atenção provocada pela presença de um *figurante* na imagem foi evitada, por retirar profundidade dramática à acção. No texto *remediado*, o espaço público surge despido de publicidade, evocando a ausência da sua própria definição: o ser público. Perante o mais privado dos actos (mais do que a morte, o suicídio), a imagem suspende a barreira entre espaço privado e espaço público, pela própria eminência da morte (suicídio), em si mesma, lugar de suspensão da vida.

A *sequência* do jardim é interrompida¹⁶⁰ por um *corte* para um *grande plano* da mão que molha o aparo na tinta e começa a escrever¹⁶¹, enquanto, em *som ambiente*, se vai ouvindo a personagem feminina em *voz over*¹⁶²: Dearest, I feel certain that... (*H.*, cena 4:2). Sem abandonar o movimento paralelo ao percurso, a imagem *corta* para *plano médio* da personagem que caminha, algo apressada, por detrás das árvores que, aqui, se transformam em elemento cénico, novamente sublinhando a interposição entre o *foco* e o olhar do espectador. Contudo, neste *plano*, o posicionamento da personagem, que caminha deixando que as árvores se interponham entre si e a câmara, não nos deixa perante um obstáculo interposto entre a personagem e o espectador mas antes, perante a provocação do desafio de encontrar e reencontrar a silhueta que aparece e desaparece rapidamente. A câmara acompanha o movimento da personagem, criando a ilusão de que, à distância, o espectador também caminha e se coloca como *voyeur*. O *som ambiente* mantém a *voz over*: ...I am going mad again (*H.*, cena 4:2), enquanto a imagem mantém a cumplicidade do espectador. Esta é uma importante característica do texto de Daldry. Os suaves (mas constantes, quase omnipresentes) *movimentos de câmara* impõem-se à narrativa, provocando uma constante atitude de contemplação e suspensão perante o que é narrado/olhado.

¹⁶⁰ Feita de um *grande plano* para outro *grande plano*, esta passagem entre as duas *sequências* é inscrita de modo suave, apesar de não ser feita por *encadeado*. A iluminação que surge, aqui, quase contrastante, primeiro a luminosidade de um dia de manhã, por outro a obscuridade e castanhos em que está iluminado o *grande plano* da mão que escreve, permite justamente pelo contraste uma leitura que se suaviza na dissemelhança. Acresce que, todos os *cortes* deste texto cinematográfico sendo, embora antecipados em *frames* que contribuem para um forte intimismo das cenas, permitem ao *plano* uma *respiração* que assegura um sentimento de movimento ondulante como que cadenciado pelo ritmo da ondulação de um mar calmo, muitas vezes, contido.

¹⁶¹ A escrita da carta surge com marcado destaque no texto *remediado*. Assistindo à própria escrita, o espectador fica liberto de assistir à leitura por parte da personagem de Leonard que se remete, deste modo (remetendo com ele a própria *leitura* por oposição à *escrita*) para segundo plano. A opção pelos *planos* das mãos da personagem (Virginia) a escrever, inscrevem-se, no texto cinematográfico, com uma força outra à *escrita*, superior à *leitura*, o que faz do texto da carta, além de uma carta de despedida, verdadeiramente, *uma escrita para a morte*, quase numa assumpção de que não há *leitor* (que não o *espectador*) já que a personagem de Leonard fica refém da *voz over* da personagem feminina ao mesmo tempo que fica refém dos *grandes planos* das mãos femininas que escrevem a carta. Esta intencionalidade de texto por parte do realizador fica confirmada pela entrada em cena da personagem de Leonard que surge à acção muito adiante da *leitura (escrita)* da carta. A *voz over* não surge aqui numa clássica construção de uma personagem que lê a escrita de outra que surge evocativa/evocada na *voz over*, mas antes, surge como evocativa do próprio acto de *escrita*: o *lido* embora esteja aberto a renascer pela leitura, neste caso, surge pré-determinado pela *escrita* num certo grau de inevitabilidade.

¹⁶² Esta inscrição da *voz over* torna-se por de mais importante quanto, até ao momento, o texto cinematográfico só tinha considerado o som ambiente com destaque para o som das águas do rio que tomam especial importância dado que, mais adiante na narrativa, o som das águas vai entrar em contraponto com o som das águas, dessa feita, supostamente estando-se a ouvir debaixo de água (*sequência* do afogamento de Virginia).

A imagem *corta* para *grande plano* da escrita, enquanto se ouve, em *voz ver*: I feel we can go through of these terrible times (*H.*, cena 4:2). Novamente, a imagem *corta*, em *plano médio*, para a personagem feminina que caminha enquanto se ouve: And I shant recover this time (*H.*, cena 4:2). A imagem vai permitindo ocultar e desocultar a personagem enquanto esta caminha, a coberto e a descoberto das árvores, como se recusasse a evidência da sua presença. A imagem *corta* para *plano médio* da carta a ser escrita. Este *corte* revela-se fora do cânone por estar a *cortar* de um *plano médio* para um *grande plano*. A linguagem de Daldry confirma-se na sua ousadia, dado que a imagem está a *cortar* de um *plano médio* de corpo inteiro da personagem para um *grande plano* de uma carta a ser escrita vendo-se, do corpo humano, somente as mãos. A narrativa que é aqui desenvolvida em *montagem paralela* entre a escrita da carta e a progressão da personagem em direcção ao rio marca, agora, o *statement* do texto cinematográfico: *a escrita para a morte* (para o suicídio).

Em *voz over* ouve-se: I begin to hear voices and cant concentrate (*H.*, cena 4:2). E, como que replicando o som, a imagem perde, ligeiramente, o *foco*. Sem que se interrompa a *sequência*, por algum tipo de *corte* ou *encadeado*, dando lugar a um extensíssimo *plano-sequência*, no respeito pelo conteúdo dramaturgico. Em contra mão com a personagem¹⁶³, a imagem aproxima-se do rio, sob as palavras: So I am doing what seems the best thing to do (*H.*, cena 4:2). O *som ambiente* invade a *cena* com o barulho das águas do rio, que se vai intensificando, acompanhando o aumento da tensão. Enfatizando a presença do *som* na *sequência*, Daldry reforça a sugestão de cumplicidade do espectador que tem, agora, o rio em *plano geral*, detalhando a força das águas que correm, em *contra campo* com a perspectiva da personagem. Presente junto às descampadas margens do rio, a personagem já não pode ocultar-se sob as sombras e vultos das árvores. Perante o rio, a personagem surge como ela própria é, pelo que, o texto *remediado* só permite a sua presença na imagem despida de elementos cénicos que não sejam o confronto da figura humana e das águas. A tensão da *cena* é consolidada pela *montagem paralela* com *grandes planos* do tremor da mão que escreve. A *pontuação musical* sobrepõe-se ao *som ambiente* e ganha expressão na *cena*.

¹⁶³ A imagem move-se em sentido oposto ao da personagem, criando um duplo movimento dentro de um mesmo *plano* o que sugere quase uma atitude de pudor em acompanhar a intimidade do gesto que já se pode antecipar.

A narrativa associa, agora, um terceiro elemento. A imagem revela, em *plano geral*, que uma personagem masculina (Leonard Woolf) entra em casa. Traz vestidas roupas que indicam que deve ter estado a jardinar¹⁶⁴. Pousa a maleta no chão. A *sequência corta* (ousadamente, de um *plano geral* para um *grande plano*) para o *plano* da mão que escreve a carta, enquanto se ouve, em *voz over*: You have given me the greatest possible happiness (*H.*, cena 4:2).

A *voz over* tem aqui duas funções. Por um lado, ilustra e identifica a personagem que entrou em *cena*. É àquele homem, que aquela mulher escreve. A *apresentação* da personagem foi, assim, feita pela *voz over* ao invés da clássica *apresentação* pelo desenvolvimento do diálogo. O recurso a esta solução permite que Leonard esteja sozinho na acção, aumentando, assim, a tensão envolvida. Por outro lado, a introdução da *voz over*, nesta sequência, marca uma estilística que será uma constante deste texto cinematográfico: a interacção de espaços e tempos diferentes, através da *voz (off)* transitando da *cena* imediatamente anterior. A carta, a escrita da carta, deixa de ser tratada como uma evocação da personagem Virginia Woolf e transporta-se para a personagem Leonard Woolf que chega à acção após a carta ter sido escrita e sem que exista um *componente cénico* que lhe permita evocar essa *montagem paralela (insert)*.

Assim, Daldry marca, desde já, a linguagem da totalidade deste texto que envolve tempos e espaços diferentes (pretéritos entre si) e que é inovadora, relativamente à linguagem clássica, quando interpõe uma *evocação* com a função de *componente cénico de interligação*, entre núcleos narrativos diferentes, tanto espacialmente como temporalmente. Com o recurso a este artifício de linguagem, o texto cinematográfico permite o estabelecimento de um diálogo, como se estivesse perante uma *cena e contra cena* entre a imagem e o som que, estando divididos, por núcleos narrativos diferentes, se conjugam, pela *montagem*, como se estivessem num só núcleo. O diálogo entre os dois núcleos reforça-se com o *corte* para o *grande plano* das mãos que, agora, apanham uma pedra¹⁶⁵ do chão, colocando-a na algibeira do casaco. Assim, as mãos que surgem na *sequência de abertura* apertando os botões do casaco e, posteriormente, se constata que são as mesmas

¹⁶⁴ Com a eventual possibilidade, nesta cena, de Leonard ter estado a jardinar e com a confirmação em outras cenas dessa actividade, novamente é reforçado o motivo das flores que norteia o romance woolfiano na frase “Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself” (*M.D.*:5).

¹⁶⁵ A realização oferece, neste plano, um detalhe interessante já que faz coincidir as palavras “You have been in every way all that anyone could be” com o gesto de recolher uma pedra que é arredondada, sinal de ângulos polidos e limados pelo tempo numa metáfora à relação do casal.

mãos que escrevem a carta, são agora as que, apanhando a pedra do chão, e novamente através do recurso a *voz over*, estabelecem uma relação (entram em diálogo) com a personagem masculina, quando a *voz over* confirma: You have been in every way all that anyone could be. I know that I am spoiling your life, that without me you could work (*H.*, cena 4:2).

Sob as palavras que se ouvem (em *voz over*), a imagem detalha que, sem se descalçar, em conformidade com o texto do romance (*T.H.:4*), a personagem entra nas águas do rio. A *montagem* vai intercalando com *corte* para *grande plano* das duas cartas – uma dirigida a Leonard e outra a Vanessa. Sob as palavras And you will, I know (*H.*, cena 4:2), a imagem *corta* para o *contra campo*, permitindo um *plano geral* de Leonard que entra na sala e repara nas cartas. Daldry socorre-se da imagem, os nomes escritos nas cartas, para completar a apresentação de Leonard e introduzir uma nova personagem na acção, Vanessa. Esta técnica afirma-se, desde cedo, como uma economia de narrativa que, neste texto cinematográfico, constitui uma marca de estilo.

Consolidando a relação estabelecida entre a personagem feminina e a personagem masculina, a imagem *corta* para *grande plano* das mãos femininas que escrevem sob a *voz over*. A partir da imagem das mãos femininas que escrevem, Daldry assina um dos momentos mais ousados da realização quando estabelece, por *corte*, a ligação entre as mãos e a personagem feminina que entra no rio. O presente texto cinematográfico assume, aqui, uma das suas características mais relevantes e singulares: a ligação entre diferentes *planos*, em diferentes *escalas*, da mesma personagem, em *locações* e tempos diferentes.

A câmara acompanha o *movimento* no interior do *plano* e revela, em *plano americano*, que a personagem está já com água pela cintura, enquanto a *voz over* continua: I cant read. What I want to say is that I owe all the happiness of my life to you (*H.*, cena 5:3). O *movimento de câmara* acompanha o movimento da personagem (no clássico, da esquerda para a direita) no *plano* e permite vê-la com água, agora, já pelo peito. O dramatismo da imagem é reforçado pela *voz over* que diz: You have been entirely patient with me (*H.*, cena 5:3). O uso do *plano americano* inaugura-se somente agora. A *escala* utilizada, até este momento do texto, optou por *grandes planos* e *planos gerais*, assim criando a atmosfera de uma quase irrealidade, pela supressão do realismo que o uso do *plano americano* confere. O *movimento de câmara* é interrompido pelo *corte* que revela, em *grande plano*, que as mãos continuam a escrever a carta. Com este *plano*, a imagem frustra a expectativa de ver

a personagem masculina ler a carta. Em *voz over* ouve-se: & incredibly good (*H.*, cena 5:3), enquanto a imagem *corta* para *plano geral* de Leonard que (somente agora) abre o sobrescrito e tira a carta.

A gramática da apresentação de personagem utilizada por Daldry é exemplificadora da sua realização de ruptura: a identificação da personagem feminina, tendo sido a primeira figura a surgir, ainda não está terminada. Até aqui, o *statement* confirma que uma mulher escreveu uma carta e permite (por enquanto, só permite, não confirma) depreender que se suicidou. Por outro lado, o *statement*, até aqui apresentado, permite perceber que a figura masculina está relacionada com a personagem feminina. É através da *voz over* da personagem feminina que é estabelecida a identificação da personagem masculina: ao abrir a carta que está endereçada a Leonard, a personagem produz a sua própria identificação, deixando a sua caracterização a cargo do conteúdo da carta que se tem vindo a ouvir ler em *voz over*, como se uma situação de diálogo entre as duas personagens tivesse, de facto, sido estabelecida. Cabe, ao espectador construir o retrato identitário das duas personagens, a partir das impressões e fragmentos apresentados pelo texto cinematográfico¹⁶⁶.

Em *plano geral*, a imagem revela a quase inevitabilidade do suicídio. O ruído das águas intensifica-se, pontuando a acção, e enreda-se na *pontuação musical*, servindo de pano de fundo à *voz over*: Everything has gone from me... (*H.*, cena 5:3) a que Daldry faz corresponder um *corte* para um *grande plano* do rosto por submergir, num arrojo de realização que *edita* um *plano geral* com um *grande plano* da mesma personagem. A *voz over* confirma, acerca de Leonard: but the certainty of your goodness (*H.*, cena 5:3). O *corte* para o *grande plano* das mãos que escrevem a carta reforça a tensão da *sequência* que é construída sem o recurso (comum) de dar a ler a carta à personagem a quem é dirigida. Tal como está construída, a *sequência* deixa, ao espectador, a certeza de que a personagem masculina está de posse da carta que se ouve ler na *voz over* da personagem que a escreveu. Ao optar por mostrar a escrita, a imagem intensifica a importância das palavras que se ouvem: I cant go on spoiling your life any longer (*H.*, cena 5:3), estabelecendo a possibilidade de se tratar de marido e mulher. Esta leitura surge confirmada no detalhe da aliança na mão esquerda da mulher que vimos afogar-se. Insistindo nesta relação, a imagem revela, pela primeira vez, as mãos do homem segurando a carta, enquanto se ouve:

¹⁶⁶ Do mesmo modo que, no texto woolfiano *Mrs. Dalloway*, cabia, ao leitor, reconstruir o retrato de quem era Clarissa Dalloway, a partir das impressões e pensamentos da própria personagem e das outras.

I don't think two people could have been happier than we have been (*H.*, cena 5:3). A realização sela a ligação entre as duas personagens com um *corte* para *grande plano* da mão feminina que se pousa ao lado da carta, a cuja escrita se tem vindo a assistir, progressivamente, em *montagem paralela*. A imagem revela o corpo submerso. Pela *voz over*, ficamos a saber que quem escreveu a carta foi Virginia (*H.*, cena 5:3). Completou-se a identificação da personagem protagonista. A imagem recupera Leonard que termina de ler a carta e a deixa cair.

A imagem revela Leonard desesperado, saindo de casa. Possibilitando o reconhecimento do caminho antes percorrido por Virginia, infere-se que Leonard sai em direcção ao rio. Nesta *sequência* que acompanha Leonard, a realização opta por seguir a personagem e convidar o espectador a segui-la, ao invés de interpor obstáculos entre o *foco* e o espectador, como fizera com Virginia. Abandonando Leonard, o texto cinematográfico opta pelas às águas que submergem o corpo da mulher. As águas surgem, aqui, como metáfora para a fronteira entre o social e o íntimo e, verdadeiramente, privado que é a morte (o suicídio), enquanto derradeira experiência da subjectividade.

A imagem revela que as águas arrastam o corpo de Virginia. A *iluminação* proporciona os castanhos que estavam presentes nas imagens da carta a ser escrita. O *som ambiente* acompanha a imagem e assume o barulho das águas ecoado pela submersão. Numa variação ao motivo woolfiano das flores, a imagem detalha limos e ervas que se desprendem do fundo do rio e dão passagem ao corpo flutuante e inerte de Virginia. A imagem acompanha o *movimento* do *plano* e detalha os pés de Virginia que embatem no fundo e levantam o lodo. Um sapato solta-se e deixa o corpo, estabelecendo uma metáfora para o abandono terreno e desprendimento pelos códigos sociais – ao corpo calçado, agora, a imagem propõe o abandono do corpo que flutua livre dos sinais da sua vivência social. Sob o descalçar do pé e o detalhe do sapato que se solta, a imagem *fecha* em *fade out*. Está terminada a *sequência* de *abertura*, o parágrafo é dado, justamente, pelo recurso ao *fade out* que é, aqui, usado pela primeira vez.

Daldry propõe uma gramática que, praticamente, omite os *fades* (*in* e *out*) e os *encadeados*, recorrendo, ao longo do texto cinematográfico, ao *corte* como sintaxe preferencial. Desta forma, o jogo de *cortes* serve a apresentação das personagens e o *statement* do filme. Esta linguagem instala-se na subversão da *escala* de *planos*, o que

conduz a uma fragmentação das personagens e situações que ficam, assim, livres para a interpretação do espectador.

O texto cinematográfico conserva o registo e a evocação que o romance de Michael Cunningham faz da carta que, a escritora Virginia Woolf deixou ao marido. Daldry empresta, às imagens da carta a ser escrita, o mesmo registo verista que o romance já propunha, ao utilizar o texto da carta realmente escrita por Virginia Woolf. Enquanto se ouve, em *voz over*, a carta a ser lida, a *sequência* é inundada pelo *som ambiente*, que faz presente a vida, pelo constante cantar dos pássaros. Somente no final da carta, e passado o *genérico* do filme, é que a *banda sonora* interrompe o registo de veracidade.

O uso da carta deixada pela escritora, estabelece uma espiral entrelaçada de fios de realidade e ficção. A primeira vez que as palavras *I dont think two people could have been happier than we have been* surgiram foi no romance *The Voyage Out* (T.V.O.:412). Perante a morte da sua jovem amada Rachel, o jovem viúvo, Terence, pronuncia-as junto ao leito de morte dela. As mesmas palavras são as que o marido de Stella (meia irmã de Virginia Woolf) lhe diz, à cabeceira da morte (Curtis, 2007:58-59) e que Virginia recuperará, ainda, para a carta de despedida deixada a Leonard. Optando por ilustrar o suicídio de Virginia, não com imagens de Leonard lendo a carta, mas antes, com imagens da carta a ser escrita, o texto cinematográfico permite a interpretação da carta como *escrita para a morte* (o suicídio). Assim, optando pela solidão das personagens na *sequência* de *abertura*, a *direcção de fotografia* ilumina as cenas do *exterior/rio* em tons de castanho, contrastando com o branco das paredes da casa. Contrariando a escrita, tanto de Cunningham quanto de Hare¹⁶⁷, ao chegar a casa, Leonard não se cruza com nenhuma das empregadas.

No prólogo, Daldry propõe duas linguagens distintas: uma para os momentos que antecedem a morte (o suicídio), outra para os momentos que se seguem à morte. Na primeira, a realização é desenhada com *cortes* recusando a linguagem do *encadeado* que, por excelência, possibilita a *passagem* de *tempo* dentro de uma continuidade de narração. Usando os *cortes* e, sobretudo, não respeitando a *escala* de *planos*, Daldry empresta *suspense* às imagens e provoca, no espectador, uma sensação de incómodo e de mau estar que convêm à narrativa. A segunda linguagem utilizada, evoca o expressionismo alemão. Deixando que o corpo seja arrastado pelas águas, envolto em ervas e galhos, Daldry

¹⁶⁷ No texto do romance, tanto Virginia quanto Leonard estarão em contacto com personagens com que se cruzaram, chegando mesmo Leonard a falar com a empregada (T.H.:5-7). No argumento, Leonard encontra a empregada antes mesmo de ler a carta (H., cena 4:2).

desenha um cenário de sombras e opressão que se conjugam com as águas enlameadas, sem o contraponto da luz do dia. Contudo, a *sequência* não respeita a alusão à Segunda Guerra Mundial que perpassa, do romance de Michael Cunningham, para o argumento de David Hare¹⁶⁸. Igualmente, a estrutura narrativa não é mantida: Cunningham inaugura o conjunto das três personagens por Mrs. Dalloway¹⁶⁹, no final do século XX (*T.H.*:9), contra o ano de 2001, atribuído no texto *remediado*.

O texto cinematográfico começa a narrativa, ainda durante o decorrer dos *créditos*, em Los Angeles, 1951 (contra o ano de 1949 proposto pelo romance), no núcleo

¹⁶⁸ No argumento de David Hare pode ler-se: “At once the image of VIRGINIA WOOLF’S body, face down, swirling fantastically like a Catherine wheel, back on the surface of the water and carried along by the current. Her hair is unloosed, her coat has billowed out. Her body swirls, moving fast downstream, wildly festooned like Ophelia, then comes to rest against an underwater pillar and curls up like a baby as the water catches the corpse against the stone. It is caught against the stanchion of a bridge. Over the bridge, in convoy, a line of army is passing, loaded with soldiers in transit. The convoy passes over, ignorant of the corpse beneath the bridge” (*H.*, cena 6:3).

¹⁶⁹ A narrativa de Cunningham começa pelo núcleo de Mrs. Dalloway. Está-se em Nova Iorque, no final do século XX, numa manhã de Junho e Clarissa sai para comprar flores, deixando Sally a limpar a casa. A manhã está esplêndida e Clarissa detém-se como se estivesse à beira de uma piscina de mosaicos azul-turquesa antes de entrar nas águas que seriam as ruas de Nova Iorque no seu estridor. Clarissa caminha, decidida, por entre as ruas sujas e repara na floreira da vizinha do lado (não existe no texto cinematográfico mas tem correspondente na vizinha do lado de Clarissa Dalloway no romance de Virginia Woolf). Clarissa sente-se feliz por, aos cinquenta e dois anos, ter flores para comprar e uma festa para dar. A sensação daquela manhã recorda-lhe uma manhã, dos seus dezoito anos, em Wellfleet (surge no lugar de Bourton), quando Richard a surpreendeu, olhando a exuberante vegetação, e lhe chamou Mrs. Dalloway (*T.H.*: 11), por achar que o seu primeiro nome, Clarissa, era um claro sinal de que estava destinada a encantar e a ser bem sucedida. Nos finais desse Junho, Richard tinha abandonado Louis e era, então, amante dela. Clarissa pensa na festa que vai dar e em velar por Richard para que este não se desgaste de mais. Pensa que o acompanhará a receber o prémio. Clarissa espera para atravessar da Eight Street para a Fifth Avenue e avista a velha Willie Bass que sabe compreender os rostos: tem paralelo com Mrs. Dempster que olha e tece, para si mesma, comentários acerca de uma rapariga (*M.D.*:31). À mudança do semáforo para peões, Clarissa atravessa para a Eight Street e passa pela mulher idosa que parece cantar: tem paralelo com a mulher idosa que canta no parque em Londres e que as sucessivas personagens vão passando e ouvindo (*M.D.*:90). Clarissa pensa no prazer de estar vivo, por muito doente que se esteja, como é o caso de Richard. Mais adiante, Clarissa cruza-se com Walter Hardy. Percebe-se que ela não se sente à vontade no encontro: tal como Clarissa Dalloway não se sente à vontade no encontro com Hugh, diz que ele sempre a fez sentir-se uma garota insegura (*M.D.*:8). Clarissa recorda que, trinta anos antes, Richard lhe dissera que ela tinha todas as qualidades necessárias a uma boa esposa suburbana (*T.H.*:16) e ela pensou que, ao hesitar em beijar o amigo na boca, estava a comportar-se como tal. Durante o encontro com Walter Hardy, Clarissa sente que ele está a pensar no romance que Richard escreveu e o quanto dela está lá retratado (*T.H.*:16), acaba por convidar Walter e Evan para a festa de entrega, a Richard, do prémio Carrouthers. Quase ao chegar à florista, Clarissa Vaughan cruza-se com uma equipa de filmagens. Clarissa entra e cumprimenta Barbara (a florista). Enquanto Clarissa escolhe as flores, as duas mulheres conversam acerca do prémio que Richard vai receber, quando são interrompidas pelo estrondo que se ouve na rua. Barbara informa Clarissa que se trata de uma equipa de filmagens que tem estado ali desde manhã cedo. Clarissa espreita e pensa que a face que surge por breves momentos, à porta da caravana, pode ser Meryl Streep ou Vanessa Redgrave, com paralelo com o romance woolfiano que propõe o episódio com o carro (*M.D.*:16). A diegese abandona Clarissa Vaughan para ir ao encontro de Virginia Woolf, em Richmond, no ano de 1923. Virginia sonha com uma frase que poderá constituir o começo do seu romance, a frase acorda-a mas, depois volta a cair no sono para sonhar que está num jardim.

de Mrs. Brown (Laura Brown). Daldry mantém, o amanhecer e as flores, como elos de ligação ao texto woolfiano. Contrariando a estética que serviu o prólogo, a realização toma, aqui, o classicismo de um *plano geral* exterior para apresentação espacial e temporal. A imagem abre numa rua de Los Angeles, de típicas vivendas do pós Guerra e do *boom* económico que os Estados Unidos da América viveram. Entra a *legenda: Los Angeles, 1951*. Em movimento, entra em *campo*, uma camioneta de mudanças que toma a imagem de assalto, ocupando-a quase na totalidade conforme descreve a curva. Mantendo a linguagem utilizada já no prólogo, a realização opta por *enquadramentos* que pressupõem, insistentemente, o *fora de campo*. Ao longo de todo o texto cinematográfico, o *fora de campo* e o *movimento* interior aos *planos* será uma característica sempre presente. Confirmando o *fora de campo*, com movimento em sentido contrário, o carro de Dan entra na imagem. Os elementos cruzam-se num complexo jogo de movimentos internos ao *plano* que trazem a camioneta e o carro de direcções opostas, ambos em movimento, e ao mesmo tempo que se assinala o *movimento* da própria câmara no desenho do *plano*. Os dois veículos desenharam trajectórias de movimento inversas: a camioneta vai, o carro de Dan vem, relativamente à câmara. O notável neste *plano sequência*, é a ousadia na conjugação de diferentes movimentos, situação que tende a ser, por regra, evitada dado que é susceptível de constituir disfunções à leitura. Aqui, Daldry salvaguarda a leitura da *sequência* ao colocar o próprio espectador (o seu *ponto de vista*) em *movimento*, permitindo-lhe, assim, aceitar dois movimentos contrários, já que é o próprio espectador que é convocado como *eixo* desses movimentos e fazendo parte deles. Ao transportar o espectador para o *ponto de vista subjectivo*, Daldry oferece-lhe um *topos* no próprio interior da *sequência* que lhe permite assimilar, sem turbulência, os diferentes movimentos presentes. Trabalhando em *plano-sequência*, a imagem deixa ver que Dan estaciona o carro à porta de casa. Estático, o *componente dramático* que a imagem *acompanhava* – o carro de Dan está estacionado e ele está imóvel dentro do carro -, a imagem mantém-se, ainda, em ligeiro *movimento*. Sem abandonar o ligeiro *movimento* que lhe permite rodar o *eixo*, a imagem recupera Dan que sai, agora, do carro e dirige-se a casa. Sendo um dos primeiros *planos* do texto cinematográfico, este *plano-sequência* é lido como um *statement*, não do *ethos* da narrativa, mas como afirmação de estilo e desenho da realização, do prólogo em diante, que contará com os constantes *movimentos de câmara* que permitem ir *rodando* o próprio *eixo*.

Lançando na narrativa, as flores que servirão como evocação do texto de Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*, a imagem *corta* para *plano geral* de Dan que avança, para a porta, segurando o ramo de rosas. No argumento de Hare, e também no texto do romance (*T.H.*:43), as rosas são brancas (*H.*, cena 7:4). Aqui são assumidas como amarelas, acreditamos que por razões cromáticas. Sendo brancas, as rosas perderiam definição no *plano geral* e não tomariam o destaque que o amarelo lhes permite nos *planos* seguintes.

Na *sequência de apresentação* deste núcleo, a imagem permite ver Dan que entra, pela porta de casa. Atravessa a sala e aproxima-se da porta entreaberta do quarto, onde se pode ver Laura deitada e parecendo dormir (*H.*, cena 7:4). Esta *sequência* serve, ainda, para introduzir, na narrativa fílmica, o motivo das portas, numa referência aos motivos woolfianos presentes em *Mrs. Dalloway*: o transpor de portas como lugar iniciático de passagem do interior ao exterior, Clarissa que transpõe a porta da rua e sai, Clarissa que se recolhe, a porta que Elizabeth segura para que Miss Kilman não entre.

A partir desta *sequência* torna-se possível a leitura da linguagem do realizador. Impõe-se, desde já, uma marca da construção cénica: a câmara ignora o obstáculo que as portas constituem, movimentando-se livremente no *décor*. É deste tipo de movimento que surge o motivo das portas como fronteira: a câmara ignora-as, mas as personagens usam-nas cenicamente. Ainda que seja uma característica, da realização de *The Hours*, enquadrar as personagens nas ombreiras das portas ou nas esquadrias das janelas construindo assim a metáfora da transposição *interior/exterior*, é de ressaltar que os cenários são desenhados em função da amplitude dos movimentos de câmara.

No movimento do masculino, do exterior cénico para o interior, Dan dirige-se a casa. A imagem *corta* numa *elipse* de espaço. Esta é uma das marcas distintivas da realização de Daldry neste filme¹⁷⁰. Sob a entrada de Dan, a imagem *corta* para o *interior*. Dan movimenta-se num *plano-sequência*, de costas para a objectiva. Este tipo de posicionamento das personagens, de costas para a câmara, rompendo as regras da linguagem audiovisual, revela-se característico neste texto. Ao invés de provocar uma reacção de rejeição por parte do espectador, que vê a personagem de costas, resulta numa afirmação de maior intimismo. Esta sensação vem da presença constante do *movimento* no *plano* que permite, ao espectador, a ilusão de estar presente na *cena*. Por outro lado, este

¹⁷⁰ De resto, as *elipses* espaciais e temporais são uma característica de Daldry. Podem encontrar-se em *Billy Elliot* (2000) tal como a propensão para o *movimento* no interior do *plano*.

enquadramento da personagem no *plano* permite que outros elementos cénicos ganhem destaque e visibilidade. Os fortes motivos de folhagens verde-escuro, do papel de parede, ganham evidência e contribuem para reforçar o motivo das flores.

Ao entrar em casa, em *plano médio*, Dan atravessa a sala, atravessando o *foco* que depois o acompanha. Mantendo-se em *plano-sequência*, Dan coloca as rosas amarelas sobre o balcão que separa a sala da cozinha. Sem se deter, atravessa a casa em direcção ao quarto de casal, sempre em *plano médio* e sempre com *movimento de câmara*. Dan aproxima-se da porta entreaberta do quarto, espreita e sai. A câmara fica no quarto e procura Laura que está deitada e ainda dorme. O *movimento de câmara* e o *enquadramento*, em que encontramos Laura, vai caracterizar o desenho de realização de situações semelhantes. Um ligeiríssimo *picado* foca até ao *grande plano* de Laura que dorme com a cabeça deitada na almofada e voltada no mesmo sentido em que veremos tanto Clarissa, quanto Virginia. As três deitadas sobre mesmo lado, nas respectivas camas: à direita do espectador e à esquerda da imagem. O desenho da realização permite a leitura de uma intencionalidade da *planificação* já que este *enquadramento* será utilizado para estabelecer a identificação entre as três personagens femininas.

Na *sequência de apresentação* do núcleo dos Woolf, Daldry opta novamente, por um classicismo evidente ao propor um *plano geral* do exterior. Pode ver-se Leonard que avança, pela rua, acompanhado pelo cão¹⁷¹. Sublinhando o jogo de luzes e sombras provocadas pela folhagem das árvores reforça-se o motivo das flores. Rompendo o classicismo com que abre a *sequência*, Daldry propõe, ainda sem *corte*, uma *panorâmica* da direita para a esquerda que permite, à imagem, encontrar Leonard de frente. Sem interromper o *movimento de câmara*, Leonard dirige-se para a câmara que acompanhando o movimento, levando-o a atravessar e ultrapassar o *foco* (à semelhança da personagem Dan, anteriormente), enfatizando a consciência do *fora de campo*. A imagem *corta* para um *plano geral* de Leonard que desce por um caminho rural, ao mesmo tempo que na imagem surge a legenda: *Richmond, England, 1923*. Fazendo uso, mais uma vez, das *elipses espaciais* que caracterizam o seu estilo, Daldry *corta* para um *plano médio* de

¹⁷¹ Este cão aparece, pode aceitar-se, simbolizando os diversos cães que os Woolf tiveram ao longo da vida, e aos quais se encontram múltiplas referências nos diários de Virginia Woolf. Aqui, o detalhe do cão é referido dado que, depois da entrada em casa, o cão não mais estará presente à acção. Tecnicamente, é um *componente dramático* que perdeu eficácia. Quer no argumento de David Hare, quer no romance de Cunningham não surge qualquer referência aos múltiplos cães que Virginia Woolf teve ao longo da sua vida e que surgem invocados na escrita woolfiana em *Flush* (1983).

Leonard que abre o portão onde se lê *Hogart House*¹⁷². Leonard abre o portão e entra. Esta *sequência* propõe um dos mais característicos *planos* deste texto cinematográfico (e numa total ausência de ortodoxia): ao invés de seguir Leonard e com ele atravessar o portão, a imagem permite-se deslizar, suavemente, por cima do muro para reencontrar Leonard a aproximar-se da casa. Com a *pontuação musical* mistura-se, agora, o *som ambiente* e ouve-se o cão a ladrar.

Mantendo um certo classicismo, Daldry permite-se um *plano geral* do *interior* da sala que é usado para desenhar uma *elipse* espacial mostra Leonard que entra em casa. Ao entrar na sala, e ficar em *campo*, a figura de Leonard acentua o enquadramento *fora de campo*, em que o médico¹⁷³ desce as escadas, vindo de consultar Virginia. Ao *cortar* para um *plano picado* a partir do alto das escadas, a realização sublinha a *entrada em cena* do médico. Os dois homens conversam (*H.*, cena 9:5) acerca da saúde de Virginia, o médico recomendando tranquilidade¹⁷⁴ e que ela se mantenha onde está¹⁷⁵. A realização traduz o diálogo com um movimento ascendente da imagem até que esta encontra e fixa-se na (ática¹⁷⁶) porta fechada do quarto de Virginia. A imagem *corta*, em *plano médio*, para o

¹⁷² A Hogart House é uma das mais emblemáticas casas da vida da escritora Virginia Woolf, sobretudo devido à Hogart Press que foi criada na sala de jantar dos Woolf. Leonard criou-a a pensar numa ocupação manual para Virginia, conforme refere (*H.*, cena 78:92-93). A Hogart Press tem ainda o aspecto histórico de ter publicado os dois primeiros contos de Virginia Woolf e de Leonard Woolf, bem como autores do modernismo que começavam a impor-se na cena literária. Acresce que muitas das capas das publicações da Hogart Press eram projectadas por Vanessa Bell. (*S.D.*, 25 January, 1915:10; 9 January 1924:175). Com a Hogart Press colaborava Marjorie (*Ibid.* 9 June 1923:165) e outro ajudante acerca do qual não se encontrou referência expressa nos *Selected Diaries*. Ainda acerca da Hogart Press atente-se no seguinte texto: “As important were the conditions of book publication. The history of the Woolfs' Hogarth Press is inseparable from the history of Bloomsbury. Unlike almost all modern authors, Virginia Woolf published her major novels unedited. The dust jackets that were designed for them by Vanessa Bell and the way the books were authorially described by the Press are important comments on the text. Vanessa Bell's designs, especially, are, in Henry James's phrase, optical echoes of the books that a literary history of Bloomsbury should listen to.14 Throughout Bloomsbury's writings there are connections between picture and text that need to be made. And, of course, the five hundred or so texts that the Hogarth Press published are all interrelated with the writings of the publishers-texts by Forster, Keynes, Fry, and Bell, and by T. S. Eliot, Katherine Mansfield, H. G. Wells, Sigmund Freud, Gertrude Stein, Robert Graves, Edith Sitwell, Christopher Isherwood, and many others, including translations of Tolstoy, Dostoevsky, Chekhov, and Rilke. Bloomsbury's writings cannot, in other words, be logically isolated from their context in modern English literature and history. This becomes even clearer when Bloomsbury's interconnected texts are examined in their chronological sequence” (Rosenbaum, 1981:339).

¹⁷³ Numa alusão aos médicos que, ao longo da vida, seguiram Virginia desde muito jovem (Nathan, 1984: 15-16;29).

¹⁷⁴ No texto *remediado*, por duas vezes, a personagem de Virginia irá criticar os médicos que a tratam. Primeiro com Vanessa, acusando-os de não saberem o que é melhor para ela e serem simplesmente vitorianos (*H.*, cena 41:55) e, mais tarde, com Leonard, quando afirma que os médicos não têm o direito de escolher a vida dela (*H.*, cena 78:91).

¹⁷⁵ Numa clara alusão à personagem de Dr. Holmes e às suas recomendações a Septimus Warren Smith (*M.D.*:26-27).

¹⁷⁶ Recordando o ático quarto de Clarissa Dalloway (*M.D.*:35).

interior do quarto de Virginia. Mantendo o subtil *movimento de câmara*, a imagem procura e encontra Virginia deitada na cama, na mesma posição e ângulo em que antes se viu Laura (H., cena 7:3). A *pontuação musical* impõe-se e a imagem fixa-se até que Virginia fecha os olhos, tal como Laura, na *sequência* anterior, também fechava os olhos, como que não querendo acordar. Sobre o olhar que se fecha, a imagem *corta* por *cortina* (a única usada ao longo deste texto cinematográfico) para *plano geral* do *interior* de uma gare do metropolitano em Nova Iorque (H., cena 10:5).

O *som ambiente* sobrepõe-se à *pontuação musical*: ouve-se o metropolitano em andamento. O *ponto de vista* da imagem está na plataforma oposta àquela em que se pode ver Sally. O movimento rápido do metropolitano que *entra em campo* impede que se veja Sally, com clareza. Entra a *legenda*: *Nova Iorque City, 2001*. Vestida com uma gabardina vermelha, a personagem de Sally vai ganhando destaque. O vermelho da gabardina da personagem recorda o pescador vestido de vermelho, com que a personagem de Virginia Woolf se cruza, a caminho do rio, no romance de Michael Cunningham (T.H.:5). Sally move-se, em sentido contrário ao movimento das carruagens do metropolitano, provocando o característico jogo de movimentos no interior do *plano*, a que se assiste neste texto de Daldry. Por *corte*, para *plano americano*, a narrativa passa para o *exterior*. Sally percorre a rua coberta de neve, contrariando o texto de Cunningham que situa a acção em Junho à semelhança do texto woolfiano. Aqui, o núcleo de Mrs. Dalloway, situado no Inverno, permite a interpretação de Inverno da vida. É no Inverno da vida, e não no Verão da vida, que Clarissa Vaughan vai interrogar-se acerca das escolhas feitas na juventude e assistir ao suicídio de Richard Brown, seu amante e seu amigo. Enquanto caminha apressada, Sally tira a chave de casa e aproxima-se do *foco* da câmara, ficando em *plano médio* até que, ao virar-se para a porta, *sai de campo*. Tal como já aconteceu com a personagem de Dan, quando este chega a casa e com a personagem de Leonard, também vindo da rua. É o mesmo movimento de realização e o mesmo *enquadramento* que se verifica, nos três núcleos de acção, na *apresentação* das personagens masculinas, tomando, Sally como o masculino do par. A masculinidade de Sally, no par amoroso, é reforçada pelo modo como Sally se (veste) despe: Sally despe as calças de ganga e a camisola e revela que usa *knickers* e *T-shirt* brancas (H., cena 10:5). A masculinidade de Sally Lester surge ainda confirmada, no texto *remediado*, no detalhe de ela chegar a casa sobre a manhã, tendo passado a noite fora. No texto de Cunningham, ela sai de casa, de manhã, para um almoço

(*T.H.*:89). Quando Clarissa regressa da rua, encontra Sally que vai sair para almoçar com Oliver St. Ives¹⁷⁷, uma estrela de cinema de segunda categoria. Este almoço ressoa, no texto de Cunningham, ao almoço entre Richard Dalloway e Lady Bruton (*M.D.*:34), no texto woolfiano. Tal como Clarissa Dalloway se sente marginalizada, também Clarissa Vaughan sente-se posta de parte (*T.H.*:94). A chegada a casa de Sally Lester, tal como Daldry a remediou, recua numa evocação dos serões de Richard Dalloway, supostamente, de trabalho e que levam Clarissa mudar-se para um outro quarto, para não ser incomodada pelas chegadas tardias do marido (*M.D.*:35).

A imagem *corta* para Sally que abre a porta do prédio e entra. A realização confirma o *enquadramento* usado para Dan e Leonard. Uma *elipse espacial e temporal* é usada para encontrar a personagem já no interior da casa. A *elipse temporal e espacial*, que descreve a entrada de Sally, é mais acentuada que as que serviram as anteriores passagens do *exterior* para o *interior*. Lendo a época e o local (Nova Iorque, 2001), Daldry agiliza, aqui, a chegada de Sally ao *interior*, relativamente às anteriores entradas masculinas. Sob o *corte* da porta da rua, a imagem encontra Sally já no quarto. O *plano médio*, que serve a sua entrada em cena, utiliza uma linguagem fragmentária ao apresentar, não o rosto, mas as pernas de Sally que acaba de despir as calças e tira a camisola. Sempre em *movimento* acompanhado pela câmara vê-se a imagem de Sally, não directamente, mas através do espelho do quarto. Sem lugar a *corte*, o *movimento de câmara* acompanha Sally que se deita, cuidadosamente, na cama, sem que seja revelado ao lado de quem. A imagem detém-se por um instante e depois encontra o rosto de Clarissa Vaughan que entreabre os olhos, ao sentir que Sally se deitou e fechou os olhos (*H.*, cena 10:6). A imagem utilizou o mesmo *movimento* com que encontrou o rosto de Laura (*H.*, cena 7:3) ainda deitada a dormir e o de Virginia (*H.*, cena 9:5) já acordada (as duas na mesma posição e ângulo).

A semelhança da realização, desta *sequência* com as anteriores, levanta diversas leituras. A semelhança de *planos*, de *enquadramentos* e de *movimentos de câmara* entre os rostos de Laura, Virginia e Clarissa constrói uma ligação identitária entre elas. As três mulheres, os três espaços, os três tempos surgem como o feminino. Por sua vez, a utilização de uma realização semelhante, para cada uma das personagens masculinas, estabelece um ponto de ligação entre os três masculinos. Na realização destas *sequências* foi utilizada uma *iluminação* que permite desconstruir a diferença temporal que separa

¹⁷⁷ Oliver St. Ives surge aqui como uma sombra de St. Ives, onde Virginia Woolf passava férias na juventude (Curtis, 2007: 107-108).

cada uma das três mulheres, contribuindo para as aproximar, apesar de, cada uma delas, envergar os adereços característicos de cada uma das épocas. A realização começa, aqui, a anular a diferença temporal entre as personagens, para alcançar, no final, a confluência num só tempo: Virginia Woolf já escreveu o romance, Laura Brown já leu o romance, Richard Brown já se suicidou e Clarissa Dalloway compreendeu o que foi a felicidade para ela.

Entendida como tempo interior, que a interligação dos rostos femininos começa a estabelecer, a temporalidade é confirmada pela *sequência*, que não estava prevista no argumento de David Hare. Sob a imagem de Clarissa deitada, abrindo os olhos, a *pontuação musical* é invadida pelo *som ambiente* de um despertador. A imagem *corta* para *plano médio* de Laura que acorda e repara que Dan já não está deitado. A *pontuação musical* continua a ser acompanhada pelo *som ambiente* de outro relógio. A imagem *corta* para *plano médio* de Virginia (que repete o movimento de Laura), voltando-se para o outro lado da cama, ao mesmo tempo que a *pontuação musical* deixa invadir-se pelo *som ambiente* do bater das horas num relógio de pêndulo. Ainda sob o *som ambiente* de um despertador, a imagem *corta* para *plano médio* de Clarissa que desliga o relógio.

Clarissa soergue-se na cama e levanta-se. A imagem entra em *elipse* que transporta para um *plano geral* de Clarissa saindo do quarto e atravessando o corredor. Hesitando, volta atrás, para apagar a luz do candeeiro que tinha deixado ficar acesso de noite¹⁷⁸. Com esse gesto revela que sabia que Sally chegaria tarde. Reforçando o *estar à vista e fora de vista*, Clarissa atravessa o *foco*, ficando de costas para a câmara, confirmando a estilística de Daldry que conjuga a negação do olhar directo com a visão mediada pelo espelho em que se vê Clarissa reflectida. A imagem dá a ver Clarissa enlaçando os cabelos, mantendo o *plano médio*, em frente ao espelho, num ostensivo *over the shoulder* que remete para uma situação de diálogo da personagem consigo mesma. O uso de espelhos em que as personagens se olham não respeita a inspiração da personagem woolfiana, Clarissa Dalloway, que não gostava do seu corpo, só das mãos e dos pés (*M.D.*:13).

O romance de Michael Cunningham segue, de perto, *Mrs. Dalloway*. Clarissa sai de casa, sente-se bem na rua, olha em redor, vê o movimento com que se cruza, espera que o semáforo passe a verde para os peões, e atravessa (*T.H.*:13). No texto woolfiano, Clarissa

¹⁷⁸ Esta é a sequência tal como foi relida por Daldry a partir do argumento de Hare que convoca à sequência outros elementos (*H.*, cena 11:6).

Dalloway é vista pelo vizinho, Scrope Purvis que dá conta do seu aspecto (*M.D.*:6), segue e entra na loja de flores (*M.D.*:16), é interrompida pelo estrondo produzido pelo carro, no exterior, e para onde a acção convergirá, ainda que a janela do carro se feche de imediato, impossibilitando que se veja de quem se trata (*M.D.*:17). No romance de Michael Cunningham, Clarissa Vaughan cruza-se com uma equipa de filmagens que, à semelhança do episódio do carro, produzirá um ruído que a interrompe, na florista (*T.H.*:26-27). Clarissa Vaughan dirige-se à janela e pela porta entreaberta da caravana, julga ver Meryl Streep ou talvez Vanessa Redgrave. Cunningham propõe-nos, então, uma transposição do poder político para o poder mediático. Por sua vez, Daldry, propõe a substituição quer do poder político, quer do poder mediático, pelo confronto com a imagem que, vendo-se ao espelho, a personagem tem de si própria e como acredita ser vista pelos outros.

Clarissa Vaughan surge no ecrã, com o *foco* do olhar da direita para a esquerda – numa alusão à retroactividade temporal da cena – enlaça os cabelos, molha o rosto e olha-se no espelho. A *sequência* é entrecortada por *planos* de Virginia Woolf, as duas personagens interligadas pelo *plano* da personagem de Laura Brown que, pegando no livro, *Mrs. Dalloway*, leva à leitura da legenda do próprio título do romance. Clarissa Vaughan é (actualiza¹⁷⁹) Clarissa Dalloway, personagem da autora Virginia Woolf¹⁸⁰. A imagem *corta* para *plano médio* de Virginia que se levanta da cadeira e se dirige para a taça e jarra de louça. Virginia olha-se ao espelho (*vê-se* como é *vista*). Decidida, Virginia despeja água na taça de louça, sob o movimento, Virginia *sai de campo*. Na *pontuação musical* entra o *som ambiente* da água a ser deitada na taça, à semelhança do que acontecerá em todas as cenas em que a água tome o lugar de *componente cénico*: o som da água impõe-se, quando

¹⁷⁹ Esta actualização está cuidadosamente desenhada dado que, por duas vezes, o texto cinematográfico permite à personagem a sua própria identificação como Clarissa Vaughan quer quando fala, em casa, ao telefone e se apresenta, quer quando ao atravessar a rua em direcção á florista, desta vez usando um telemóvel e a propósito do aluguer de um carro, novamente se refere a si própria como Clarissa Vaughan. De resto, o apelido da personagem não é inocente: remete para Marge, prima de Virginia Woolf (Curtis, 2007:93).

¹⁸⁰ Esta informação será enfatizada ao longo da narrativa fílmica. Clarissa Vaughan bate à porta de Richard antes de a abrir com a chave e pode ouvir-se Richard: “Mrs. Dalloway, it’s you” (*H.*, cena 29:21) ao que Clarissa responde: “Yes, it’s me”. Adiante na acção, numa evocação da personagem woolfiana de Peter Walsh, a personagem de Richard Brown caracteriza Clarissa Dalloway: “Oh Mrs. Dalloway, always giving parties to cover the silence...” (*H.*, cena 29:26). E depois, esclarecendo e criando o espaço para a interpretação da leitura que Richard (o autor/escritor) faz de Clarissa (o objecto escrito), a narrativa propõe a inversão do *lido* em *escrito* – Clarissa sabe-se *lida* por Richard mas igualmente, enquanto objecto de *escrita* sabe interpretar-se (ler-se) (escrever-se a si mesma) quando desabafa com Louis Waters: “On morning. In Wellfleet. I’d been sleeping with him and I was on the back porch. He came out. He put his hand on my shoulder. “Good Morning, Mrs. Dalloway”. And ever since then, I’ve been stuck... I mean, with the name” (*H.*, cena 50:69-70).

Clarissa enche de água a jarra onde vai colocar as flores, em casa de Richard, tal como invade o som ambiente quando, na cozinha, Clarissa contracenava com Louis Waters e, ao usar a torneira, esta jorra água de modo descontrolado¹⁸¹.

A imagem *corta* para *plano médio* de Virginia, ao lado do espelho, faz exactamente o mesmo movimento que Clarissa, prendendo os cabelos com uma mola. Em *campo* estão sempre presentes as duas imagens: a de Virginia e a de Virginia reflectida no espelho. A imagem *corta* para *plano médio* de Clarissa que já tem os cabelos enlaçados e se olha ao espelho. A imagem estabelece-se em *over the shoulder* permitindo, mais uma vez, a visão do reflexo no espelho de quem se vê. Clarissa debruça-se, sobre o lavatório, para lavar a cara e sai de *campo*. Reforçando o elo de ligação que vem sendo estabelecido entre as duas personagens, a imagem *corta* para *grande plano* do movimento de Clarissa que, estava debruçada sobre o lavatório e, agora, ergue o rosto, completando o movimento.

Até aqui, o texto cinematográfico escreve a aproximação entre a personagem de Virginia Woolf e a personagem de Clarissa Vaughan. Na *sequência*, dos olhares ao espelho e do lavar dos rostos, as duas personagens são entretecidas uma na outra, ainda que não se saiba que uma (Virginia) é escritora e a outra (Clarissa) vai representar uma actualização da personagem principal do romance de Virginia Woolf. Essa declaração começa a ser escrita com a *sequência* seguinte que traz Laura Brown e o romance *Mrs. Dalloway*. A imagem *corta* para um *grande plano* da mão de Laura que apanha o livro, *Mrs. Dalloway*, que está pousado, junto à cama, rodeado de outros livros. Esta é a primeira referência, no texto *remediado* (por palavra ou por imagem), ao romance de Virginia Woolf. A referência é feita numa realização que rompe, intencionalmente, a *credibilidade*, ao tomar o *foco* a partir da *teia* do estúdio. A imagem *corta* para um *plano geral* de Laura que se soergue na cama e pousa o livro junto a si, senta-se encostada às almofadas e passa a mão pelo rosto, deixando perceber uma certa ansiedade ou um certo mal-estar interior¹⁸². O *plano* é inteiramente desenhado na amplitude tomada a partir da *teia* do estúdio e será repetido quando Laura se encontra no quarto do Hotel *Normandy*, onde se refugia para, lendo *Mrs. Dalloway*, tomar a decisão da sua vida. A partir desta *sequência*, Daldry acrescenta um

¹⁸¹ Relembra-se aqui que este foi um episódio inesperado na filmagem. Contudo, veio a incorporar o texto cinematográfico pelo desempenho da actriz e por surgir quase como uma metáfora do descontrolo emocional que a personagem de Clarissa terá de imediato. (Cf. *Extras* da edição do filme).

¹⁸² Numa incompatibilidade de tempo cronológico representado por Dan que, na cozinha prepara o pequeno-almoço e tempo *interior* que se expressa nos *planos* entrecortados com os de Dan na cozinha em que Laura olha nessa direcção, sem contudo, se levantar, ouvindo o consecutivo abrir e fechar de portas de armário que se impõe à pontuação musical e que é significativo do pouco à vontade de Dan com a tarefa.

novo parágrafo à escrita fílmica: foi apresentada a personagem que será a escritora, a personagem que actualizará a escrita e a personagem que a irá ler. A declaração desta triangulação começa, ao invés do que poderia ser expectável, pela afirmação da *leitura* enquanto lugar de renascimento da *escrita*. Assim, a personagem de Laura é a primeira a ser identificada, mediante a leitura do romance, no seu simbolismo: ela é o renascimento (e por isso a simbologia da sua gravidez) da/pela/na *leitura*.

Sob o movimento de Dan a tirar uma tigela do armário, a imagem *corta* para *plano médio* de Clarissa que, determinada, abre os cortinados do escritório e deixa que a iluminação marque que está uma manhã maravilhosa: fresh as if issued to children on a beach (*M.D.:5*). Esta passagem, entre os dois núcleos narrativos, permite estabelecer Clarissa como a perfect hostess (*M.D.:9-10*). Clarissa toma a iniciativa do amanhecer da/na casa, à semelhança de Dan. Sob o gesto de Clarissa que abre os cortinados, a imagem *corta* para *grande plano* de Laura que, sentada na cama olha, em direcção à cozinha, e se deixa ficar recostada na cama. A contraposição entre as duas mulheres representa a contraposição entre o tempo cronológico e o tempo *interior*, que Laura representa aqui. Simultaneamente, Daldry impede, por enquanto, a relação directa entre Laura e Virginia, ao interpor entre ambas um *plano médio* de Clarissa que está pensativa à janela. Daldry liga Clarissa a Virginia, ao *cortar* em *plano médio* para Virginia que, arranjada, se vê ao espelho (imagem pública), antes de se dirigir para a porta do quarto acompanhada pelo *movimento* de um subtil *zoom out* que a deixa enquadrada na ombreira da porta fechada.

A primeira afirmação do texto cinematográfico está concluída. Pertencendo a três épocas distintas, as três mulheres pertencem a um mesmo tempo *interior*. Simultaneamente, está estabelecida a evocação quer às horas, através dos relógios presentes no filme, evocativos dos relógios que se ouvem e marcam o ritmo ao longo da narrativa de *Mrs. Dalloway*, como está inferida a referência ao nome primevo do romance woolfiano e que Cunningham recupera: *The Hours*. Ainda não foi revelado que Virginia é escritora, Laura é leitora do romance de Virginia e que Clarissa foi apelidada Clarissa Dalloway em homenagem à personagem de Virginia. A realização confirma esta ligação através dos *planos* que interligam as três mulheres: de um *plano geral* de Virginia à porta do quarto, Daldry *corta* para um *grande plano* de Laura angustiada, voltando a *cortar* para um *grande plano* de Virginia que, no *interior*, à porta do quarto, parece ter tomado uma decisão, a imagem volta a *cortar* para um *grande plano* de Clarissa que pensativa olha pela

janela, para o *exterior* que não se vê, e sorri. As três personagens femininas, ainda que separadas no tempo e no espaço, estão inequivocamente interligadas na diegese. Na *sequência* seguinte é simbolizada e antecipada a sua relação ao romance woolfiano, através do motivo das *flores*.

O reforço deste *statement* é configurado - em conformidade com a estilística de linguagem usada já para os rostos - pelos diferentes *planos* de flores que se sucedem no ecrã. Daldry propõe um conceito de *montagem* que ultrapassa a afirmação de um paralelismo para desintegrar o próprio movimento em três (sub)tempos diferentes, numa assumpção do cinema moderno no contexto dos conceitos de Deleuze. Numa mesma *sequência* encontra-se o conceito de tempo bergsoniano: ao condensar num mesmo sentido (de) um único movimento (subdividido em três) a construção da alusão (ilusão) de passado, presente e futuro. A particularidade desta *sequência*, reside no facto de convocar três lugares e três tempos diferentes, permitindo a leitura da perpetuidade do nascer/viver/morrer. Ao mesmo tempo leva ao extremo o eco da proposta de montagem de Pudovkin quando suprime *fotogramas (frames)* numa intenção clara de aumentar o dramatismo da *sequência*. O movimento de cada uma das jarras de flores subdivide-se por cada uma delas construindo com a sua completude uma simbologia da própria vida. Em *plano geral*, e num movimento cénico característico da linguagem de Daldry, Clarissa dirige-se para a câmara, aproxima-se de uma jarra de flores e pega-lhe saindo de *campo*. A imagem *corta* para *grande plano* das mãos de Dan que, de costas para a câmara, coloca a jarra com as rosas amarelas sobre o balcão que separa a cozinha da sala. A imagem *corta* para *grande plano* de Nelly que, de costas para a câmara e no mesmo *eixo* que Dan, ajeita jarra de flores sobre a mesa e se afasta, sob o movimento da personagem, a imagem ganha *movimento* e *abre* em *zoom out*, permitindo a Nelly sair de *campo* e deixando a jarra de flores enquadrada na esquadria das escadas que dão acesso ao quarto de Virginia.

A imagem abre em *plano geral* de Leonard que trabalha, sentado à secretária, rodeado por uma multiplicidade de manuscritos e de livros que dominam a mancha da imagem. Sob a *pontuação musical*, impõe-se o *som* de uma porta a ser aberta. Numa acentuada gramática de *campo* e *contracampo* que presidirá à *sequência*, a imagem *corta* para um *plano geral picado* do alto das escadas. A partir do *ponto de vista* do alto da escadaria, a secretária de Leonard surge, agora, como um mar de escritos. Reagindo ao *som ambiente*, Leonard olha para o cimo das escadas. A imagem *corta* em *plano americano*

para Virginia que percorre o varandim em direcção às escadas, dobrando a esquina. Em *contracampo*, a imagem detalha que Leonard tira os óculos e olha para Virginia. A imagem *corta* e, assumindo o estilo de Daldry, Virginia passa pelo *foco*, de costas voltadas para o espectador. Começa a descer as escadas, enquanto o *foco* se vai ajustando ao movimento da personagem, mantendo-a em *plano americano*.

Enquanto Virginia desce as escadas, diálogo com Leonard que lhe pergunta se dormiu bem e se teve dores de cabeça¹⁸³, procede à caracterização da personagem. Virginia acaba de descer as escadas e a imagem *corta* para Leonard em *over the shoulder* de Virginia que pergunta pelo correio. Conforme à clássica gramática do *campo* e *contracampo* nos diálogos, a imagem *corta* para *plano médio* de Leonard que diz ter recebido um manuscrito de um jovem¹⁸⁴. Neste *plano*, Daldry interrompe o classicismo, ao deixar Virginia totalmente *desenquadrada*, numa ostensiva referência à importância do *fora de campo*, chegando a ser violento o modo como o realizador enquadra somente o tronco da personagem. Virginia serve-se de café e quando já vai a subir as escadas, Leonard insiste com a necessidade de ela se alimentar convenientemente¹⁸⁵. A imagem detalha um *grande plano* de Virginia que já sobe as escadas levando consigo a chávena de café. Leonard ressalva que é por indicação dos médicos que ele insiste para que ela coma e diz que vai mandar Nelly com um pequeno-almoço. Virginia volta-se, repreensiva, para Leonard que se decide, então, por um almoço apropriado, como marido e mulher. Enquanto Leonard fala, Virginia sobe as escadas de costas para a câmara. A imagem *corta* para *grande plano* de Virginia que o interpela com o olhar. Leonard diz que se for preciso a obriga a comer. A imagem *corta* para Virginia. Pensativa, bebe um gole de café e diz: *Leonard, I believe I may have a first sentence* (Hare, H. 2002, cena 12:8).

A *sequência* oferece um exemplo de classicismo perfeito já que a acção decorre, inteiramente, entre o descer e o subir da mesma escada, pela mesma personagem. Virginia começa a descer as escadas enquanto fala com Leonard, serve-se de café e volta a subir as escadas. Tem lugar a caracterização do casal e, sobretudo, da personagem da escritora, a três actos: no primeiro acto, Virginia desce e apresenta-se como mulher, no segundo acto,

¹⁸³ Que acometiam frequentemente a escritora e a que se refere, por exemplo, no diário de 1923 (*S.D.*:2 January 1923:156)

¹⁸⁴ No texto de Cunningham, o manuscrito é de um autor referido como Tom (*T.H.*:32). Ressalve-se que pode ser uma referência a T. S. Eliot que frequentava a casa dos Woolf, era por eles publicado e referido exactamente por Tom (*S.D.*: 20, September, 1920:114) e (*Ibid.*16, August, 1922:145).

¹⁸⁵ Curtis salienta os cuidados que Leonard tinha relativamente à alimentação de Virginia (Curtis, 2007:11-12).

junto à secretária de Leonard, Virginia sugere a sua ligação à escrita, no terceiro acto, ao subir a escada, Virginia confirma-se como escritora, no final do diálogo, o tema com que se abre, a comida, retorna para encerrar a cena: Leonard: Work, then. But then you must eat (*H.*, cena 12:8). Sendo, no argumento, de um classicismo exímio, a cena convoca em Daldry uma realização que utiliza vinte e sete *planos* no clássico *campo* e *contracampo* de um diálogo. Do mesmo modo, a *mise-en-scène* serve a cena a três actos: Virginia desce as escadas, Virginia está junto à secretária, Virginia sobe as escadas. Ao longo dos vinte e sete *planos*, Daldry confirma a protagonista da cena quando privilegia os *grandes planos* de Virginia, opondo-os aos *planos médios* de Leonard. O número de *cortes* usados poderia estabelecer um ritmo acelerado que, contudo, está ausente da cena. Tanto pelo ritmo da representação que é pausado porque vive da expressividade dos actores e da contenção emocional das personagens (que caracteriza este texto cinematográfico) e, ainda, pelo próprio *movimento de câmara* que se conduz sempre numa subtil e suave deslocação que se projecta numa ondulação contemplativa dos elementos presentes à cena. Igualmente, em termos de *som*, a cena volta a dividir-se em três actos, confirmando o classicismo. A cena começa com o *som ambiente* da porta que se impõe à *pontuação musical*, após o que o *som* é tomado pelos diálogos para, num terceiro acto, voltar a ser invadido pelo *som* dos passos de Virginia que acaba de subir as escadas e fecha a porta do quarto. Acompanhando o *som ambiente*, a imagem fornece um *plano* de Leonard que olha na direcção em que se viu desaparecer Virginia, em conformidade com a *abertura* da cena onde a imagem detalha que Leonard olha na direcção do som da porta a ser aberta, num pré-anúncio de que Virginia vai descer as escadas.

O pós-modernismo da realização de Daldry tem expressão maior na passagem para a *cena* seguinte. À confirmação do *statement* da *cena* anterior - Virginia é escritora – a narrativa propõe Virginia escrevendo, ao mesmo tempo que estabelece a relação entre Virginia (Woolf), Laura Brown e Clarissa Vaughan, em torno da frase Mrs. Dalloway said, she would buy the flowers herself (*M.D.*:5).

Rompendo a estrutura clássica da *escala de planos*, Daldry parte do *grande plano* de Leonard, à secretária, olhando na direcção de Virginia que sobe as escadas e que o *som* indica ter entrado no quarto. A imagem *corta* em *grande plano* da mão de Virginia que escolhe um aparo para escrever. O *plano* mantém o *movimento* e permite acompanhar a deslocação de Virginia que, volta a *entrar em campo*, quando se senta no sofá, recostada e

pensativa e, olhando em volta, repara num cigarro. A imagem *corta* para *grande plano* da mão de Virginia que pega no isqueiro e acende o cigarro, fazendo entrar no *silêncio*, que se vinha impondo à cena, o *som* do isqueiro – como mais outra afirmação de *corte dramático* que surge pela estranheza na *pontuação musical*. A imagem acompanha a mão de Virginia que volta a colocar o isqueiro na mesa ao lado do sofá. A imagem *corta* em *plano médio* de Virginia que, sentada no sofá, pega num tabuleiro de escrita e coloca-o ao colo. Sem recorrer a *corte*, a imagem vai aproximando o *foco* de Virginia construindo uma atmosfera claustrofóbica que representa a intensidade do sentimento que vem obcecando a personagem. Virginia volta a folha do caderno.

Mas é Laura Brown quem, em *plano médio*, recostada na cama na evidência da sua gravidez, esfolhei-a o livro (que Virginia se prepara para escrever) *Mrs. Dalloway*. Optando por uma movimentação clássica na *escala de planos*, Daldry *corta* para *plano geral* de Clarissa Vaughan que corrige provas de impressão. O texto cinematográfico foi escrevendo do mais intenso ao menos intenso, para recuperar a intensidade narrativa, na vertigem do *corte* de um *plano geral* de Clarissa Vaughan para um *grande plano* de Virginia que, quase em *desfoque*, mergulha, na tinta, o aparo (*focado*) e se prepara para escrever. A imagem inverte o *foco*, desfocando a mão e focando, agora, o rosto de Virginia que pensativa diz: Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself (*H.*:9, cena 13). A imagem *corta* para *plano médio* de Laura que lê: Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself (*H.*, cena 14:9). A imagem *corta* para *plano médio* de Clarissa que parece ter tomado uma decisão e diz: Sally, I think I'll buy the flowers myself (*H.*, cena 15:9).

A *sequência* estabeleceu, assim, a relação entre as três mulheres - Virginia Laura, Clarissa – confirmando o conceito pós-moderno sobre o qual assenta o texto cinematográfico: a interligação de três diegeses que, passando-se em três tempos distintos, 1923, 1951, 2001, são *lidas* como concomitantes, entrelaçando a *escrita* e a *leitura* numa renovação da representação do conceito de *escrita para a morte*. Esta tecedura entre os três núcleos é sedimentada pela constante ligação entre *cenar* tomando como suporte o *som* ou mesmo o próprio diálogo que colide, em texto, com o diálogo da *cena* seguinte. Esta é, de resto, uma característica da escrita fílmica de Daldry. Um exemplo interessante do seu estilo é o da *passagem* da *cena 17* (*H.*, cena 17:14) em que se vê Laura que responde a Richie: Of course you can, sweet pea. I'm not going to do anything without you. A *cena corta* para Sally que sai do quarto vestindo as calças enquanto se ouve, em *voz over*, Clarissa:

No, of course you must come. I mean it. I always wanted you to come. And everyone involved in the actual ceremony (*H.*, cena 18:14). Na realização, Daldry conjuga o *som* de forma que o *no* e o *of course* ficam a ressoar, um sobre o outro, estabelecendo um nexo de ligação entre as duas *cenar*s que decorrem em épocas diferentes e contextos diferentes.

A partir da *apresentação* de Virginia como escritora, no argumento de Hare, Clarissa saíria de casa na *cena* 19 (*H.*, cena 19:15). O texto *remediado* propõe uma *elipse* e omite a última frase de Sally (I suppose we can live for a month off crustaceans) (*H.*, cena 18:15) e a *cena* 19 na qual, Clarissa seria vista, na rua, à porta de casa (*H.*, cena 19:15). Com esta alteração do argumento, Daldry constrói um novo conteúdo para o texto cinematográfico que ganha um novo sentido. Sob o novo diálogo de Sally: My God, what if nobody comes? A imagem, em *plano geral*, fica com Sally junto à bancada da cozinha olhando para os crustáceos. Em *voz over*, escuta-se Clarissa: This is Clarissa Vaughan (*H.*, cena 20:15). Desenhando um novo sentido ao argumento e aos diálogos, já que, Clarissa parece estar a responder a Sally: tratando-se dela, de Clarissa Vaughan, a perfect hostess (ressoando Clarissa Dalloway), ninguém faltaria à sua festa. Esta não era a contextualização inicial do diálogo. Quando a imagem *corta*, de Sally para Clarissa, pode ver-se que está na rua e que fala ao telemóvel: Clarissa: This is Clarissa Vaughan. Yes, I'm just confirming that you're sending the car to pick me up first. Yeah, and then we're going... (*H.*, cena 20:15)

Sobre a *pontuação musical* impõe-se o toque da campainha, da porta da florista, quando Clarissa Vaughan entra e exclama: Flowers! What a beautiful morning! (*H.*, cena 22:16). Enquanto cumprimenta Barbara, a florista. Clarissa mostra-se feliz por estar a organizar uma festa em honra de Richard, que ganhou o prémio Carruthers. Barbara desce as escadas num ligeiro *contra picado* e movimenta-se (e com ela a câmara) em redor, por entre as plantas e flores, como se nadasse por entre um mar de cores.

A imagem *corta* para *grande plano* da mão de Virginia que escreve, enquanto se ouve em *voz over*: A woman's whole life... (*H.*, cena 23:19). A imagem *corta*, para Clarissa atravessando as ruas com uma enorme ramo de flores, sob a *voz over* de Virginia: ... in a single day... (*H.*, cena 24:19). A imagem *corta* para *plano geral* do escritório de Virginia e foca, num ligeiro *zoom in*, em Virginia que pensa em *voz over*: just one day... A imagem *corta* para *plano geral* que vai *fechando* em Laura, sentada à mesa da cozinha, lendo um livro. Richie corre para o seu colo. E continua a ouvir-se a *voz over* de Virginia: and in that

day, her whole life (*H.*, cena 25:20). A imagem aproxima de Laura e revela que não é o romance de Virginia Woolf que Laura lê mas antes um livro de culinária.

As três figuras femininas estão indubitavelmente ligadas entre si, ligadas à *escrita* (de Virginia Woolf): Virginia, implicada na *escrita* de *Mrs. Dalloway* - Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself - (*M.D.*:5), Laura *leitora* de *Mrs. Dalloway*, e Clarissa que será lugar de ressurgimento de Clarissa Dalloway, *the perfect hostess*, que Richard Brown aguarda, olhando pela janela. Sob a *pontuação musical*, Richard larga o cortinado¹⁸⁶ e deixa-se tombar no cadeirão, mantendo-se o *plano* em *over the shoulder*, evitando assim o olhar, face a face, com o espectador (*H.*, cena 27:20). A imagem encontra Clarissa que entra a porta do edifício de Richard¹⁸⁷, deixando que a porta se feche atrás de si quase estabelecendo uma sintaxe que quase convoca uma *cortina* ao deixar-se invadir pela porta a fechar-se. Daldry altera, bruscamente, a linguagem do *movimento de câmara* para inscrever um acentuado *picado*¹⁸⁸, através de uma clarabóia, para o interior do elevador. Clarissa afasta-se do *foco*, enfatizando o *fora de campo*.

No apartamento de Richard, a acção termina com três pormenores técnicos de argumento profundamente interessantes. Clarissa rompe o *tempo interior* em/sobre o qual se dialogava e interpõe o tempo cronológico, ao afirmar que gostaria que Richard fosse à festa, até porque ela vai fazer o prato com caranguejo que ele gosta (*H.*, cena 29:30). Com isto recupera o *componente dramático* que fora introduzido quando Sally entra na cozinha e se podem ver os caranguejos no lava-loiça (*H.*, cena 18:15). Num, tecnicamente, perfeito terceiro momento, depois da morte de Richard, assiste-se a Clarissa a deitar fora os caranguejos cozinhados (*H.*, cena 96:115). Ainda de notar que, sobre a saída de Clarissa é dito, por três vezes, que ela virá ajudá-lo a vestir-se às três e meia. E Hare faz questão que a referência às horas seja repetida, por um lado, ecoando os relógios que vão pontuando a narrativa em *Mrs. Dalloway* e, por outro lado, tecnicamente confirmando um profundo classicismo que surge, à vista, também na realização de Daldry, ainda no *componente dramático* do gesto de Clarissa em direcção a Richard. Ao despedir-se do poeta, Clarissa repete o gesto que Dan fez, em direcção a Richie, ao sair de manhã de casa (*cena 17*).

¹⁸⁶ Faz-se notar que o cortinado presente a esta cena é o mesmo que estava na cozinha de Laura Brown mas, agora, envelhecido.

¹⁸⁷ No argumento referido como *Triangle Building* (*H.*2002, cena 27:20) numa alusão ao triângulo amoroso vivido por Clarissa, Richard Brown e Louis Waters.

¹⁸⁸ A meio do trajecto, o realizador oferece um *contra picado* e novamente um *picado* para percorrer o último terço da subida.

A *pontuação musical* volta a ganhar o *som ambiente* e, na imagem, vê-se Clarissa que entra no elevador. A partir da abertura cimeira do elevador que desce, a imagem *ganha* um *picado* acentuadíssimo. Sem abandonar a *pontuação musical*, a imagem *corta* para Virginia num movimento quase circular (como se figurasse o gesto de Virginia a voltar a folha do caderno). Revela o que Virginia está a escrever. À *pontuação musical* impõe-se a *voz over* de Virginia: It's on this day of all days, (*H.*, cena 31:32). A imagem *corta* para *plano geral* de Nelly que sobe as escadas em direcção ao quarto de Virginia. Novamente, a realização deixa a imagem deslizando, da esquerda para a direita, acompanhando a subida de Nelly que, com este *movimento de câmara*, nunca chega a estar *fora de campo*. Abruptamente, simbolizando a violência eminente da interrupção de Nelly, a imagem *corta* para um *grande plano* do aparo que é mergulhado no tinteiro. Mantém-se a *pontuação musical* e o *plano abre* revelando a mão de Virginia escrevendo, enquanto, em *voz over*, se ouve: her fate becomes clear to her... (*H.*, cena 31:32). O pensamento de Virginia é interrompido por Nelly que bate à porta. A imagem *corta* para *plano geral* de Nelly que entra no quarto, como se, a interrupção da escrita, impusesse a realidade, deixando-nos talvez na *escrita*, talvez na *morte*.

A personagem de Nelly surge a figurar tanto a incapacidade de Virginia lidar com as empregadas quanto, por contraste, a rejeição da figura do *anjo do lar*. A imagem *corta* para *grande plano* da carne crua a ser posta em cima da mesa. A *cena* desenrola-se com recurso à estilística que Daldry assina aqui. A conversa entre as criadas começa por surgir em *voz over* sobre a imagem da carne crua. Nelly prepara-se para arranjar a carne. A figura de Virginia começa a fazer-se presente à *cena*, mediada pelas portas e pelo fosco dos vidros, estabelecendo uma fronteira entre a personagem da escritora e as empregadas. Durante a *cena*, Virginia não chegará a transpor a porta da cozinha. A referência ao facto da empada ser de cordeiro marca a interpretação da personagem: será Virginia quem se oferece em sacrifício? Por semelhança, Virginia descobre que a sua personagem vai morrer. Passeando, em arrojados *planos médios* e não em *planos gerais*, como a gramática impõe, Virginia passeia por Richmond quando compreende que a sua personagem vai morrer e That's it. She will kill herself. She will kill herself over something which doesn't seem to matter (*H.*, cena 34:38). Virginia senta-se num banco de jardim e a imagem fixa-se nela com ligeiro *zoom* que *corta* para *grande plano* da fotografia do bolo que Laura vai fazer. Estabelecendo assim a relação entre a personagem do romance que Virginia escreve e

Laura que lê o romance já escrito. A ligação entre Laura e o romance *Mrs. Dalloway* fica confirmada com o *grande plano* de Richie ajudando Laura a fazer o bolo. A festa e o bolo que Laura prepara é uma forma de dizer a Dan que gostam dele. Tal como a personagem woolfiana, Clarissa Dalloway, prepara a festa para cimentar a carreira do marido, sendo esse gesto tomado como a forma que assumiu o casamento de ambos, também Laura simboliza no fazer do bolo o casamento com Dan. Em *grande plano*, Richie resume o sentido da festa: otherwise he won't know we love him? (*H.*, cena 35:40). Os afectos estão entrelaçados na realização de Daldry, através de *cortes* bruscos de *grandes planos*. Do *plano* de Richie, *corta* para *plano geral* de Sally a entrar em casa.

Sally surge carregada com compras, roupas, flores. De Sally que se deixa cair sobre a cama, largando a roupa que traz da lavanderia, *corta* para *grande plano* de Clarissa. Pode ver-se que Clarissa está atormentada. Conforme entra, Sally fala com Clarissa, diz que lhe trouxe flores. As flores vinculam a relação entre Clarissa e Sally. Ecoando o romance woolfiano, à semelhança de Richard Dalloway que traz flores a Clarissa Dalloway, também Sally traz flores a Clarissa. Tal como Richard, Sally encontra, nas flores, o presente que acredita ser bem recebido por Clarissa e, ao mesmo tempo, uma forma de lhe dizer que a ama. Tal como a personagem woolfiana de Richard Dalloway sabe que o seu casamento está fragilizado, não tem os fundamentos assentes na paixão, também Sally sente que a sua relação com Clarissa está fragilizada, o que é representado nos ramos e ramos de flores que estão na cozinha e que tornam as flores de Sally insignificantes. Quando Sally entra na cozinha, a imagem detalha que ela repara nas flores que Clarissa comprou para a festa. A imagem revela que Sally deita, no lixo, as flores que comprou, como se a relação delas estivesse perdida.

Na transição da *cena* de Clarissa e Sally para a *cena* entre Laura e Kitty, Daldry confirma a sua opção por uma linguagem que obriga a uma interacção entre os conteúdos dos diferentes núcleos, emprestando uma ligação pela imagem e pelo diálogo que se sobrepõe à *cena* seguinte ou, como por vezes acontece ao longo do filme, antecipando em *off* o diálogo. Sob o *grande plano* de Clarissa que se interroga: why is everything wrong? (*H.*, cena 36:43), a imagem *corta* para *grande plano* do bolo a ser decorado. Pode perceber-se que o bolo não está bem feito. A imagem *abre* para *plano geral* de Laura. Percebe-se que está insatisfeita com o resultado. O bolo espelha o tema da anfitriã. Ao contrário da personagem woolfiana, que é vista como *the perfect hostess*, as anfitriãs em

The Hours surgem por defeito. Laura não consegue fazer bem o bolo, Clarissa comporta-se como uma má anfitriã perante Louis Waters (*H.*, cena 49:68), Virginia não sabe lidar com as empregadas. A constatação pública da incapacidade de Laura como dona de casa está representada por Kitty.

Daldry empresta a Kitty uma realização clássica. Começamos por vê-la aproximando-se da casa, em *plano geral*. A apresentação é tanto mais clássica quanto Kitty se cruza com uma criança, possibilitando a sua nomeação. Este detalhe não está previsto no argumento. Aí, Kitty surge à porta, primeiro vista em silhueta através do vidro. Kitty tem uma dupla função na acção. Por um lado, reforçar a incapacidade de Laura ser dona de casa e, por outro lado, enfatizar a sua incapacidade de ser mãe e viver aquele projecto de felicidade. O diálogo entre Kitty e Laura é realizado por entre *planos médios* que sublinham a expressão facial de cada uma das mulheres. O diálogo entre ambas é enfocado a partir de uma imagem triangulada que integra um *plano* do livro pousado junto à jarra de flores. Com este *plano*, Daldry confirma a ligação ao romance de Virginia Woolf, ao mesmo tempo que, Laura faz a sua própria defesa ainda que referindo-se à personagem do livro: Oh, it's about this woman who's incredibly... Well, she's a hostess and she's incredibly confident. And she's going to give a party. And... Maybe, because she's confident, everyone thinks she's fine. But she isn't (*H.*, cena 38:47). Na conclusão da cena, Daldry assina um dos momentos que, sendo de um classicismo perfeito (a cena *abre e fecha* com o mesmo tema), traduz a inovação da sua realização: a cena *abre* com o bolo e *fecha* com o bolo, sempre em *grande plano*. O *plano* do bolo mal feito marca a incapacidade de Laura ser uma boa dona de casa e, ao deitar o bolo no lixo, Laura confirma a sua incapacidade.

A cena entre Laura e Kitty dá lugar ao primeiro de quatro beijos (*H.*, cena 38:51) que surgem no filme. O terceiro será entre Virginia e Vanessa (*H.*, cena 65:80) e o quarto, no final do filme, entre Clarissa e Sally (*H.*, cena 98:120). Por cada um destes beijos, o texto cinematográfico propõe uma leitura do beijo que ultrapassa o desejo. O quarto beijo, o único beijo entre um homem e uma mulher, o beijo entre Richard e Clarissa (*H.*, cena 29:31) remete para um beijo de amizade, de pré-anúncio de desespero. Richard inclina-se para Clarissa solicitando um beijo. Laura beija Kitty em desespero. Por Kitty que se encontra doente, mas também em desespero por si própria. A presença de Kitty, o facto de dizer o quanto Laura é afortunada, confronta-a ainda mais com a sua infelicidade que, todos acreditam, deveria ser felicidade. Desesperada, Virginia beija Vanessa, como se, ao

beijar Vanessa, selasse o desejo que tem de escapar à insanidade. Sally beija Clarissa. Morto Richard, Sally pode ter esperança na sua relação com Clarissa. Qualquer um destes momentos se subtrai a uma representação da mulher como objecto de desejo do olhar masculino. Nenhuma das mulheres de *The Hours* surge representada segundo o *gaze male* que Mulvey defendeu. Neste sentido, o presente texto cinematográfico apresenta-se como proposta de ruptura epistemológica. A sexualidade chega mesmo a estar ausente do filme, dado que cada uma das relações amorosas está em falência.

A inoportunidade é o tema que permite a passagem do núcleo de Laura Brown para o de Virginia. Kitty surgiu inoportunamente, vendo o bolo mal sucedido. Vanessa e os filhos surgem, inoportunamente, antes da hora marcada. A visita de Vanessa vai permitir fazer referência, por um lado, à incapacidade de Virginia lidar com as empregadas (*H. cena*, 40:54) e, por outro lado, serve para realçar a fidelidade aos valores vitorianos pretensamente rejeitados. Daldry utiliza uma linguagem particular para este núcleo, rompendo com a sua representação de personagens que chegam a *cena*. Contrariando as outras *entradas* do *exterior* para o *interior*, a realização *enquadra* Vanessa na porta da rua, quer quando chega, quer quando parte. O abandono do *movimento de câmara* a que se assistiu vai marcar o tom para as personagens que, na acção, são convidadas.

Também Louis Waters não será desenhado com *movimento de câmara*. Pelo contrário, Louis é *apresentado* por um *grande plano* da sua mão que toca à campainha de casa de Clarissa. A ligação entre as duas personagens é, mais uma vez, estabelecida pelo *som ambiente*. Ouve-se a campainha e, depois, pelo intercomunicador, ouve-se a ópera que ouvíramos em casa de Clarissa. A voz surge mediada pelo intercomunicador, tanto a dele, quanto a dela. A personagem de Louis surge com o significado de alarme que está representado no *grande plano* que detalha a mão dele, usando uma luva preta. Louis chega, à semelhança de Vanessa, antes do tempo. São personagens que estão onde não eram, ainda, esperadas.

A presença, antes da hora, liberta o perigo e a ameaça. Com Vanessa, as crianças descobrem um pássaro que está a morrer. Na presença de Vanessa, Virginia percebe que não é a sua protagonista que vai morrer. Com Vanessa, Virginia receia não conseguir escapar, um dia, à loucura. Com Louis, Clarissa comporta-se como uma má anfitriã e confessa ter um pressentimento. Antes da hora da festa de aniversário de Dan, o desespero de Laura, leva-a um quarto de hotel onde equaciona a hipótese de matar-se.

A sequência que envolve Laura e Richie que fica em casa de Mrs. Latch oferece uma realização inovadora. Na abertura da sequência, Daldry opta pelo classicismo, ao permitir a visão do carro a sair da garagem, em *plano* geral. Esta *abertura de plano*, revela que novos vizinhos se mudam para a casa próxima. Este detalhe das mudanças, confirma a acção da camioneta que se viu entrar em *cena* quando Dan volta, de manhã, com rosas para Laura. O detalhe oferece uma segunda leitura premonitória: a vida, que Laura não suporta, tem contraponto numa nova família, com crianças – promessa de futuro -, que vem começar uma nova vida, na casa ao lado. O primeiro acto da sequência (desde a casa de Laura, até que esta deixa o filho com a vizinha) é desenhado através de janelas. As janelas do carro vão servir para enquadrar as personagens. É através das janelas que o espectador acede às personagens. No *ponto de viragem* para o segundo acto da sequência, o momento em que Laura deixa Richie com Mrs. Latch, as janelas servem como *ponto de vista* para o desespero: tanto de Laura quanto de Richie. É através do retrovisor (que enquadra a janela de trás do carro) que Laura vê o filho gritar por ela. A partir daqui, Daldry opta por uma linguagem de *planos de pormenor* que permitem aumentar a tensão. Sucedem-se os, inusitados, *planos de pormenor* da frente do carro, em movimento, que *cortam* para os *planos de pormenor* de Richie que brinca com um jogo de construções. Metaforicamente, Richie constrói uma casa que destruirá, fazendo embater um carro (um brinquedo) e derrubando, com as mãos, a construção. Marcando o *ponto de viragem* para o terceiro acto da sequência, o gesto de Richie surge *editado* com a mudança de direcção do carro de Laura, que se dirige para o Hotel Normandy. A partir daqui a acção acompanha somente Laura. A realização regista uma *elipse temporal e espacial* com recurso à *voz off* que detalha os horários dos serviços do hotel, sobre uma imagem que acompanha, em *grande plano*, as pernas de Laura que caminha em direcção ao hotel. A imagem *corta* e Laura já está dentro do quarto. Recebe as chaves do quarto e diz que não quer ser incomodada.

A cena do quarto de hotel oferece o mais expressivo exemplo de *hypermediacy* neste texto cinematográfico. Da imagem de Laura junto à porta do quarto, a imagem *corta* para um *plano picado*, assumidamente, a partir da *teia do estúdio*. Este tipo de *plano* recorda o uso da *grande angular* que Orson Welles fez, quer em sequências de *Citizen Kane* (*O Mundo a seus Pés*, 1941) quer em *The Touch of Evil* (*A Sede do Mal*, 1958). A escolha de um *plano picado* como este permite, por um lado, figurar a imensidão da realidade perante Laura. A personagem surge com uma *escala* que a transforma e relê

como impotente face ao que a rodeia. Contudo, não deixa de ser uma escolha provocatória, exactamente, porque rompe a *escala* e, ao mesmo tempo, denuncia que se está no domínio da ficção. Ao enquadrar a partir da *teia*, Daldry corre o risco de romper a linha de credibilidade que garante o pacto com o espectador e pelo qual se pede que seja aceite como real o que, na verdade, é ficção. Daldry acentua esta possibilidade de ruptura com o *corte* para um *grande plano* do rosto de Laura que, por sua vez, *corta* para *grande plano* dos pés de Laura, para voltar a um *grande plano* de Laura tirando os frascos de comprimidos. A imagem *corta* para *grande plano* do rosto de Laura, pensativa. Este é o ponto de partida para a evocação do *insert* do bolo sobre a mesa de cozinha. A sequência é dominada pelo silêncio. A imagem volta, em *grande plano*, para Laura que tira, da mala, o livro *Mrs. Dalloway* que começa a ler. Novamente, a proposta de Daldry é a de uma *elipse temporal*, por *corte*, a imagem encontra Laura já deitada na cama e lendo. A imagem revela um *plano aberto* do quarto, a imagem ganha *movimento* e começa a rodar, ao contrário das normas, da direita para a esquerda, em trono da figura de Laura. Em *voz over* de Virginia, ouve-se o que Laura lê: Did it matter, then, she asked herself, walking towards Bond Street, did it matter that she must inevitably cease completely... (*H.*, cena 61:76). Mantendo o *movimento de câmara*, a imagem *corta*, com o mesmo tipo de *movimento*, para *grande plano* do rosto de Virginia. A forma como estão *montados* os *planos* quase deixa ler Virginia presente, no quarto, com Laura. É pela *voz over* de Virginia que a ligação entre os *planos* se mantém, não obstante, pertencerem a cenas diferentes. Assim, Daldry empresta uma ligação aos núcleos de acção. A ligação é reforçada, num jogo de quase *cena* e *contracena* entre Laura e Virginia até que se ouve, na *voz over* de Virginia: It is possible to die (*H.*, cena 61:77). Respondendo ao argumento, Daldry propõe a representação de uma cena onírica, em que Laura pensa afogar-se nas águas que surgem, de rompante, de ambos os lados da cama e a submergem por entre galhos e ervas. A imagem *corta* para *grande plano* de Laura que se ergue, assustada, as águas desapareceram. A imagem é aqui trabalhada pelos *efeitos especiais* com recurso às tecnologias digitais.

Após esta cena, os três núcleos dramáticos revelam um primeiro *anti-clímax* que funciona aqui como preparação para o próximo *ponto de viragem*, num inusitado artifício de argumento. Vanessa já partiu com as crianças. A imagem *corta* para *plano geral* de Clarissa sentada numa cadeira sob uma janela. A imagem *corta* para *plano americano*, com *movimento circular* que *foca* Louis Waters que, com um suspiro de alívio, sai a porta

do prédio de Clarissa. Mantendo o *movimento*, Louis sai de *campo*. A *imagem corta* para *plano* de Clarissa que suspira. *Corta* para *plano médio* de Virginia que está sentada na cadeira onde costuma escrever. Virginia tem a cabeça pendida para trás e expira o fumo de um cigarro. As personagens parecem aliviadas de uma forte tensão, de um perigo eminente. A *imagem corta* para *plano geral* de Virginia que parece ter tomado uma decisão. Apaga o cigarro e endireita-se na cadeira. *Corta* para Julia que chega a casa. A entrada de Julia põe fim à tensão que restava nas personagens e prepara o relançamento do argumento tanto para a conversa entre Clarissa e Julia, quanto para o diálogo travado entre Leonard e Virginia na estação de comboios de Richmond, como ainda para o reencontro de Laura com Richie, cada uma das quais oferecendo três linguagens cinematográficas diferentes com momentos característicos de uma movimentação em *cena* mais próxima ao teatro do que ao cinema.

Julia e Clarissa vão ser trabalhadas numa forte *cena-sequência* que atravessa o *décor* como se a *entrada* de Julia em cena tivesse libertado o espaço cénico. Julia entra a falar com a mãe e vai ao seu encontro. A personagem empresta uma movimentação de cena que quase dispensa os *cortes* e que ainda não tinha sido usada. Do escritório para o quarto de Clarissa, a personagem de Julia movimenta-se e transporta a acção consigo até que as duas, mãe e filha, terminam a cena deitadas sobre a cama, oferecendo à câmara o *ponto de vista* de uma *quarta parede*.

Virginia vem à imagem sobre o som (urgente e insistente) da campainha de casa de Clarissa, mantendo-se a linguagem de antecipação e interligação, pelo *áudio*, entre núcleos narrativos diferentes. A imagem revela Virginia que sai apressada e evitando ser vista. No interior desta *sequência*, Daldry trabalha com a clássica *montagem paralela* que permite intensificar o *suspense*. Virginia sai e a acção vai sendo entrecortada a um clássico três actos de personagem: Leonard apercebe-se de que Virginia pode ter saído, Leonard procura e confirma que Virginia saiu, Leonard encontra Virginia, na estação. As imagens de Leonard são tratadas com o classicismo que serve o aumento de tensão dramática. Ao invés de intensificar a acção em Virginia, a realização propõe o *suspense* de espectador: não nos revelando o que, realmente, está a acontecer com Virginia, a ansiedade do espectador aumenta com a ausência da informação. O argumento proponha, na cena 73, que Virginia comprasse um bilhete de comboio¹⁸⁹; esta cena foi omitida, com sucesso. A

¹⁸⁹ Numa repercussão do incidente relato no texto do diário no dia 15 de Outubro de 1923 (*D.I.*: 331).

opção pela corrida desenfreada de Leonard pelas ruas de Richmond, em *movimento* contrário ao dos elementos cénicos, contribui para aumentar a tensão dado que expõe e amplifica a impotência da personagem. Na estação, o argumento propõe uma encenação evocativa do estilo teatral. Virginia está em cena, sentada num banco da estação de caminhos-de-ferro. Leonard chega (pelo que podia ser uma *lateral*). O silêncio entre ambos sustenta, ainda, o efeito de *suspense* por ausência de acção. Virginia propõe um início de cena propõe uma estilística invulgar no cinema: Ah Mr. Woolf, what an unexpected pleasure (H., cena 78:89). Está lançado o repto para a teatralidade da cena que desenvolve o diálogo, na gare da estação, em três actos: a acusação a Virginia, a defesa de Virginia, a conversão de Leonard.

A cena entre Laura e Richie revela-se como mais um virtuosismo de realização. Recuperando o *grande plano* da dianteira do carro, que já usara na cena em que Laura deixa Richie, Daldry faz a entrada em cena de Laura, pela presença do carro a que interpõe *inserts* de Richie que grita à janela da casa de Mrs. Latch, por detrás dos vidros, chamando a mãe. Do ponto de vista do argumento, esta sequência obriga ao desenho de duas *curvas dramáticas* correspondendo a dois momentos cénicos diferentes: a primeira com a chegada de Laura, o acolher o filho nos braços (o reencontro), o despedir-se de Mrs. Latch, que fecha a primeira cena; a segunda cena correspondendo ao diálogo no *interior* do carro. Esta cena será realizada quase ao estilo da *nouvelle vague* que opta preferencialmente por omitir o *campo contra campo* e o *over the shoulder* dos diálogos. Laura e Richie estão no mesmo *plano*, lado a lado¹⁹⁰. O diálogo é realizado a partir da afirmação discursiva dos *grandes planos* de um e de outro, como se a imagem não quisesse decidir quem é o protagonista do diálogo, permitindo que Richie e Laura vão assumindo, à vez, esse papel. Inesperadamente, Daldry *corta* do interior do carro para um *grande plano* do retrato, a preto e branco, de Laura vestida de noiva. A imagem detalha que Laura não sorri, convencionalmente, antes, apresenta-se de olhar baixo. A imagem vai abrindo em *zoom out* e revela que se está com Richard.

A identificação entre Richie e Richard está, definitivamente, estabelecida e confirmada pelo *insert* de Richie a gritar na janela de Mrs. Latch. A partir daqui, a realização trabalha os três núcleos narrativos com iluminações diferentes daquelas que tem

¹⁹⁰ Ainda que (ou talvez por isso mesmo), pelos extras do filme, se fique a saber que Richie contracena, na realidade com o realizador do filme, não estando presente ao diálogo com Laura.

vindo a usar e que estarão em contraponto. O *décor* de Richard fica, subitamente, iluminado, em tons frios de um quase desenho de azuis. Arrancando das janelas os cortinados que impediam a entrada de luz, libertando o espaço ao destruir as peças de mobiliário, a cena do suicídio de Richard evoca o texto woolfiano. Pela luz, o espectador é convocado à manhã em que a personagem woolfiana sai de casa e que lhe recorda uma manhã na praia. É a luz azul do azul das águas, como é azul aquela manhã, quando Clarissa Vaughan (no romance) sai de casa e se recorda do azul-turquesa do fundo de uma piscina. A cena termina com o corpo de Richard, supostamente, a cair por sobre a imagem e produzindo assim, o segundo *fade out* do filme (o primeiro, encerrando o prólogo).

A *sequência* em casa de Laura Brown assume uma luz que, mais do que iluminar, desenha uma iluminação nocturna que se caracteriza por ser soturna. À luz diminuta na casa de jantar, que é enfocada num *plano geral* que se afasta em *zoom out*, casa com a luz amarelecida que se impõe na casa de banho, onde encontramos Laura. Pela porta, entreaberta, vê-se Dan, no quarto, ali com uma luz mais forte.

Com Virginia e Leonard, está-se num ambiente de fortíssimo intimismo produzido por uma iluminação quase ausente que deixa as personagens em cena mas quase faz desaparecer os elementos cénicos. A luz está desenhada de forma a criar uma penumbra que representa o conteúdo do diálogo.

A *sequência* em casa de Clarissa permanece na proposta da semi-obscuridade de casa de Laura. As personagens estão sob luzes ligeiras e distantes do foco, quase nunca lhes sendo permitido o acesso a um *primeiro plano*. A iluminação é consagrada à conversa entre Clarissa e Laura. Isto é, a iluminação é consagrada à revelação da decisão de Laura.

Apesar de confirmar a consciência de uma realização clássica, Daldry propõe um final que recupera a *abertura* do texto cinematográfico. Reencontramos Virginia na beira do rio e reencontramos o texto da carta. O modo como David Hare, no argumento, e Stephen Daldry na realização *fecham* esta narrativa, impõe a observação da total e absoluta ruptura da linha de credibilidade. Reencontramos Virginia que se afoga quando já se assistiu ao seu suicídio. Já se viu Virginia submersa. E, contudo, aceitamos o desafio, enquanto espectadores, de assistir novamente ao seu suicídio que é proposto com a função catártica de nos reconciliar com a tensão a que o texto nos veio submetendo, permitindo, talvez, também ao espectador a pacificação pela morte.

2.1. *The Hours*: Temas

Considerado um texto, qualquer que ele seja e na presente análise um texto cinematográfico, consideram-se tanto os factores da sua produção quanto os factores da sua recepção. A análise de um texto cinematográfico como um texto icónico (mas também, por via dos diálogos, como um texto escrito) deve assentar nas suas especificidades sógnicas e de significação (como se demonstrou anteriormente). De qualquer forma, dada a sua natureza, o texto cinematográfico abre-se, ele mesmo, à discussão da sua consideração como texto literário ou texto paraliterário, em sua defesa podem invocar-se aqui as convenções estéticas e literárias que consideram a fronteira do literário como fluida relativamente à concepção de texto. O texto cinematográfico apresenta uma forte especificidade de relação entre o texto e a imagem que se soma, então, à dificuldade de aquilatar do valor literário de uma obra. Por maioria de vezes, os estudos mais tradicionalistas sobre literatura tendem a ignorar a dimensão de textos que incorporam a imagem, como é o caso de um texto cinematográfico, por contraponto, as teorias positivistas consideram texto a obra que reflecta a ordem estética e uma marca cultural. Neste caminho, os contributos teóricos do Formalismo Russo e do *New Criticism* abrem portas à procura de uma definição referencial de Literatura, o que veio a colocar fortes dificuldades que advinham do facto de se reconhecerem marcas literárias em textos normalmete não considerados como literários (tais como a publicidade). Com Searle, Greimas e Todorov afasta-se do horizonte da reflexão a visão essencialística da literatura, isto é, a literariedade deixa de estar afecta a propriedades textuais específicas. Wittgenstein contribui com a ideia de conceito aberto. Com este pensador, a literatura passa a ser considerada como um conceito aberto que abraça a heterogeneidade das obras literárias (Aguiar e Silva, 2000:31). Com a estética da recepção, a literatura passa a ser regida pelo princípio de que a obra literária ganha efectividade quando é recepcionada, quando é interpretada, em conformidade com as convenções e práticas instituídas. Aguiar e Silva ressalva que podendo ter um papel de ruptura com os códigos, a literatura também tem contribuído para veicular e legitimar universos simbólicos, sistemas de crenças, convicções, normas éticas e de acção, em vigor em determinadas sociedades (Ibid. 335).

Quando considerados os aspectos da sua produção, há que reconhecer que a literatura veicula temas e o texto cinematográfico também o faz ao ser entendido no

contexto de um conceito aberto de literatura. Desta forma, tem-se que um escritor e uma obra devem ser analisados no seu contexto histórico e social, contudo, o estudo da sua temática remete para o texto em pormenor.

Chardin (2004) começa por alertar para a imprecisão corrente na definição de tema que tende a ser equiparado a motivo, ideia, elemento (Chardin, 2004:167). Para clarificar esta questão, Chardin propõe que tema seja pensado em função de múltiplos parâmetros. Para Chardin, tema deve ser tomado a partir do seu grau de generalidade, isto é, tema deve distinguir-se de tipos lendários ou históricos (que, na sua origem, são individualizados) e deve distinguir-se de tipos sociais e profissionais (Ibid.:167). Tema deve ainda ser pensado pelo seu grau de abstracção, considerando que o tema tende a exemplificar uma noção abstracta conhecida. O tema faz imergir o conceito num determinado contexto (Ibid.:168). O tema deve ainda ser considerado pelo seu grau de elaboração literária, no que se distingue de motivo, por proceder a um aperfeiçoamento de motivos que estejam na origem da constituição literária de um tema (Ibid.:168). O tema opõe-se a mito que é tomado como o relato ou uma personagem simbólica que serve de exemplo para um determinado grupo ou sociedade aos quais fornece um modelo ritual e princípio orientador para a existência (Ibid.:168). Isto é, tema é tomado como sinónimo de fábula. Esta distinção entre tema e mito tem gerado uma multiplicidade de estudos. Chardin defende que, actualmente, o termo mito é aplicado quando se está perante uma constante arquetípica, de uma imagem canónica, de uma figura emblemática, relevando-se para a tematologia o que também tem vindo a ser denominado *mitemas* (Ibid.:170).

Também Álvaro Manuel Machado e Daniel Pageaux (2001) chamam a atenção para a frequente a necessidade de se distinguir tema de motivo que justifica o debate terminológico dos últimos anos (Machado, Pageaux, 2001:90) e que acabou por fixar *tema* como todo o elemento constitutivo e estruturante do texto literário, todo o elemento que ordena e permite produzir o texto. Assim, por um lado dá prioridade ao conteúdo do texto e, por outro lado, reporta para a ideia directriz do texto (Ibid.:90)¹⁹¹. Assim, o tema opõe-se a motivo (que tem um valor mais accidental) e tem um carácter mediador entre o homem e a cultura (Ibid.:91). Estes dois autores alertam para a pretensão à universalidade dos temas,

¹⁹¹ De acordo com Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux esta questão já se encontra em Aristóteles. Efectivamente, como se pode ler em *A Poética*: “É porém necessário que a peripécia e o reconhecimento nasçam da própria estrutura interna da fábula, de sorte que venham a resultar dos sucessos antecedentes, ou necessária e verosimilmente. Porque é mui diverso acontecer uma coisa por causa de outra, ou acontecer meramente depois de outra” (Aristóteles, 1964:119).

preferindo a expressão elemento recorrente revestido simbolicamente de modos diferentes que expressam cada uma das culturas. Isto é, temas que tendemos a considerar universais (por exemplo, a morte) têm naturezas e funções diferentes em espaços culturais e momentos históricos diferentes (Ibid.:91). Desta forma, Machado e Pageaux defendem que não será tanto o caso de procurar uma definição de tema, em abstracto, mas antes proceder ao reagrupamento de textos que possibilitam a aproximação diacrónica (Ibid.:92). Desta forma, chega-se á caracterização de tema como a matéria histórica e cultural que subjaz ao(s) texto(s) em análise, compreendendo em si mesmo a análise poética que conduz à compreensão das relações entre tema e estrutura formal e, finalmente, sendo ainda o fio condutor que permite ir de um texto a outro (Ibid.:93). Assim, a aproximação aos temas de um texto literário conduz à lógica interna de produção do próprio texto em análise. Desta forma, o estudo do tema provoca dois planos de leitura: a procura do texto como criação literária e, num segundo plano, a procura do sentido no interior do texto em paralelo com a procura do sentido do texto no campo cultural que o viu nascer (Ibid.:94).

Assim, consideram-se temas, ideias universais, arquetípicas que enformam e norteiam a escrita de uma obra literária. A consideração e interpretação de temas quer no texto cinematográfico, quer no texto de Cunningham quer no texto de Woolf, deve ter em atenção que, e de acordo com Elizabeth Monroe (1940), Virginia Woolf não usa nem os temas nem as formas tradicionais na sua escrita ficcional. Não é seu objectivo contar uma história em *Mrs. Dalloway*. Antes, trata-se do relato de um dia na vida de uma mulher, um dia em particular, numa cidade. Neste sentido, o romance woolfiano faz-se lugar e eco do tema da cidade tal como ele se constrói a partir de Baudelaire - com quem o tema da cidade se torna complexo e auto-reflexivo, numa ressonância da própria modernidade (Machado, Pageaux, 2001:97). Nesta linha, o retrato desta mulher é plurifacetado e fragmentado, já que as fronteiras estabelecidas na sua escrita são as fronteiras entre o real e sonho, o mundo exterior e o mundo interior. O ponto de observação deixa de ser o mundo exterior para se situar no mundo interior, partindo da convicção que não se pode alcançar uma verdade absoluta acerca dos estados de espírito. Esta a afirmação do romance woolfiano: o seu objectivo é descrever o carácter das suas personagens.

*Mrs. Dalloway*¹⁹² ferece um retrato fragmentado de Clarissa para o qual convergem o passado e o presente, sendo tarefa do leitor, (re)escrever/(re)ler o retrato da protagonista: quem é Clarissa Dalloway? O que é que do seu passado subjaz ao seu presente? A reconstrução identitária é tarefa do leitor que vai deambulando (lendo o escrito) por entre pensamentos e sentimentos das personagens que vão chegando à acção - o vizinho, o amigo Hugh Whitbread, Peter Walsh, Miss Kilman, Elizabeth, Sally Seton, entre outras. O repto está lançado no sentido da re(escrita) de quem seja Clarissa Dalloway e da compreensão da sua escolha, numa manhã de Verão, pelos seus dezoito anos, em Bourton – a escolha de um marido que é tomada aqui como a escolha mais importante na vida de uma jovem mulher. Simultaneamente, o romance propõe-nos a personagem de Septimus Warren Smith, fragmentada pela experiência da Guerra. Apesar de nunca se cruzarem, ao logo da diegese, os dois núcleos narrativos acabam por interferir, violentamente, um no outro, os dois propondo uma reflexão acerca das escolhas e da sua múltipla repercussão na vida.

Mrs. Dalloway oferece um retrato fragmentado de Clarissa Dalloway. Essa fragmentação constitui a metáfora à seminal fragmentação que constitui o (cada) ser humano, dividido entre a ideia de vida e de morte, alterando-se perante os diferentes contextos em que se encontra, numa multiplicidade de modos de ser que, por sua vez, são lidos por cada envolvimento numa outra (ainda) multiplicidade de leitores e leituras, a partir da escrita que cada escolha (in)escreve em cada indivíduo.

Para Wright (1944), a observação da estrutura narrativa de *Mrs. Dalloway* revela que se trata de um romance que não é nem uma narrativa nem o desenho de personagem. É um estudo temático que justapõe padrões com fins puramente estéticos. Estes padrões não formam um tema no sentido tradicional, isto é, nenhum deles constitui um texto, são mais exactamente, elementos de composição, que estabelecem uma relação estrutural entre si envolvendo um enredo. Wright distingue quatro grupos de personagens: o primeiro grupo formado por Clarissa, Richard, Elizabeth, Hugh, Evelyn, Sally, Lady Bruton, Doris

¹⁹² Thakur recorda a propósito de *Mrs. Dalloway*: “ Virginia Woolf started writing *Mrs. Dalloway* in June 1922, and completed it in October 1924, when the after-effects of war – the maimed and the shell shocked, the starving and the sick – were still affecting sensitive hearts. These were, ‘the years of considerable human suffering’, as Leonard Woolf remarks in *After the Deluge*. The cause of this human suffering, Virginia seems to feel, is the exploitation of man by man, be it political, economic, religious, or social, whether, ‘in the heat and sands of India’, in ‘the mud and swamp of Africa’, or in ‘the purlieu of London’. This exploitation is the outcome of the despicableness of society, which Virginia Woolf tries to portray in this novel.” (Thakur, 1965:55).

Kilman; o segundo grupo formado por Peter Walsh e Daisy Simons; o terceiro grupo formado por Septimus, Lucrezia, Dr. Holmes, Sir e Lady Bradshaw, Evans; finalmente, o quarto grupo, formado por 116 personagens secundárias.

O primeiro tema da novela é Clarissa Dalloway (uma determinada concepção de mulher). Surge no título, no início e no fim do romance e, sensivelmente, em metade das páginas do livro. Por manipulação, também surge num terceiro momento de proeminência do romance, exactamente ao meio, numa hora proeminente – o meio-dia, e também dividindo ao meio tanto o livro quanto o dia em que a história decorre. Um outro tema importante é Peter Walsh e a sua relação com Clarissa (uma determinada forma de relação amorosa). O terceiro tema é um complemento do primeiro. Na primeira versão do romance, a personagem de Septimus não existia, era Clarissa quem estava para se suicidar. Clarissa pensa acerca das razões que a podem levar a pôr termo à sua própria vida (morte *versus* vida, sanidade *versus* insanidade, entendida como comunicação *versus* incapacidade de comunicação), primeiro no meio do romance e depois, no final do romance, pensa nas razões que levaram Septimus a fazê-lo. Clarissa conclui que foi, como lhe podia ter acontecido a ela, a intolerável pressão exercida sobre a sua alma. As outras razões que Septimus invoca – medo e a impossibilidade de comunicar – também são presentes a Clarissa, por isso, ela admite, ao pensar, que foi alguém muito parecido com ela que se suicidou. O quarto tema é o carácter nacional inglês que está representado pelo grupo das personagens secundárias. Virginia Woolf deixa transparecer, no romance, uma certa admiração shakespeariana pelas personagens secundárias, desde logo quando se verifica que são em número de 116, caracterizadas e com identidade. A particularidade do quarto tema reside na sua relação com os outros três temas do romance. Caracteristicamente, este quarto tema não corre paralelo aos outros três mas antes, atravessando-os em diferentes ângulos. As personagens secundárias estão constantemente a cruzar o *pathos* de Clarissa, Peter ou Septimus, mas não se detêm, seguem o seu caminho. Cada um dos temas tende a aparecer sozinho, um de cada vez. No final do romance, ocorrem em simultâneo, na festa de Clarissa.

Assim, Wright encontra quatro temas que correspondem respectivamente ao carácter de Clarissa, de Peter, de Septimus e o carácter nacional inglês. A consciência do *self*, a consciência de si mesmo é a questão que ocupa Virginia Woolf e a maioria dos romancistas depois de Proust. A consciência de si surge, em *Mrs. Dalloway*, com lugar

privilegiado na personagem de Clarissa, sobretudo quando esta se olha ao espelho (o que remete para os olhares ao espelho no texto cinematográfico *The Hours*). Tomada como parte essencial da consciência, a memória é reconhecível nas relações de Peter Walsh. Nas retrospectivas que Clarissa faz a Bourton, Peter é a personagem central. De resto, ele e Clarissa pensam-se a si mesmos reportando-se ao passado.

Peter Walsh surge como o britânico que regressa da Índia, após alguns anos, por isso ele tende a comparar o presente, situações, lugares, coisas, com o que a sua memória lhe lembra dessas situações, lugares, coisas.

A relação entre a consciência e a alienação está simbolizada na relação psicológica, entre Clarissa e Septimus. Isto é, parte da auto-consciência de Clarissa é a antecipação da sua própria dissolução. Em Septimus é recorrente a aparição da figura de Evans, em Clarissa são as citações de Shakespear: *fear no more the heat or' the Sun e if it were now to die, 'twere now to be most happy*. Ou seja, a forma que surge a Clarissa – a iminência da morte – é transferida para Septimus que antecipa a própria morte. As motivações que Septimus teve para se suicidar são transferidas para Clarissa, por via da sua compreensão dos sentimentos de Septimus. Ou seja, para Clarissa e para Septimus existem duas formas de alienação/aniquiação: a morte do corpo e a morte da alma. É para preservar a alma que Septimus destrói o corpo ameaçado pelos médicos.

O quarto tema é o nacionalismo e é introduzido por personagens secundárias. Das 116, 12 são serviçais, 36 são da burguesia e 68 da aristocracia.

2.1.1. A escrita

O texto cinematográfico *The Hours* preserva os principais *temas* propostos pelo romance woolfiano e recuperados pelo romance de Michael Cunningham: a morte da alma, a escrita para a morte, a vida como arte. Estes temas são vividos pelas três personagens femininas e confluem, ainda, para a personagem de Richard Brown. Mais do que considerá-lo uma personagem, consideramo-lo, aqui, um *espectro* (uma sombra no sentido platónico). Richard Brown, catalisador das emoções e dúvidas existenciais vividas pelas três mulheres e que, como Mrs. Woolf diz: *Someone has to die in order that the rest of us should value life more (H., cena 90:111)*. Assim, Richard vai ecoar os *temas* que vivem as três personagens mais uma: Virginia (Mrs. Woolf), Laura (Mrs. Brown), Clarissa (Mrs.

Dalloway – Clarissa Vaughan) e Julia Vaughan. O modelo de três personagens mais uma (3+1) funda-se na compreensão da personagem de Julia, por um lado, como um contraponto às outras três figuras femininas, por outro lado, como representação da juventude de cada uma daquelas três mulheres: como Julia diz, a Clarissa: All you're saying is, you were once young (*H.*, cena 70:86). Julia é a antecipação de um futuro, de uma nova geração, de uma nova forma de encarar a vida. Julia é assertiva, as suas escolhas podem conduzi-la à *felicidade*. Julia, ainda, não tem dúvidas. Não se questiona sobre o passado. Ela representa *esse momento/instante de felicidade* que *está* a acontecer, ainda que, ela o possa vir a pensar, como Clarissa o pensou, na juventude:

I remember thinking: 'This is the beginning of happiness'.
That's what I thought. 'So this is the feeling. This is where it starts. And of course there'll always be more'. It never occurred to me: it wasn't the beginning. It *was* happiness. It was the moment, right then. (*H.*, cena 70:87).

A personagem de Mrs. Woolf é, claramente, influenciada pela biografia da escritora Virginia Woolf. Ao longo da acção, vai sendo referenciada a doença mental de que Virginia Woolf sofria e que a levou a cometer suicídio. No prólogo, assistimos ao suicídio da personagem, num eco do suicídio da escritora que pairará, como uma sombra, ao longo da narrativa. A narrativa vai revelando a profunda consciência e a luta contra a doença que a escritora travou. As dores de cabeça, as vozes que ouvia, as tentativas de suicídio. A escrita surge como força existencial, como modo de existir, como lugar para o qual, a escritora canalizava as suas emoções. A escrita revela a sua atenção ao mundo que a rodeava. É no mundo, nos seus pequenos detalhes e pormenores, que Virginia Woolf encontrava o verdadeiro sentido da vida, da arte. A personagem de Mrs. Woolf revela esta concepção de escrita como lugar existencial que brota do escritor independentemente das suas forças ou da sua vontade.

Mrs. Brown representa tantas mulheres da sua geração. Casou cedo e encontrou-se no papel de dona de casa, de esposa e de mãe. De jovem introvertida, dedicada à leitura que Laura era na juventude, viu-se, casada com um marido que a ama. De alguma forma, Laura pressente que devia ser feliz. Mas não é. Laura sente-se como se tivesse acordado na vida de outra pessoa. Talvez na vida de Kitty, sua vizinha, e que, por não conseguir

engravadar, parece impedida de prosseguir o ideal de felicidade que assombra Laura. *Mrs. Dalloway* surge, na vida de Laura, como um momento catalisador das suas emoções. Ao ler o romance woolfiano, Laura pensa na sua vida, no que lhe parece ser a morte. O seu desespero é evidenciado de modos diferentes no romance de Cunningham e no texto cinematográfico.

Assim, a personagem de Laura Brown surge associando a leitura à escrita, fazendo eco da estética da recepção¹⁹³. Esta ligação surge representada tanto no romance de Cunningham, quanto no texto cinematográfico: o romance, que Mrs. Woolf escreve, ganha vida com a leitura de Laura Brown que surge, ainda, por representação da passagem da *poesis* a *aisthesis*, da problemática da produção da escrita transportada para a problemática da recepção, da leitura. Nomeadamente com Jauss¹⁹⁴ (1970) e, com modelos mais alargados, na teoria de Iser (1972), a escrita passa a ter a sua *causa final* (no sentido em que Aristóteles a entende) na leitura, que surge como um processo pelo qual a obra

¹⁹³ A questão da *poesis* e da *aesthetic* coloca-se com maior acutilância quando a arte (sobretudo o movimento surrealista) se apresenta em termos de chocar o observador, isto é, de o confrontar com um leque de objectos ambíguos que não negam a distinção entre a arte e a natureza mas antes negam a distinção entre arte e realidade. Este desenvolvimento da arte moderna não pode ser adequadamente compreendido pela *aesthetic* no sentido de representação tradicional. A sua compreensão reclama a elaboração de uma estética da recepção que vá para lá das tradicionais definições de atitude contemplativa e que podem formular a actividade estética requerida pelo espectador através de novas definições de *poieses* da recepção por parte do sujeito (subjectiva, portanto). O espectador deve criar o horizonte de condições para uma nova génese da arte, sem tomar em consideração se o objecto ambíguo reclama por esse contexto de uma realidade existente, o canon da arte anterior, ou meramente a oposição entre uma nova e velha teoria da arte, de acordo com o axioma *whatever else it may be, all Great art is about art*. (Jauss, Shaw, 1982: 591-608).

¹⁹⁴ Em 1967, a *História da Literatura como Provocação* de Jauss marca o começo da estética da recepção como um das mais poderosas correntes alemãs da teoria da literatura. A provocação consistia numa nova concepção de história literária e na reforma do estudo da literatura. O conceito provocador de Jauss de história literária explicitamente eliminava a categoria de clássico o que provocava alterações no conceito de tradição literária tal como ele tinha vindo a ser entendido. Mas convém salientar que os próprios críticos, exactamente por serem críticos, acabam por participar do processo histórico dialéctico no qual o que seja verdade é um conceito em função do tempo. Jauss apelou para Adorno que atribuiu um núcleo temporal à verdade. Jauss pretendia retirar o conceito de clássico da história literária. A primeira das suas sete teses definia o estado ontológico de um trabalho literário como um evento, uma categoria histórica que Jauss classifica como a clássica. Para Jauss um trabalho literário não é um objecto que se sustente por si próprio e que ofereça a mesma visão a todo e qualquer leitor em todo e qualquer período. A terceira tese de Jauss explica o seu critério de qualidade literária em explícita oposição ao clássico. Jauss adopta a estética da negatividade de Adorno, a qual considera como historicamente significativa e significante a literatura de avant-garde opondo-a ao que ele chama a literatura afirmativa, isto é, trabalhos que confirmam nos/aos leitores o horizonte de expectativas que estes tinham à partida. Na sua quarta tese, Jauss socorre-se de Gadamer para ultrapassar a definição de classicista de Hegel que se caracteriza por estar sempre imediatamente acessível (o que significa que se interpreta a si mesma) e portanto dispensa a mediação da hermenêutica presente e passada. Tal ideia, contudo, contradiz o próprio conceito de mediação histórica e portanto o de impacto histórico. Fazendo do classicismo o protótipo da mediação histórica, tanto Gadamer quanto Jauss entram em contradição (Wagner 1984:1173-1184).

escrita é recriada, ganhando sentido na interação com o leitor¹⁹⁵. De outra maneira, a questão do sentido de um texto passa a equacionar o como é que um texto e um sujeito se constituem e de que modo os sentidos os atravessam quando se confrontam. O sentido que resulta da obra, a cada leitura, é a sua verdade sendo, também, a verdade do receptor¹⁹⁶. Este sujeito já não é o hermeneuta, nem o cientista, antes, é o leitor implicado. A categoria de leitor implicado remete para um sujeito submetido a condicionantes que lhe são estranhas (surgidas do próprio objecto e do momento histórico em que se situa) e que, portanto, contaminam a sua identidade¹⁹⁷. A estética da recepção considerara, portanto, o sujeito fora do texto, que é alargado, com Derrida, ao todo social. Iser considera o interface entre o texto e o leitor mas também entre o texto e o contexto, pelo que, é de consignar com Iser que qualquer texto literário contém, de modo seleccionado, uma realidade histórica, cultural e literária que, por sua vez, têm referenciais fora dos textos. O sentido de um texto surge como resultado de um processo de trocas entre sujeito e obra, em função de determinantes quer do texto quer do sujeito que é historicamente situado. Iser considera dois pólos na obra literária: o artístico, que se refere ao texto criado pelo autor, e o estético que corresponde à realização levada a cabo pelo leitor. A obra literária não é, antes, acontece confirmada no encontro entre o leitor e o texto, donde se conclui que o

¹⁹⁵ Para Iser, o acto de ler envolve o reconhecimento do que não somos e o que pensamos que somos envolve o nosso reconhecimento de que nós não somos o que pensamos que somos e, como consequência, nós podemos tornar-nos em alguma coisa que não tínhamos imaginado antes de sendo possível. Iser descreve o acto interpretativo, ainda, como uma tradução através da qual produzimos mapas de novos territórios. Este mapa interpretativo relaciona-se com a literatura, de cada vez que esta é considerada uma forma de figuração que se instala e instala novos territórios. Assim, a leitura devém interpretação que passa a ser entendida como performativa mais do que como explicativa. Assim, tanto a leitura quanto a interpretação envolvem formas de negociação, um estar-entre, espaços que significam actividades que evitam a colonização, a sobreposição de meios na experiência humana. (Riquelme, 2000).

¹⁹⁶ O estruturalismo propõe o sujeito como categoria trabalhada pela linguagem e residindo no próprio texto e não no seu exterior, na linha do New Criticism com o *reader-response* Linda M. Scott (1994) faz notar que, exactamente, o *reader-response* tenta pôr a claro como é que o texto interage quer com o provável conhecimento quer com as expectativas ou motivações do leitor. Stein faz notar que, no contexto da teoria do *reader's response*, a leitura é constituída num processo de desenvolvimento, em progresso, que Iser identifica como responsável pelo sentido que surge da relação entre o leitor e o texto (Stein, 1981: 216). Uma interpretação *reader-response* tenta mostrar como é que o texto opera com o provável conhecimento, expectativas, ou motivações do leitor. A intenção do autor é a de produzir uma certa experiência de leitura que pode ser inferida. O que conjuga a intenção do autor com a antecipação da resposta do leitor é a partilha de conhecimentos e de convenções culturais e a invocação de possíveis estratégias de leitura (Scott, 1994:461-480). É intenção do autor produzir determinada experiência de leitura. Mediante a partilha de conhecimentos e convenções culturais, a intenção do autor conjuga-se, necessariamente, com a antecipação da resposta do leitor (Cf. Scott, 1994).

¹⁹⁷ Stein faz notar que, no contexto da teoria do *reader's response*, a leitura é constituída num processo de desenvolvimento, em progresso, que Iser identifica como responsável pelo sentido que surge da relação entre o leitor e o texto (Stein, 1981: 216).

acontecimento da leitura é que faz a obra¹⁹⁸, como Laura Brown faz a obra de Mrs. Woolf, agora já não em 1923 mas antes em 1951. O sujeito (o leitor) converte-se no leitor empírico e qualquer discurso sobre a obra é o resultado de um processo de leitura em que o sujeito, historicamente situado, constrói sentidos em diálogo com a obra, tal como Laura Brown faz de *Mrs. Dalloway*, a leitura, a obra da ruptura do seu percurso existencial, transformando-o em ponto de partida para uma nova direcção, uma nova cartografia. Assim, o leitor é o agente concretizador do processo literário: através da leitura, imobilizam-se as estruturantes oscilantes de um texto convertendo-as num sentido específico. Para Iser, entre as múltiplas visões esquematizadas existe uma subjectividade que oferece ao leitor a possibilidade de efectuar um jogo de interpretações que se ligam entre si.

A personagem de Laura Brown é a personagem que convoca o destino da escrita: Laura Brown lê. Ainda que no romance de Michael Cunningham se tenha notícia detalhada da forma compulsiva como Laura Brown lê, romance a pós romance, a escrita de Virginia Woolf, no texto cinematográfico é a leitura, em particular, de *Mrs. Dalloway* que é representada. Laura começa o dia lendo *Mrs. Dalloway*. A custo, a contragosto, levanta-se para ir ter com o marido, para tomar conta do seu papel de esposa, de dona de casa e de mãe. A leitura 'chama-a'. Através da leitura de *Mrs. Dalloway*, Laura compreende a essência da sua existência: à semelhança da protagonista do romance, Laura sente que é esperado dela que se sinta confiante, imensamente confiante. À semelhança da protagonista do romance, Laura não sente essa confiança. E é a leitura de *Mrs. Dalloway* que vai orientar a sua acção e as suas emoções ao longo daquele dia. A leitura do romance woolfiano, provoca questionamentos e decisões de vida em Laura Brown. A leitura assume, (também) nesta personagem, um estatuto quase existencial: o isolamento (a leitura) pertencera à juventude de Laura Brown, ficamos a saber pelo diálogo de Dan com o filho, ao jantar (*H.*, cena 88:108). Laura lê quase compulsivamente. A leitura faz Laura tomar consciência de si e está na génese da grande decisão da sua vida. É como bibliotecária, no Canadá, que Laura se realizou e sobreviveu: dir-se-ia, guardiã da escrita.

¹⁹⁸ Como Stein salienta: "It is the reader, then, who gives literature its significance, for it is he who must formulate the whole which is only implied in the "sequence of aspects" that constitutes the written text: "It is the reader who must conceive the totality which the aspects prestructure, and it is in his mind that the text coheres" (Stein, 1981:216).

Por seu turno, dita Mrs. Dalloway, Clarissa Vaughan surge, desde logo, presa ao romance woolfiano. Clarissa é como Clarissa. À semelhança da personagem woolfiana, a Clarissa de Cunningham presta atenção aos pormenores, aos pequenos detalhes. A vida dela parece ser feita desses pormenores que podem ser, como naquele dia, a preparação de uma festa. Contudo, Clarissa não está confortável nesse seu modo de ser. À semelhança da Clarissa woolfiana, questiona-se acerca da vida que tem. Para a Clarissa, de *Mrs. Dalloway*, é a recordação de um amor de juventude, de Peter Walsh que lhe provoca essa sensação de mal-estar na sua própria pele. Para Clarissa Vaughan é o modo como Richard Brown, seu (ainda) amor de juventude, desperta, nela, esse incómodo de alma.

Uma Clarissa (Dalloway) e a outra Clarissa (Vaughan) são ecos e semelhanças da escritora Virginia Woolf. A preocupação com os detalhes e os pormenores são a verdadeira fonte de inspiração, o lugar da verdadeira arte. Os pormenores recordando as pinceladas da pintura impressionista, recordando os pensamentos do *fluxo de consciência*. Uma Clarissa (Dalloway) e a outra Clarissa (Vaughan) encontrando verdadeiro prazer em cada detalhe do quotidiano. Uma e outra recordando, com nostalgia, um amor de juventude: Peter Walsh que Clarissa Dalloway preteriu em favor de Richard Dalloway; Richard Brown que preteriu Clarissa Vaughan em favor de Louis Waters. Uma e outra Clarissa comparando a liberdade da juventude com a domesticidade das suas vidas presentes. Uma e outra Clarissa perguntando-se pelo que seja a verdadeira felicidade. Uma e outra Clarissa, no final do dia, encontrando conforto na ideia de que a vida tem um sentido.

No texto cinematográfico, tal como no romance de que parte, somente um dos escritores, Mrs. Woolf, escreve ainda. A personagem de Richard Brown já escreveu e, é pela sua obra já vinda a público, que ele é galardoado.

No filme *The Hours*, a escrita convoca a escritora Virginia Woolf e a adaptação de factos biográficos da escritora, ao mesmo tempo que a ficciona na personagem Mrs. Woolf, o que vem ao encontro da tese da ensaísta que, em “A Sketch of the Past” (1939) defende que toda a biografia e autobiografia tem, ainda, uma natureza ficcional. Assim, o que primeiro se tem notícia é da proposta ficcionada do suicídio da escritora. No romance de Cunningham, a secção dedicada a Mrs. Woolf abre com a escritora encontrando a primeira frase do seu romance: Mrs. Dalloway said something (what?), and got the flowers herself (*T.H.*:29). O texto cinematográfico começa por propor a referência à deficiente

saúde de Virginia Woolf, permitindo-nos assistir ao diálogo entre o médico e Leonard Woolf (*H.*, cena 9:5).

A frase recolhida para a remediação não é a do romance pós-moderno mas antes do romance woolfiano: *Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself*. Tomando a escrita da primeira frase, o texto vai proceder ao estabelecimento da relação entre as três personagens femininas envolvidas na escrita.

Respondendo às especificidades do *medium*, o filme não é tão esclarecedor quanto à natureza do estado de onírico em que a personagem escreve, contudo, as imagens não deixam de provocar essa mesma sensação: os *planos* de Virginia, pensando na frase, revelam-na num estado de semi-vigília, como que perdida, sonhando; por sua vez, também Laura lê a mesma frase, ainda deitada, acabada de acordar. Só a personagem de Clarissa Vaughan não está tão próxima de um estado onírico, mesmo assim, pode perceber-se que está perdida em pensamentos, em divagações, em sonhos, quando nos dá notícia da sua decisão de ser ela mesma a comprar as flores. O estado onírico que envolve a escrita e o escritor, tal como Virginia Woolf o apresentou em “Modern Fiction” (1919), está representado no texto cinematográfico.

Ao longo do texto cinematográfico encontramos diversas reflexões acerca da escrita. No diálogo com Barbara, Clarissa Vaughan explica o que seja escrever. Os escritores recolhem da sua experiência, os factos que transformam em ficção (*H.*, cena 22:18). Esta visão da escrita alavancada na vida quotidiana é reforçada por Louis Waters quando observa que Richard, no seu romance, não fez mais do que reproduzir o que viveu. Laura junta-se a Clarissa na compreensão da escrita de Richard, estando ambas contempladas nessa mesma escrita.

A personagem de Laura Brown consente em similitudes com a personagem de Clarissa Dalloway mas propõe dissemelhanças também. As duas personagens emergem num mundo do pós-guerra. A primeira Guerra Mundial no texto woolfiano, a Segunda Guerra Mundial no texto de Cunningham e no texto cinematográfico. Nos dois textos, o de Virginia Woolf e o cinematográfico, convivemos com soldados. No texto woolfiano os soldados morrem, ainda que regressem da guerra como Septimus, voltam destroçados e acabam por se render, corajosamente, nos braços da morte. No texto cinematográfico, Dan e o amigo voltam vitoriosos. Travaram uma guerra, sobreviveram à guerra e, como diz a personagem de Laura Brown, merecem ter mulheres, filhos e casas, uma vida como a que

têm (*H.*, cena 38:47). Ao contrário da Clarissa woolfiana, Laura não se revê no papel que a sociedade espera que ela desempenhe. No texto cinematográfico, é na leitura do romance *Mrs. Dalloway*, que Laura se sente confortável. Esta é a cisão de Laura. Não encontra espaço e tempo para a sua leitura, não alcança êxito no desempenho das suas tarefas. Laura, que lê, manifesta uma hipersensibilidade artística que se pode inferir, Richie herdou e que o levará a escrever um romance. Romance em que, enquanto leitora, a mãe se lê como personagem. A personagem de Laura, a leitora, alerta-nos, enquanto seus leitores, para a natureza das intertextualidades: Os textos interagem e as pessoas e as personagens também: Cunningham homenageia Virginia Woolf e Laura lê e tem um filho que será escritor. *The Hours* remete para textos de diferentes *media*, continuam a verificar esta situação de interação e de intertextualidade.

Laura é uma personagem que lê e se dá a ler, na leitura que fazemos de Cunningham e do texto cinematográfico. Enquanto leitora, Laura evoca a escrita ensaística de Virginia Woolf. Em “A Room of One’s Own”, é reivindicado o direito a um quarto e um rendimento que permitam à mulher escrever. No texto cinematográfico, o eco do quarto que Virginia Woolf reivindica para a mulher perde-se no quarto de Laura Brown perde-se, já que o *décor* surge, claramente, como o quarto do casal. Laura não tem, então, um quarto onde possa ler.

Num outro plano, é o próprio apelido Brown que ecoa a escrita ensaística de Virginia Woolf, com “Mrs. Bennett and Mrs. Brown” (1924) ou “Character in Fiction” (1924)¹⁹⁹, texto em que Virginia Woolf, por um lado responde ao artigo “Is the novel decaying?” (1923) do eduardino Arnold Bennett. Neste texto, Virginia Woolf contrapõe um novo tipo de personagem que já não se caracteriza pelas descrições pormenorizadas mas antes se revela ao estilo impressionista, que permite à personagem resultar de uma construção elaborada pelo escritor mas também pela emoção do leitor.

A personagem de Laura Brown partilha com a personagem de Clarissa Vaughan e ainda com a personagem de Leonard Woolf uma série de questões acerca da escrita/leitura/crítica que Virginia Woolf desenvolveu na sua escrita ensaística. Os dois volumes da obra *Common Reader* (1925) foram tomados como uma imagem descritiva do crítico como leitor impressionista. Aqui a autora defende uma ideia central: o leitor comum

¹⁹⁹ “Mrs. Bennett and Mrs. Brown” foi publicado, pela primeira vez, no jornal *New York Evening Post: Literary Review*, tendo sido lido aos heréticos de Cambridge, a 18 de Maio de 1924 e tendo sido publicado pela revista *Criterion* sob o título “Character in Fiction”.

deseja criar, a partir da sua leitura, *something of whole a portrait of a man, a sketch of an age, a theory of the art of writing* (C.R.I:1). Goldman (1965) faz notar que, em “How Should One Read a Book?” (1926), Virginia Woolf já defendera a leitura também como uma questão crítica. Aqui, a advertência é a de que o leitor deve seguir a sua própria consciência crítica, ao modo da tradição de Cambridge-Bloomsbury, isto é, do indivíduo recortando-se face à autoridade e à conformidade. O leitor deve libertar-se dos preconceitos sobre o trabalho do autor; a sua abordagem à obra deve ser mais do que a pura diversão, deve tomar como objectivo a compreensão do edifício que é o texto de um romance. O processo de leitura é intenso de cada vez que se reporta à questão da forma do texto. Ou seja, na sua crítica entre a resposta emocional, a impressão, a experiência do trabalho e a sua explicação racional e avaliação dos motivos formais em termos dos padrões tradicionais, Virginia Woolf defende a leitura como o lugar de uma tensão criativa. A sua confiança na sensibilidade pode ser vista como fazendo parte da afirmação do protesto feminino contra a autoridade masculina que fazia o padrão da academia. A esta autoridade, Virgínia Woolf responde, então, com a resposta emocional do crítico, de acordo com a estética de Bloomsbury. Se no texto de Cunningham, Laura é uma leitora compulsiva, no texto *remediado The Hours*, a personagem surge focalizada na leitura de um romance em particular. As suas reacções à leitura do texto aproximam-se de uma resposta emocional ao romance *Mrs. Dalloway*.

No texto cinematográfico, com Laura Brown, a representação do acto de ler retira essência ao lugar em que se lê. Laura sai de casa para ler. Laura refugia-se num quarto de hotel, um *não-lugar* (Augé, 1995:77-78), onde encontra o anonimato e a impessoalidade. No romance de Cunningham esta decisão é referida ao próprio acto de ler: Laura procura um lugar onde ler. No texto cinematográfico, a interpretação é, antes, a da procura de um lugar onde tomar uma decisão de vida. Quando Laura sai para o hotel, já temos notícia de que a personagem leva consigo os comprimidos com os quais pretende (ou abre a possibilidade) de pôr fim à vida. É no espaço anónimo de um hotel que Laura equaciona a hipótese do seu suicídio e fá-lo sob a *voz over* de Virginia que verbaliza as interrogações da sua protagonista acerca da possibilidade de cessar a sua vida. A identificação do lugar só é reposta no final do filme: ficamos a saber que, no hotel (num *não-lugar*), Laura suspendeu a decisão de se suicidar revelando as imagens que foi a gravidez que a impediu, mas foi em casa (no seu *topos*), que tomou a decisão de deixar a família.

Por seu turno, as personagens de Clarissa Vaughan e Leonard Woolf constituem abordagens à escrita via teoria da leitura crítica. De acordo com Goldman, para a escritora, a tarefa mais difícil para o leitor é a necessidade de comparar e avaliar, identificando as qualidades de uma obra e o seu valor final. O leitor (crítico) tem que treinar o seu gosto para ler criativamente (com percepção e com imaginação) mas também tem que treinar a leitura crítica, para avaliar. Os ensaios de Virginia Woolf revelam um contínuo esforço para resolver o aparente conflito entre razão e emoção, entre o individual e a autoridade, o abstracto e as regras do facto concreto da obra de arte. Goldman defende que, para Virginia Woolf, o programa do leitor comum é essencial para a formação da sua própria criatividade quer como romancista quer como crítico. Virginia Woolf afasta-se do crítico profissional quando propõe o leitor privado/individual, ainda que este leitor seja aquele cuja influência será sentida pelo escritor e, portanto, inevitavelmente pela literatura.

A personagem de Clarissa Vaughan, editora (ainda leitora crítica) parece responder ao repto woolfiano de permanecer leitora. Clarissa não se pronuncia relativamente a nenhum trabalho que tenha em mãos, relativamente a nenhuma obra que esteja a ler. Quando fala do seu trabalho, Clarissa é omissa. Confirma a Louis que trabalha ainda para a mesma editora (*H.*, cena 50:64). As observações em torno da leitura, surgem sempre relativas ao romance de Richard Brown. Quando o faz, Clarissa aparece como uma leitora. As suas observações não provêm de uma abordagem profissional mas enquanto leitora. Como Virginia Woolf defende, a posição crítica subjacente a uma editora permanece ao nível da leitura. Diferentemente, a personagem de Leonard Woolf, revendo os textos que vão para impressão, revela-se mais crítica. Leonard interroga-se acerca da qualidade dos novos escritores (*H.*, cena 33:37). De facto, este é um elemento que sobressai no texto cinematográfico e que, contudo, vem ao revés da realidade, já que a Hogart Press celebrizou-se, em parte, por publicar os novos escritores, entre eles, os textos do casal Woolf, de James Joyce, de Freud, entre outros, conforme se tem notícia a partir do texto diarístico da escritora.

Clarissa Vaughan e Leonard Woolf encerram a problemática da separação entre leitor e crítico e ressoam a escrita ensaística de Virginia Woolf: Clarissa reflectindo a tese woolfiana segundo a qual um crítico deve ser um leitor e Leonard chamando a si o papel de crítico, mais tradicional. Nesta dicotomia, Virginia Woolf defende o ponto de vista do leitor. Em “On Re-Reading Novels” retoma a questão fundamental do trabalho de Percy

Lubbock, “The Craft of Fiction” (1921). Acerca deste texto, Virginia Woolf defende que constitui um passo na direcção de uma estética para o romance, como padrão, como obra de arte. Contudo, frisa o modo como Lubbock usa o termo *forma*, para a ensaísta, a questão é mais profunda e prende-se com o próprio processo de leitura: o livro em si mesmo não é uma *forma* que se vê, antes, é uma emoção que se sente e, quanto mais intensa for a sensação do escritor, mais exacta será a sua expressão em palavras. Em “How Should One Read a Book” (1932), Virginia ainda insiste nesta questão da emoção e esclarece que o termo *forma* deve ser entendido como emoção e não como parte de um padrão visual, aproximando-se assim da teoria estética de Roger Fry.

O texto *remediado* consagra a ligação entre a escrita e uma certa sensibilidade que resultaria de uma certa instabilidade nervosa. A personagem de Mrs. Woolf é vigiada pelo médico, é-lhe recomendado o ambiente calmo dos subúrbios, o afastamento da vida social de Londres (*H.* cena 9:5). As dores de cabeça de que a escritora era vítima são referidas no diálogo de apresentação da personagem e, logo no prólogo, pela própria carta de Virginia Woolf, tem-se notícia das vozes que ouvia. Esta sintomatologia é reforçada pela personagem de Richard. Assolado por vozes, por alucinações, a personagem do escritor reflecte as vozes e alucinações que se sabe atormentarem a escritora (*H.*, cena 28:22). A escrita fica confirmada na sua ligação à inquietude.

Em *Mrs. Dalloway* está, ainda, presente um episódio que antecipa, particularmente, a concepção derridiana de escrita. O barulho do motor de um aeroplano interrompe as personagens e impõe-se sendo alvo dos olhares. Por entre as árvores, no céu, o aeroplano desenha, com o seu fumo, letras que parecem mais ou menos indecifráveis e que surgem em múltiplas e diversas leituras (*M.D.*:32-33). Letra a letra, cada personagem vai tentando ler a mensagem que se desenha no céu e ao leitor é dado assistir às diferentes interpretações. Contudo, há uma que se destaca em particular, a de Septimus Warren Smith, que toma as letras desenhadas a fumo como sendo uma mensagem que lhe é dirigida em particular (*M.D.*: 29). Rezia chamara-lhe à atenção, tentara interessá-lo pelo que se passava à sua volta (como lhe recomendara o médico, Dr. Holmes). Septimus olha as letras evanescentes no céu e sente que lhe estão a dirigir uma mensagem, a sua comoção é extrema, as folhas dos olmos parecem-lhe estar vivas e fazerem-lhe sinais perante o momento de descoberta em que as letras desenhadas no céu surgem a Septimus como uma mensagem pessoal. Todos os outros observadores tendem a ver letras e vão tentando

decifrar a escrita a fumo, não sendo clara a mensagem que alcançam, onde uns tendem a ver uma letra, outros tendem a ver outra.

A escrita como codificação de uma mensagem torna-se então, neste episódio de *Mrs. Dalloway*, como o lugar de afastamento do real tanto na ilegibilidade da mensagem (reconduzida a pessoais possibilidades de interpretação) por parte de cada uma das personagens, quanto na interpretação de Septimus em que a escrita surge como signo do signo: através de sinais, ainda não de mensagens, preparam-se para entrarem em contacto com ele, é assim que a mensagem do aeroplano é entendida até à comoção extrema por parte de Septimus.

A escrita de fumo desenhada pelo aeroplano revela-se o estranho lugar de uma escrita que surge desvinculada do fonologocentrismo. O lugar da voz é tomado pelo estranho barulho do motor do aeroplano que começa por chamar a atenção de cada uma das personagens que, em diferentes geografias, tomam contacto com a escrita a fumo. Esta é uma escrita desconstruída, operando à margem da voz. A escrita de fumo revela-se como uma escrita originária que não é mediada pela voz, talvez, por isso mesmo, não se alcance o consenso acerca da sua leitura e talvez por isso mesmo, Septimus tome para si a mensagem. A leitura plural desta escrita revela-se uma representação das *diferenças* que permite a actualização do poder criador do homem em termos simbólicos. As diferentes leituras (tentativas de leituras) vão abrindo possibilidades que se enraízam nas estruturas relacionais de cada uma das personagens e, tal como a voz é experimentada pela cultura ocidental de textura platónica como uma experiência evanescente, também as letras surgem aqui figuradas no fumo que se dissipa, deixando-se perder por entre as partículas de ar tal como nos habituámos a que suceda com a voz.

Esta figuração da linguagem no fumo do aeroplano sublinha a efemeridade da mensagem e a multiplicidade da sua interpretação e reforça-a, no escritor demente, a consciência do significado que o consciente pretende expressar e que é aqui lido por Septimus lugar de desvinculação epistemológica e, no seio da cultura ocidental portanto, também ontológica e ôntica. E, contudo, a Septimus – representação da insanidade em *Mrs. Dalloway* – será reservado o lugar da experiência da morte que, de acordo com os conceitos derridianos, é reduto do homem no sentido (heideggeriano ainda) de consciência da experiência da própria morte. Ao pré-anunciar a sua morte a Rezia e ao suicidar-se, mais tarde na acção quando Dr. Holmes o pretende internar, Septimus experiencia a

verdadeira e radical consciência de *si* ao escolher a *sua* própria morte, escrevendo-a no seu próprio corpo.

De entre as diferentes personagens que tentam decifrar a mensagem escrita a fumo nos céus pelo aeroplano, Septimus parece ser aquela que se afasta do logro estrutural de que nos fala Derrida. Para as outras personagens, o fumo desenha letras (ainda que não se alcance a concordância acerca de que letras estão a ser escritas e qual o significado que elas ocultam), para Septimus a mensagem é clara, não é uma mensagem ainda, por outras palavras, para Septimus a mensagem desenhada no céu representa tão só a intencionalidade de comunicação, não apresenta a traduzibilidade por um código linguístico que conteria, em si mesmo, quer a exterioridade do objecto quer um lugar epistemológico. Ou seja, como propõe Derrida, o sonhador (o visionário, o poeta) inventa a sua própria gramática que é sugerida pelas suas próprias *frayages*.

Na sua comoção Septimus Warren Smith sente que o seu corpo está ligado por fibras aos olmos que se agitam e com eles também ele, ao mesmo ritmo, na mesma cadência enquanto os pardais, à sua volta, lhe falam em grego e lhe dizem que a morte não existe, que o crime não existe enquanto, a Septimus, parecem surgir formas brancas atrás da cerca, parecia surgir Evans atrás da cerca. A Septimus parece ser o momento de surgimento de uma nova religião. Septimus que experimenta um estado de agitação mental encontra nos anúncios que os pardais lhe cantam em grego a vertigem de Eros que reclama a esperança para lá do ódio e a força da confiança na humanidade que se desenha e prefigura para lá da cerca (para lá da fronteira) sob a forma de brancas figuras que sucumbiram, contudo, à pulsão de Tanatos quando confirmam Evans, morto na guerra.

Este episódio da narrativa remete para uma das experiências de insanidade de Virginia Woolf que também alegara ouvir pássaros que lhe cantavam em grego às janelas do quarto (Curtis, 2007:98). De certa forma, a autora confirma a perspectiva derridiana de que a escrita surge como técnica exterior auxiliar da memória psíquica e se conforma como protecção do sujeito que escreve. O episódio dos pássaros cantando em grego, que surge na personagem de Septimus, configura um movimento de ocultação por parte da autora empírica que insere as suas próprias experiências na fronteira da insanidade numa personagem ficcionada – ainda que pelo texto do diário não deixemos de ter notícia do quanto a escrita de Septimus invocou o sofrimento próprio na autora.

Ao mesmo tempo, neste episódio, a atribuição de um código linguístico aos pardais surge como uma evocação da admiração que Virginia Woolf tem pela cultura grega. Não deixando de considerar que a escritora considerava a cultura ocidental como impregnada pela cultura clássica no sentido de uma masculinização que interditava o discurso feminino, a evocação do grego como prenúncio de paz e prenúncio de harmonia não pode ser, aqui, visto como figuração da *doxa masculina*.

Na realidade, a crítica ao pensamento e à cultura ocidental surge, em *Mrs. Dalloway*, num interessante episódio que será protagonizado por Lady Bruton que convida Richard Dalloway para almoçar. A notícia do convite surge a Clarissa quando esta regressa a casa, vinda do seu passeio por Londres. De algum modo, de um modo que a própria Clarissa não gosta de admitir, perante si mesma, a notícia do convite a Richard incomoda-a. Clarissa refugia-se no seu quarto, no cimo das escadas, enquanto pensa no que esse convite, que a excluía, significava. Clarissa não queria admitir o ciúme por considerá-lo um sentimento vulgar mas, simultaneamente, sabia-se excluía desse encontro. Este sentimento de exclusão que Clarissa começa por sentir surge como um prenúncio do significado da cena do almoço em casa de Lady Burton. Ao almoço comparecem Richard Dalloway e Hugh Whitbread que são convocados para a auxiliarem numa tarefa: ajudá-la a redigir uma carta para o *The Times*, tarefa que a sua secretária parecia ter tremenda dificuldade em desempenhar por oposição ao reconhecimento de facilidade de Hugh Whitbread em fazê-lo bem como o apoio para a sua causa social por parte de Richard Dalloway.

Em resumo, a escrita, em *Mrs. Dalloway*, surge como o lugar preferencial do exercício deste espaço de *refoulement* que Derrida recolhe de Freud. Assim, a teoria da escrita que encontramos esboçada em *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, surge como lugar de antecipação dos conceitos derridianos e como expressão de um conceito de escrita (ficcional) enquanto lugar de uma representação de um *eu* que é representação de uma construção fragmentária característica do pós-moderno. Esta opção pelo fragmentário surge ao arripio da proposta modernista a que Virginia Woolf se vinculava, pelo que, se torna legítimo concluir-se do seu lugar de ponte entre o moderno e o pós-moderno referenciado pelo pensamento de Derrida.

O fragmentário que está já presente em *Mrs. Dalloway*, recolhe lugar representacional tanto na estruturação fragmentada pós-moderna do texto de Cunningham

que propõe um prólogo e três núcleos diegéticos, em três épocas diferentes, os quais são, contudo, escritos como se fossem concomitantes: como se o passado, o presente e o futuro fossem ausentes de um tempo cronológico e escritos num tempo interior. Do mesmo modo, o argumento de Hare, confirma esta fragmentação da narrativa e das personagens que se vão revelando mais por contraposição umas às outras do que por auto afirmação linear. Por sua vez, o texto cinematográfico de Daldry acentua esta característica utilizando o recurso à *voz over* que permite, a par da pontuação musical de Glass, o entrelaçar de tempos e personagens diversas reescritas em torno da escrita do romance de Virginia Woolf que serve de ponto de partida a estas sucessivas reescritas e mediação.

2.1.2. A escrita para a morte

A representação do suicídio da escritora Virginia Woolf, no prólogo, quer do romance quer do filme, permite uma leitura diferente acerca das ponderações, de Mrs. Woolf, quanto ao destino da personagem do romance que começa a escrever nesse dia. A consideração da possibilidade da morte da personagem espelha as próprias considerações da personagem de Mrs. Woolf quanto à sua própria vida: sentindo-se ameaçada pela doença mental, sentindo-se presa na quietude de Richmond e afastada da trepidante Londres, Mrs. Woolf sente a sua vida como uma espécie de morte, à qual ela preferiria a própria morte – *I wish for your sake, Leonard, that I could be happy in this quietness. But if it is a choice between Richmond and death, I choose death (H., cena 78:85)*. Por outro lado, as considerações existenciais da personagem de Mrs. Woolf repercutem as angústias e a doença que afectava a própria escritora. Estas referências e reflexões podem ser encontradas no texto do diário de Virginia Woolf, em particular, as entradas do ano de 1923/24 (anos em que o romance *Mrs. Dalloway* foi escrito), que reflectem tanto o delinear da estrutura do romance aqui figurado, quanto as dificuldades experimentadas, pela escritora e as dúvidas acerca da personagem de Septimus (*D.I:351*): o poeta vem ao romance, mais do que para morrer, para se suicidar.

As primeiras imagens do texto cinematográfico são das águas do rio que correm, num tom quase acinzentado de luto. A realização toma uma decisão curiosa e arriscada, por poder quebrar a credibilidade, quando nos revela, no prólogo, um suicídio que voltaremos a ver consumir-se no final do filme. As imagens do suicídio de Virginia Woolf

são acompanhadas pela leitura da carta (verídica) de despedida, ao mesmo tempo que podemos assistir à escrita da carta. Esta solução de dramatização provoca uma relação directa entre a escrita e a morte. O suicídio (a morte que se inflige a si mesmo) surge determinante e não fruto de um impulso, é a recusa de continuar vivo. Desde logo, o texto cinematográfico toma posição: ouvir e ver a carta a ser escrita é, ainda, ver escrever a própria morte. O acto de se afogar conclui uma afirmação que a escrita já tinha feito. A *montagem paralela* entre Virginia a entrar no rio e Virginia a escrever a carta permite ler a morte não no afogamento, mas antes na própria escrita. Mais do que nas águas do rio, Virginia morre (suicida-se) no bilhete que escreve. No final do filme, recuperando a personagem entrando no rio, a realização representa, agora sim, o suicídio da escritora. Assistir à escrita da carta de despedida revela a escrita como um *fazer ser*. Ao escrever a carta, Virginia escreve (morre) a sua própria morte.

A ligação entre a escrita e a morte é confirmada nas próprias palavras que Virginia escreve: Dearest, I feel certain I am going mad again. I feel we cant go through another of thdr terrible times. And I shant recover this time... (*H.*, cena 4:2). Quando era acometida de crises nervosas, Virginia Woolf ficava impedida de escrever, pelos médicos. Ao suicidar-se, Virginia prefere morrer fisicamente a viver privada da escrita. Esta é uma opção da escritora Virginia Woolf, respeitada pela ficção na personagem de Mrs. Woolf, pela personagem do escritor Richard Brown e ainda, como o texto cinematográfico dá notícia, pela personagem woolfiana de Septimus (o poeta, o visionário). Em comum, a escritora e as personagens têm a escrita e a opção pela morte.

As crises nervosas que acometem a escritora Virginia Woolf surgem representadas na personagem de Mrs. Woolf e também transpostas para a personagem de Richard Brown, ainda que nele tenham a componente física e objectiva da demência provocada por sida. A escrita surge associada a uma certa fragilidade nervosa que, em si mesma, pode ser ambivalente já que causa a instabilidade que, paradoxalmente, está na origem dessa capacidade de ver o mundo de modo diferente, de lhe ser sensível de um outro modo que permite a escrita.

Tanto na personagem de Mrs. Woolf quanto na de Richard Brown, a escrita surge ligada a uma instabilidade emocional e ao desejo de conseguir apreender o frémido da vida. Mrs. Woolf declara que entre a calma de Richmond e a trepidante Londres, subjaz uma escolha entre a morte e a vida. O frenesim de estar vivo que associa à capital, parece ter

paralelo na ansiedade de escrever *about it all* (*H.*, cena 29:27) que Richard quer captar num só instante. Perante o que considera não ter alcançado, perante a ineficácia da sua escrita, Richard prefere a morte do corpo. Ao modo baudelairiano, tanto Mrs. Woolf como Richard associam a escrita ao frémio da vida. De resto, as duas personagens suicidam-se evocando o conceito de poeta que, para Baudelaire, surge como o herói da modernidade, mas que estaria condenado ao suicídio. Esta projecção do escritor/da escrita para o suicídio aparece ainda no texto cinematográfico na referência à personagem woolfiana do poeta, Septimus, que Mrs. Woolf decide que deve morrer para que todos os outros possam valorizar a vida (*H.*, cena 89:111).

A escrita surge como uma (re)criação da realidade. O escritor vê a vida com outros olhos, diferentes dos olhos dos outros. No filme esta afirmação está representada pelo facto de Richard olhar o exterior sempre mediado por uma janela, tanto em 1951, enquanto Richie, quanto em 2001, Richard (Richie) medeia o mundo por uma janela. Também Vanessa adverte Angelica para o facto de a tia viver duas vidas: a dela própria e a do livro que escreve (*H.*, cena 62:78). Tal como Richard se apropria da vida dos outros para criar uma nova vida na(com) escrita (*H.*, cena 22:18). A mesma escrita que, criando uma nova vida, consagra a morte. No romance que Richard escreveu Clarissa é identificada, desde logo, por Barbara (*H.*, cena 22:18). Somente com Louis Waters é que ficamos a saber que, no romance, há uma mãe que desconhecemos quem seja, ainda que possa inferir-se que seja a de Richard. Curiosamente, Louis diz que, no romance, a mãe se mata (*H.*, cena: 50:66). No final do texto cinematográfico, Laura revela que sabe porque é que o filho a matou (*H.*, cena 96:118). A personagem do escritor matou a mãe, na ficção, ao consentir-lhe o suicídio.

Tanto o suicídio de Virginia Woolf quanto o suicídio de Richard Brown são representados, quase paradoxalmente, com uma ligação à racionalidade. No momento em que se suicida, a personagem de Richard entabula um congruente diálogo com a personagem de Clarissa. Richard recusa viver, manteve-se vivo por e para Clarissa mas, agora, ela tem que o libertar (*H.*, cena 84:103). A vida que lhe resta viver são as horas que se seguirão ao prémio e as horas após essas horas (*H.*, cena 84: 102), Richard tem consciência que mais do que viver, espera a morte. Racionalmente e de modo desapiedado, Richard tem consciência que já não consegue escrever, que não consegue captar esse instante total, tem consciência que o seu caminho é para a decadência física e psíquica. Por

isso, escolhe morrer. A morte surge como libertação. Também a personagem de Virginia Woolf escolhe morrer para evitar (libertar-se) (d)a demência que a impediria de escrever. As palavras que a escritora deixou escritas e que são aqui recuperadas afectam a decisão ao exercício da razão: ... So I am doing what seems the best thing to do... (*H.*, cena 4:). Ou seja, o anúncio e o dar-se à morte são postos como momentos de racionalidade. Como opção, não de desespero mas, estranhamente, de equilíbrio emocional (que se receia vir a perder).

Associada ao receio da demência, a morte (o suicídio) ensombra os escritores. Aos outros, aos que não escrevem, cabe o zelar pela saúde dos que escrevem. A personagem de Virginia é vigiada pelo médico que prescreve calma e tranquilidade (*H.*, cena 9:4). No texto cinematográfico Leonard surge como editor (na realidade, também era escritor) e zelador de Virginia. Zela para que coma, insiste para que ela tome o pequeno-almoço (*H.*, cena 11:8). Também Dan Brown insiste com Richie para que coma e com Laura para que descansa por estar grávida (*H.*, cena 17:11). A insistência no descanso e na alimentação ecoam quer os médicos da escritora quer, de *Mrs. Dalloway*, as personagens de Dr. Holmes e Sir William Bradshaw, médicos de Septimus.

O cuidar, o zelar pela saúde consagra uma dicotomia entre os que estão relacionados com a escrita (escrevem ou, como Laura, lêem) e os que cuidam. Este par revela a morte das relações.

Na cena de apresentação das personagens de Leonard e Virginia já se anuncia esta articulação: ele cuida da saúde dela, ela escreve. A relação de ambos sobrevive nesta enunciação. De fora, fica a dinâmica de um casal. A confirmá-lo tem-se a observação de Leonard que diz a Virginia que almoçarão como marido e mulher, como deve de ser (*H.*, cena 11:8). Também na família Brown se adivinha a mesma situação de morte da relação mediada pela escrita. Não obstante terem um filho, Laura estar grávida de outro e Dan viver o que acredita ser a felicidade, o casamento de ambos está morto. No final do filme, Laura confessa mesmo que aquela vida era a morte (*H.*, cena 78:95). Também a relação de Clarissa Vaughan com Sally é (d)escrita como morta. Pode perceber-se que Sally esqueceu-se que, naquele dia, Clarissa dava uma festa. Mais tarde, quando vem da rua, Sally traz flores para Clarissa. Estas flores evocam as flores que, em *Mrs. Dalloway*, Richard Dalloway leva à mulher, por ter a certeza que lhe agradarão e como forma silenciosa de lhe dizer que a ama, sem que com isso, Richard e também Sally se vejam obrigados a expor os seus sentimentos. Torna-se significativo da relação de ambas, o facto

de Sally ser surpreendida por uma casa cheia de flores e acabar por deitar fora as que comprara (*H.*, cena 36:41). O mote das flores como anúncio da morte da relação é confirmado nos Browns, com Dan oferecendo flores a Laura, ao invés do que seria de esperar sendo o aniversário dele.

A escrita surge irredutivelmente ligada à morte quando Richard interpela Clarissa perguntando-lhe se a escrita dele lhe sobreviverá. Clarissa acredita que sim, que a escrita dele sobreviverá (*H.*, cena 29:27). Esta convicção coloca o escritor face a face com a própria morte. A escrita sobrevivendo, permanece, enquanto o autor (escritor) desaparece. A própria evidência da sobrevivência da escrita implica, necessariamente, a não sobrevivência (a morte) do autor.

Mais do que a teoria da morte do autor, apresentada por Roland Barthes, tomada como a revitalização do autor pela leitura, o que está implícito ao diálogo é a morte existencial do escritor. Este surge, portanto, como um veículo da escrita, como um lugar de *vir a ser* da própria escrita, quase um instrumento que liberta a escrita para a vida. A resposta da personagem de Richard Brown é elucidativa quando refere que não importa com o que se começa, termina-se sempre com tanto menos (*H.*, cena 29:28). Ao escrever, o escritor liberta a escrita para a sua vida própria, conseqüentemente, criando o seu caminho para a morte quer pelo que foi escrevendo, quer face à impossibilidade da escrita (como no caso da demência). A questão de Richard é a quem se destina, verdadeiramente, a festa que Clarissa prepara. Richard acha que falhou na sua tarefa de escritor. Não conseguiu escrever acerca de tudo como desejava. A sua morte não pode (deve) ser sentida pelos outros. No diálogo, Richard produz a fissura entre a morte do escritor e a morte do homem. A primeira surge como um imperativo face à sensação de ter falhado, a segunda surge como libertação de Clarissa. Enquanto homem, Richard sente que se mantém vivo por ela, para que ela possa continuar a ocultar-se de si mesma, permitindo-lhe que não se interroge sobre a vida que tem, sobre a relação com Sally.

A relação da escrita com a morte aclara-se, no texto cinematográfico, ao proporem-se três tipos de morte: o suicídio, a morte por causas naturais e a morte em vida (morte espiritual).

Ao longo do filme assiste-se a uma morte natural, a do pequeno pássaro, tem-se notícia de duas outras mortes por doença, a de Dan e da filha. Virginia acautela Angelica relativamente ao pássaro: todos temos a nossa hora para morrer (*H.*, cena 41:56). Assim, a

morte natural parece ser tomada como um destino ao qual não nos podemos eximir. A hora já está determinada e será incontornável esse destino. Quando se morre, volta-se para o lugar de onde se veio, ainda que não se tenham lembranças desse tempo (*H.*, cena 41: 58). Este regresso a um lugar inconsciente provoca a lembrança da mitologia grega, com a travessia do rio Hades que se confirma, aqui, numa circularidade simbólica que nos transporta para as águas do rio Ouse em que Virginia Woolf se suicidou, como se lendo nesse suicídio a tentativa de se aproximar de uma morte natural.

Muito novos ainda, Dan e a filha morreram de cancro, portanto, morreram de causas naturais. Era esse o seu destino que deveria, assim, ensombrar Laura Brown. Como ela própria diz, a Clarissa Vaughan, sobreviver a toda a família é uma coisa terrível (*H.*, cena 96:117). Morrendo, Dan e a filha encontraram, infere-se, a paz e tranquilidade que Angelica nota que existem no pequeno pássaro morto (*H.*, cena 41:58). Mesmo a morte natural parece, então, confirmar-se como o encontro com uma certa pacificação, implícita no facto de, à vida, se sobrepor a morte, no cumprimento de uma trajetória existencial.

A escrita parece estar fora desta morte por causas naturais. Nem Dan, nem a filha (tanto quanto nos é dado saber) mantêm qualquer tipo de relação com a escrita, o que parece ser suficiente para os subtrair à decisão de se impor, a si mesmos, a morte. Eles morrem, portanto, por causas naturais, não decidem a sua própria morte. A sua morte não lhes pertence, não são eles quem a escreve. Antes, afastam-se do padrão proposto, no prólogo, em que a morte é pré-anunciada pela escrita, como se, fosse tomada nas próprias mãos. Em *Mrs. Dalloway*, Clarissa Dalloway sente que os pais lhe entregaram a vida nas suas mãos. Esta possibilidade de decidir a sua morte pertence, ainda, a esta responsabilidade de receber a própria vida.

A personagem de Laura Brown representa a responsabilidade de se aceitar a própria vida, e tê-la entre mãos. Ao longo daquele dia, ao ler o romance woolfiano, Laura sente viver uma vida que não deseja viver. De resto, sentimento é, em primeiro lugar, expresso pela personagem Mrs. Woolf quando argumenta que, na calma de Richmond, vive uma vida que não deseja viver e à qual prefere a morte. Também Laura Brown pensa em morte. No texto cinematográfico, o desespero de Laura leva-a, directamente, a considerar a ideia de pôr termo à sua vida. Deixando Richie com Mrs. Latch, Laura parte em busca, não de um lugar onde possa ler sem ser importunado, mas do lugar para a sua própria morte. Ligada à escrita, pela leitura, a esta personagem é concedida a possibilidade

de pensar a sua morte. Contudo, a ligação de Laura à escrita não é directa. Laura não escreve, antes, lê o que outro(s) escreveram. Na realidade, a ligação de Laura à escrita, naquele dia da vida dela, passa pela tomada de consciência de que não pode escolher a morte. Morta (espiritualmente) está Laura ao ver-se impedida de ler. No final do filme, Laura explica a Clarissa que a sua escolha foi pela vida (*H.*, cena 96:119). Ligada a uma família, a uma vida que não desejava, coarctada da leitura, Laura sentia-se morta. Porque lê (não escreve) o suicídio não é uma solução possível para Laura.

Só aos escritores é dado escreverem a sua morte. Isto é, só aos escritores é dado o suicídio. Virginia Woolf suicida-se. Richard Brown suicida-se. Septimus suicida-se. E cada um deles o faz, ainda, numa afirmação de vida. Impossibilitados, todos eles, de escreverem, por a demência se ter instalado, todos optam pela morte por não poderem continuar a celebrar a escrita. É a ausência da escrita (mais do que a escrita) que implica a escolha pela morte. Ao escritor é dada uma vida, a vida da própria escrita.

As personagens dos escritores conciliam ainda uma relação generativa entre a escrita e a morte. Pela escrita pode dar-se a morte. Conforme Louis Waters refere e Laura confirma, no romance que escreveu, Richard *matou* a mãe (*H.*, cena 96:118). Também a personagem de Virginia Woolf demonstra ter poder de vida e de morte sobre as personagens. Primeiro decide que é Clarissa quem vai morrer, por uma coisa aparentemente sem importância (*H.*, cena 62:78); depois, Virginia *salva* Clarissa e decide matar Septimus, ele também escritor que acaba por morrer, sem obra escrita.

No romance de Cunningham, Clarissa (Vaughan) é a personagem que tem efectivas afinidades com a personagem woolfiana de Clarissa Dalloway. As duas se detêm nos pormenores e detalhes. Coisas pequenas, como o facto de Sally ir almoçar com uma pretensa celebridade do mundo do audiovisual, Oliver St. Ives²⁰⁰, fazem-na sentir-se insignificante (*T.H.*:89). Este sentimento de insignificância reflecte o mesmo sentimento que a personagem woolfiana sente ao saber que o marido foi convidado para almoçar com Lady Bruton (*M.D.*: 34). Clarissa Dalloway experimenta o sentimento de ser posta à margem, de ser insignificante. Tanto uma Clarissa quanto outra lidam com o sentimento de insignificância por oposição ao conceito de uma certa imortalidade. No texto woolfiano, Clarissa Dalloway presencia o episódio do carro. Clarissa pensa tratar-se de um carro de

²⁰⁰ Este episódio só está presente no romance de Michael Cunningham, não foi contemplado nem pelo argumento, nem pela realização. Acresce que o nome, St. Ives, é uma evocação da praia onde a escritora Virginia Woolf passava férias de Verão com os pais e os irmãos (Curtis, 2007).

Estado, que talvez transporte uma figura distinta. Clarissa não pode, verdadeiramente, chegar a saber de quem se trata, dado que a cortina da janela do carro foi, prontamente, corrida. Pensa que pode tratar-se de uma visita da família real, e não deixa de estabelecer a comparação com a festa que ela própria vai dar, atribuindo-se assim, a si mesma, um pouco dessa notoriedade que, certamente, a história confirmará (*M.D.*:22). No texto de Cunningham, Clarissa remedia este episódio. O barulho que lhe chama a atenção é produzido por uma equipa de filmagens, e pensa entrever, por breves momentos, Meryl Streep ou Vanessa Redgrave. Nomes de estrelas de cinema que perdurarão no imaginário colectivo, alcançando, assim, uma certa imortalidade. Tanto no argumento de Hare quanto na realização de Daldry, a intenção deste episódio – a referência à imortalidade – é transferida para a escrita. Richard é imortal. A obra de Richard perdurará para lá da morte dele: ... This is a group of people who want to tell you your work's going to live (*H.*, cena 29:26).

Clarissa deixa-se impressionar pelos pequenos nada do mundo que a rodeia e que a arrastam para as grandes reflexões. Clarissa evoca as decisões que tomou no passado e a forma como aquelas influenciaram (influenciam) a sua vida actual. Esta preocupação de reflexão em torno das suas demandas, impregna o seu quotidiano com uma sensação de derradeiro e de impossível equívoco, como se a vida fosse (é) urgente. A memória do Verão dos seus dezoito anos, quando estava envolvida sentimental com Richard, é recorrente nos seus pensamentos. Clarissa recorda esse Verão como a promessa (parece-lhe que não cumprida, afinal) de felicidade, *da* felicidade, como reconhece quando fala com a filha (*H.*, cena 70:87). Ao contrário das outras personagens que consideram a morte sob a forma de suicídio, Clarissa pensa a morte como acção do tempo que age sobre as pessoas, mudando-as, transformando-as, alterando-as e aproximando-as, assim, do inevitável, como desfecho de uma doença que vai sobrevivendo no tempo, tal como ela compreende que está a suceder com Richard (*H.*, cena 84:102). No texto cinematográfico não surge explícita a sua convicção acerca do suicídio: Clarissa testemunha o suicídio de Richard e pensa que não conseguiria pôr termo à sua própria vida. A sua percepção da morte é referenciada pela não necessidade de morrer já, como ela mesma diz a Richard: You have good days still, Richard. You know you do (*H.*, cena 84:102).

Richard Brown herdou, do texto woolfiano, o nome próprio de Richard Dalloway e a diegese da personagem de Peter Walsh. Em *Mrs. Dalloway*, Clarissa esteve retida em casa, por razões de saúde. Na manhã em que sai de casa, para ir comprar flores para a festa

que prepara, Clarissa recorda uma manhã, em Bourton. Recorda-se de Peter Walsh a ter interpelado, ao vê-la junto das flores (*M.D.*, 1996:5). Em *The Hours*, Richard recorda que, aos dezanove anos, num Verão, em Wellfleet, envolveu-se sentimentalmente com Clarissa Vaughan. A relação amorosa com Louis Waters foi interrompida. Numa certa manhã, ao ver Clarissa sair para o jardim, pela porta de vidro das traseiras, Richard teve consciência que nunca vira imagem mais bela. E apelidou Clarissa como Mrs. Dalloway, numa evocação do texto woolfiano. Desde, então, Clarissa ficou presa ao nome: And ever since then, I've been stuck. (...). I mean, with the name (*H.*, cena 50:70). O poeta escreveu-lhe o destino: ser a perfeita anfitriã, à semelhança da personagem homónima.

A triangulação amorosa em torno da personagem da Clarissa woolfiana, reunindo Peter e Richard, é traduzida, no romance e no texto cinematográfico, pelo triângulo, Richard, Clarissa e Louis. A Clarissa de Virginia Woolf, preteriu Peter em favor de Richard. A Clarissa de Cunningham é preterida em favor de Louis. Sobre ambas recai a presença do suicídio. Clarissa Dalloway fica a saber, durante a festa, que o jovem Septimus se suicidou (*M.D.*:202); Clarissa Vaughan assiste, antes da festa, ao suicídio de Richard. O ponto dissonante entre os dois textos é a ausência: Peter Walsh esteve na Índia, vem episodicamente, naquela altura, a Londres. Richard esteve sempre presente na vida de Clarissa Vaughan, e é Louis quem se afasta. O ponto em comum, a morte (o suicídio), revela, a convergência para a personagem de Richard. Os dois poetas ficcionados, Richard e Septimus, suicidam-se, ambos para escaparem à demência, que Septimus entende como perda da alma e que Richard entende como incapacidade de escrever.

2.1.3. A Vida como arte

As três mulheres, em *The Hours*, surgem como lugares metafóricos da concepção de arte de presente nos pequenos detalhes da vida. Tanto uma Clarissa como outra começam a narrativa com o objectivo de preparar uma festa. A festa de Clarissa Dalloway alcançará sucesso malgrado a notícia do suicídio de Septimus. A festa de Clarissa Vaughan não chegará a realizar-se por causa da morte do escritor a quem era dedicada. As duas mulheres revelam, desde logo, a sua preocupação com os detalhes quando chamam a si a tarefa de comprar as flores. As duas almejam a perfeição na preparação de uma festa. No texto woolfiano, Clarissa é uma mulher que se ocupa de pequenas (grandes) coisas. A sua

vida desenrola-se em torno da organização de uma festa, ainda que, ela própria se sinta posta à margem do círculo de mulheres, pretensamente mais intervenientes, como Lady Bruton. O modo como conserta o vestido que usará na festa, a perspicácia com que vê a velha vizinha pela janela, revelam uma personagem que se ocupa de detalhes, de pormenores.

À semelhança de Clarissa Dalloway, Clarissa Vaughan é, por excelência, a personagem que se deixa prender pelo detalhe. A vida é, para ela, uma profunda experiência que está presente em cada pormenor: na beleza e frescura da manhã em que sai, nas flores que escolhe, na perspectiva da perfeição da festa. Clarissa é a personagem que, por excelência, se afirma pela relação com os outros. Clarissa ocupa-se dos outros. Também por isso, Clarissa vem cuidando do antigo amante. A sua natureza está na comunhão com os outros. Nessa medida, a sua arte, não é como a de Richard, não perdura na obra escrita, antes, desvanece-se no final de cada festa. É essa permanência da arte de Richard, que perdurará para lá da morte dele que Clarissa procura na sua preocupação com cada detalhe. Profissionalmente, como editora, Clarissa Vaughan lê a obra dos outros. Por amor lê a obra de Richard e cuida dele. Clarissa está rodeada da arte que perdura. A sua preocupação com a preparação de uma festa, a única arte a que ela acede, fá-la pensar e sentir que é vista como uma menoridade.

Estas características da personagem são, ainda, transmitidas, ao romance de Cunningham e ao texto cinematográfico, desde logo na minúcia com que a personagem de Virginia procura uma frase, uma palavra, procura estabelecer a estrutura do romance que começou a escrever. A importância do detalhe, do pormenor, salta à vista quer quando Virginia refere, a Leonard, que já tem uma primeira frase, quer quando, fechando o círculo, diz ao marido que só falta uma coisa para tudo estar resolvido: saber qual o destino de Mrs. Dalloway (*H.*, cena 95:115). Esta minúcia, esta preocupação com o detalhe é parte do carácter da própria escritora. No seu diário, ao longo do ano é possível encontrar diferentes referências relativas ao modo como escreve, ao processo utilizado, à forma como se desenvolve.

A personagem de Laura vem à vida na década de cinquenta, nos Estados Unidos, numa época em que a sociedade apela aos valores da domesticidade para as mulheres (Woloch, 1984:485), tentando contrariar a tendência, surgida com a Segunda Guerra Mundial, das mulheres se inserirem e manterem no mercado de trabalho. Laura não

consegue encontrar realização nessa domesticidade, contudo, procura-a. Nos detalhes de fazer um bolo, deixar a cozinha arrumada depois de confeccionar os bolos, Laura empenha-se tentando converter essas tarefas em exercícios de um mais intenso desejo de vida. A personagem de Laura Brown simboliza, na confecção do bolo de aniversário, a procura da arte, na compreensão dos pequenos detalhes, das pequenas tarefas quotidianas. Por isso, o não conseguir fazer o bolo tem tão grande importância para Laura. Não conseguir fazê-lo simboliza a sua incapacidade para viver a vida que escolheu e na qual se sente desconfortável, mas simboliza ainda a sua incapacidade para canalizar a sua energia, e a sua criatividade para o círculo de domesticidade em que se encontra. A visita de Kitty confronta Laura com a sua própria incapacidade, expõe-na aos olhos dos outros. O bolo mal conseguido surge como a impossibilidade de realizar o seu desejo pela perfeição.

Laura responde à da leitura com o esforço de execução que se assemelha ao do artista. Assim, a personagem de Laura Brown aproxima-se da personagem de Virginia Woolf. A mesma determinação e empenho a que assistimos na escrita de Mrs. Woolf, surge transposta para Laura na firme decisão de fazer do bolo a arte na/da sua vida. Relativamente ao texto cinematográfico, o texto de Cunningham proporciona uma maior variedade e multiplicidade de abordagens a esta perseverança que Laura Brown manifesta nas tarefas domésticas. Mas pode ainda ler-se, no filme, este empenho e transformação de uma tarefa quotidiana e doméstica num acto criativo. Nesta atitude pode reconhecer-se a sensibilidade artística de Laura.

2.1.4. A morte da alma: *Fear no more the hot of the Sun... ou o noonscape*

Hoff (1990) propõe uma leitura de *Mrs. Dalloway* em torno da questão da preservação da alma (ou *noonscape*) que terá eco no texto cinematográfico de *The Hours*. O romance woolfiano assenta, estruturalmente, nos diferentes relógios da cidade de Londres que vão indicando as horas, que se tornam, deste modo, elemento fundamental da narrativa. Wright destaca, em relação a *Mrs. Dalloway*, que o romance tem uma forma peculiar já que não está dividido por capítulos mas antes por períodos de tempo, intelectualmente concebidos e repetidamente definidos. O romance abre com o *Big Ben*²⁰¹

²⁰¹ Chama-se a atenção para a seguinte reflexão de Randall Stevenson acerca da representação do tempo de Greenwich no romance modernista e pós-modernista: “The SecretA gentt hus highlights symptoms of the same disease or decadence which Stencil diagnoses running throughout modern history in V., and which can

que bate as dez horas da manhã e fecha com o bater das três horas da madrugada seguinte. Ouve-se quinze vezes o som de relógios a baterem horas, assinalando dez horas diferentes referenciados metaforicamente: the leaden circles dissoveld in the air (*M.D.*:6, 54, 104, 204). Para Wright, há uma correspondência entre estas divisões do tempo e as personagens que vão aparecendo. De cada vez que se ouve um relógio, há uma alteração na narrativa seja de uma personagem seja de outra. Wright alerta para que a relação funcional entre o tempo e as personagens permanece sempre a mesma ao longo do romance: à consciência de um sujeito não é permitido deambular livremente pelo tempo e espaço, antes, é convocado periodicamente e confinado a um momento em particular.

The Hours de Michael Cunningham ressalva a importância das horas (do tempo) no título e na duração de um dia. Por sua vez, o texto cinematográfico respeita esta temática das *horas*: apresenta as três mulheres através da interligação de relógios despertadores, faz notar que Sally chega a casa de manhã (fora de horas), que Vanessa chega antes da hora, que Louis chega antes de ser esperado, que Clarissa chega mais cedo a casa de Richard.

O *nooscape* ou *topos do meio-dia* pertence a um conjunto de convenções desenvolvidas na literatura clássica e retomadas por textos modernos. Hoff defende que ignorar o *midday* é um convite a uma leitura enganosa: para o leitor atento, o *midday* funciona como um instrumento de ênfase, de *suspense* ou expectativa relativamente ao que se segue na narrativa, ao mesmo tempo que deve sublinhar o que está a ser descrito. Na escrita ficcional, a convenção do *midday* diz respeito aos efeitos solares quer do *midday* quer do *noontide* e indica um acontecimento que tanto pode ser auspicioso como perigoso. Ainda que o clássico *noonscape*, que está presente no encontro de Menelau com Proteu, na *Odisseia*, seja um prenúncio de algo favorável, tomado classicamente, o *midday* é

be found regularly reflected in twentieth-century fiction by the time of Lawrence and Huxley. Conrad's most significant anticipation of later writing, however, is in suggesting antidotes which are not directly political (certainly not in terms of approving anarchist action against Greenwich) but imaginative and aesthetic. The Secret Agent comprehensively resists strict chronology at the level of form, through the extensive anachronies and zigzag assemblage of its own narrative, constructed as if to exemplify Chief Inspector Heat's conclusion that there can be 'unexpected solutions of continuity, sudden holes in space and time' (p. 76). Comparable conclusions, and comparable tactics, inform many modernist narratives. Comparable conclusions, and comparable tactics, inform many modernist narratives. The kind of 'shredding and slicing, dividing and subdividing' clocks which figure in Virginia Woolf's *Mrs Dalloway*, for example, are escaped through narratives which turn away from the reifying pressures of modern life towards more inviolate inner states of consciousness, ones which allow what Woolf calls 'time in the mind' to replace the rigours of public time, its divisions and subdivisions dissolved in a seamless, unchronological stream of mingling memories and impressions (Stevenson, 2000:130-131).

prelúdio de algo extremamente perigoso. Em *Mrs. Dalloway*, será a ameaça da morte da alma que conduz ao suicídio de Septimus, tal como em *The Hours*, conduz ao suicídio de Richard Brown.

Pelo seu prelúdio de perigo, o *midday* convida à procura do *locus amoenus*, normalmente introduzido pela expressão *in the heat of the sun* que remete para o calor opressivo e para a indolência que o calor provoca. Em *Mrs. Dalloway*, Regent parque, onde *Mrs. Dempster* almoça (*M.D.*:31), é um lugar ameno, ligado à natureza e ao amor, um lugar de divindades e espíritos, que a sombra das árvores protege da invasão do sol. A própria Clarissa faz referência a um *locus amoenus* quando faz notar a Hugh Whitbread que Londres é um sítio maravilhoso para passear, mais revigorante do que o campo (*M.D.*:8). Aqui, a referência de Clarissa surge como um paralelo invertido de uma citação de Fedro, *um passeio no campo é mais revitalizante do que um passeio nas praças da cidade* (Platão, *Fedro*), ligando o romance woolfiano, através do diálogo platónico, à Grécia e à cultura grega clássica.

Em *Mrs. Dalloway* o uso da convenção é enfático, já que são diversos os acontecimentos significativos que acontecem ao meio-dia, mesmo que Clarissa acautele-se do perigo e saia, para comprar flores, logo de manhã. O texto cinematográfico consagra esta referência quando faz sair, de manhã, Clarissa Vaughan para comprar flores. Ao entrar na florista, Clarissa diz que é uma manhã maravilhosa e fresca (*H.*, cena 22:16). Na *sequência* de suicídio de Richard, Clarissa ecoa, ainda, a manhã woolfiana referindo-se à sua própria manhã como sendo fresca e maravilhosa (*H.*, cena 84:104).

Peter Walsh diz que Bourton é um *locus amoenus* (*M.D.*:62), o mesmo lugar e tempo em que Clarissa o rejeitou em favor de Richard, por receio de se assim não fizesse, Peter e ela se terem destruído (*M.D.*:10). Wellfleet representa Bourton. Fora desse lugar, as três personagens vivem ensombradas. O envolvimento amoroso entre Clarissa, Richard e Louis demonstrará ser perigoso para Louis que dirá, a Clarissa, que sentiu-se livre pela primeira vez, no dia em que deixou Richard. Clarissa permanecerá presa a Richard.

O acto de Clarissa recusar Peter surge reforçado pelo comportamento irreverente de Sally que simboliza a perda de virtude social. Sally começa por ser vista, por Clarissa, como uma *bênção sob aquele tecto* (*M.D.*:39), ao mesmo tempo que se estabelece um paralelismo entre o comportamento de Sally e as ninfas de Ovídio, cuja castidade é dedicada a entidades divinas como Diana. Este paralelismo, liga Sally a Clarissa num

pressentimento de que algo se podia perder, irremediavelmente, entre elas (*M.D.*:39). Nesse sentido elas reportam-se ao casamento como uma catástrofe (*M.D.*:38). No filme, o sentimento de perda é comungado pelas três personagens: Clarissa sente que perdeu a felicidade, Richard sente que a sua escrita se perdeu ao não ter sido capaz de escrever como ansiava, Louis pode ter conquistado Richard mas sente, mais tarde, que deixá-lo foi a libertação.

No texto woolfiano, a relação entre Sally e Clarissa surge, em primeiro lugar, conotada como um laço que ninguém deveria quebrar. Sally começa por ser descrita como um ser mítico que atravessa nua a casa, por se ter esquecido da esponja de banho (*M.D.*:38). Sally aparece como uma divindade feminina que se banha nua e que será ofendida se um mortal a vir (*M.D.*:38). Em paralelo, no texto cinematográfico, Richard dirá de Clarissa Vaughan que nunca vira nada tão belo, em toda a sua vida (*H.*, cena 84: 105). Assim, nesta sugestão da nudez de Sally abre-se, desde já, espaço para o perigo quando se antevê o perigo de ela ser vista por algum cavalheiro, conforme vai acontecer quando, após ter visto Sally beijar Clarissa, Hugh, beija Sally como forma de punição (*M.D.*:82).

Ao interpor-se, entre ambas, ao *coming between*, Peter estabelece uma possibilidade sexual relacionada com a convenção do *midday* que será reforçado, no romance, quando Peter visita Clarissa, em Londres, na casa dela, perto do meio-dia (*M.D.*:45). No texto cinematográfico, a estrutura surge um pouco alterada. A triangulação amorosa é estabelecida entre Louis, Richard e Clarissa que é preterida em favor de Louis. É, portanto, Clarissa que surge *coming between*.

Tendo chegado a casa, vinda da rua, Clarissa Dalloway segue o conselho do médico: *at midday they disrobe* (*M.D.*:35), ela coloca o chapéu amarelo sobre a cama – o chapéu amarelo, *hubris* de superstição, que deixa Clarissa numa situação semelhante à de Sally: prestes a correr nua pelo corredor, com a recordação de Peter como uma ameaça à sua virgindade, ela recorda-o como *everything must be gone into* (*M.D.*:10), numa conotação com a penetração sexual.

No texto cinematográfico, Clarissa Vaughan regressa a casa antes do *midday*. À semelhança da personagem woolfiana, Clarissa sente-se perturbada, acreditando ser por causa da repreensão no olhar de Richard (*H.*, cena 71: 85). Na parte da manhã, Mrs. Woolf é interrompida, no seu refúgio, por Nelly. Cautelosamente, por se saber desprotegida, Mrs. Woolf não chega a entrar na cozinha, deixando-se ficar à porta enquanto fala com a

empregada. Mrs. Woolf sai de casa mas fá-lo sem arriscar totalmente: sai a meio da manhã, como se depreende do diálogo com Leonard (*H.*, cena 33:37)

Com a visita de Peter, às onze e meia, Clarissa sente-se exposta e desprotegida, durante a presença de Peter perto do meio-dia (*M.D.*:45), reage sentindo Peter como um intruso e receando ser vista na sua presença, agora que ele lhe diz estar envolvido amorosamente com Daisy, cujo nome, uma contracção de olho do dia (*day's eye*), remete para a *República* de Platão, onde o olho é dado a conhecer como sendo um sol. Peter também tem presente a preocupação em ser visto pelas pessoas e pelo sol. Ele tem consciência que o seu futuro com Daisy pode ser um viver à beira do perigo, esta ideia é reforçada pelo facto de Daisy ser casada. Peter conhece as regras míticas, por isso, após a sua visita a Clarissa, afasta-se sem olhar para ela (*M.D.*:54), ainda que pareça ignorar que violou as regras da etiqueta ao ter aparecido daquela forma, a caminho de Whitehall, Peter tem consciência que se aventurou e que sobreviveu (*M.D.*:58). Ao tirar o canivete da algibeira, mais tarde na festa dessa noite, Peter volta a fazer uma ofensa mortal.

A mesma consciência parece ter Louis Waters, no texto cinematográfico. Interrompendo Clarissa na preparação da festa, Louis invade a sua privacidade. A ameaça fica expressa tanto no pressentimento de Clarissa quanto na forma como Louis abandona a casa, com uma expressão de profundo alívio. Tal como Peter, também Louis vem anunciar que está envolvido romanticamente. À semelhança da Clarissa woolfiana, Clarissa Vaughan será interrompida repetidamente, nesta hora mágica, por Sally, por Louis e por Julia.

Mrs. Woolf é surpreendida pela chegada de Vanessa e das crianças. Agendada para as quatro horas (depois do *midday*), a visita acontece em plena hora de perigo. Mrs. Woolf parece ter consciência disso quando procura abrigo num *locus amoenus*, indo para o jardim. Mas nada evita o percipitar dos acontecimentos: as crianças descobrem um pássaro agonizante e Mrs. Woolf apercebe-se que a sua personagem deve morrer. É depois, ultrapassada a hora do perigo, de volta a casa, que Mrs. Woolf vislumbra a possibilidade de não condenar à morte a sua personagem. Ao mesmo tempo que Laura Brown, tendo-se aventurado a sair de casa em hora imprópria, está prestes a sucumbir ao impulso de se suicidar. Num núcleo e no outro parece ser por acção da infância que a morte é afastada. Só Angelica se aproxima de Mrs. Woolf e, com Laura, parece ser a gravidez que a impede de consumir o suicídio.

As invasões da privacidade de Clarissa Dalloway sucedem-se. Elizabeth almoça com a mãe (*M.D.*:53). Após o almoço, Richard chega disposto a dizer a Clarissa que a ama (*M.D.*:129). Vindo do seu próprio envolvimento ao almoço, ainda que seja de notar que Lady Bruton não ofereça o almoço ao meio-dia, Richard diminui a intensidade do seu desejo quando o relógio bate as três horas (*M.D.*:130). A privacidade de Clarissa volta a ser interrompida com a entrada de Elizabeth que vem anunciar que vai lancher com Miss Kilman (*M.D.*: 135). De notar que nestas interrupções, Richard reconhece, nas almofadas em que Clarissa pretende encostar-se para descansar, o direito de ela querer estar só (*M.D.*:132). Do mesmo modo, também Miss Kilman é obrigada a reconhecer, a privacidade de Clarissa, pelo modo como Elizabeth guarda a porta dizendo que a mãe está a descansar (*M.D.*:135). Assim, apesar de tudo, Clarissa parece ter conseguido atravessar a hora mágica, já que a segunda invasão de Elizabeth ocorre depois das três horas, quando o descanso de Clarissa já está concluído. As três horas que surgem referenciadas no texto cinematográfico, quando Clarissa frisa a Richard que o irá ajudar a vestir-se às três horas e meia (*H.*, cena 29:31). Clarissa Vaughan arrisca Richard ao chegar antes que o *midday* seja ultrapassado.

A simbologia da sucessão de interrupções também está representada no texto cinematográfico. Mrs. Brown é interrompida por Kitty que chega, sem anúncio, interrompendo a preparação da festa. Laura será ainda objecto de uma outra interrupção: o olhar do filho que, como que a interroga. Mrs. Woolf é interrompida por Nelly, por Vanessa que chega cedo de mais. Clarissa é interrompida por Sally, pela filha Julia, por Louis Waters e interromperá Richard ao chegar, ela própria, antes do previsto.

O descanso é a palavra-chave do *midday*. Ao meio-dia, o sol parece parar por um instante, num sinal de que o próprio tempo suspende o tempo. Tradicionalmente, este momento é assinalado por uma propensão para a anormalidade humana, o descuido e erro, a loucura e delírio. A sesta após o almoço pode ser entendida como uma renúncia à vigilância necessária contra as forças malignas, é a não resistência à sonolência. Exemplo disso é a letargia de Richard (*M.D.*:124) ou Lady Bruton que adormece (*M.D.*:123). Por sua vez, Peter Walsh adormece também e torna-se revelador que, quando acorda, tem a sensação de *the death of the soul* reportando-se ao Verão em Bourton (*M.D.*:65). No texto cinematográfico, o descanso está referenciado à escrita: com a advertência do médico para

que Virginia descanse, com a advertência de Dan a Laura e com o conselho de Clarissa a Richard.

Perto do meio-dia, Rezia e Septimus vão a caminho, em Harley Street, da consulta de Sir William Bradshaw. Atravessam Regent parque que foi estabelecido como *locus amoenus*, contudo, ao bater do meio-dia no Big Ben, Septimus é consultado, e é-lhe prescrito o internamento (*M.D.:109*). O suicídio de Septimus surge como consequência do poeta ter estado exposto na mítica hora do meio-dia quando, no consultório de Sir Bradshaw, pela clarabóia, o sol entrou, ao mesmo tempo que, não tendo olhado a deusa, porém, Septimus ousou olhar a fotografia de Lady Bradshaw (*M.D.:108*).

Na sala de casa de Septimus, à semelhança do que sucedeu na sala de Clarissa, a porta é constantemente aberta. Primeiro entra uma pequena rapariga (*M.D.:159*), depois é Rezia quem abre a porta (*M.D.:163*). Pela terceira vez, a porta abre-se e, desta vez, para deixar entrar Holmes. Tal como na visita de Peter a Clarissa o perigo é o ver, também Rezia quer impedir Dr. Holmes de ver o marido (*M.D.:164*) Rezia tenta impedir a entrada de Dr. Holmes, mas foi uma tentativa não alcançada, Dr. Holmes transpõe a porta, entra no espaço, e vê Septimus.

No texto cinematográfico, Clarissa chega antes das três e meia. Clarissa chega sem ser esperada, durante a vigência da hora mágica. Tal como Dr. Holmes vê Septimus, no romance woolfiano, no texto cinematográfico, Clarissa Vaughan vê Richard quando não devia vê-lo. Ao ser visto, resta a Richard provocar a sua própria morte para preservar a sua alma, a sua privacidade.

Também a Clarissa woolfiana, durante a festa, usou transpor o limiar do espaço onde o primeiro-ministro esteve com Lady Bruton (*M.D.:202*). A sala estava vazia e Clarissa transpôs o espaço salvando-se. Por isso, Clarissa sente-se iluminada. Ela sente ter o poder de vida e de morte sobre si mesma: os pais dando-lhe a vida entre mãos para ser vivida até ao fim (*M.D.:204*). A esta sensação corresponde a visão que Clarissa tem da velha senhora da casa em frente, tal como a vira, doze horas antes, sugerindo a privacidade da alma (*M.D.:204*). Clarissa vê as luzes que a velha senhora acende e toma-as por avisos (*M.D.:204*). A privacidade da alma é ameaçada pela visão, Clarissa vê. A velha senhora olha para Clarissa (*M.D.:204*) e o seu olhar revela que Clarissa se aproximou da fronteira da morte. Clarissa está próxima do drama de Septimus, ainda que, o receio da morte e da mudança, impeça Clarissa de deduzir que a vida sem mudança é, justamente, a morte.

Quando a velha senhora, que representa uma morte pacífica quando discretamente vai deitar-se (*M.D.*:204) e apaga a luz, Clarissa recorda o refrão *feared no more the heat of the Sun* (*M.D.*:204). É então que Clarissa sabe que para afirmar a vida deve abraçar-se a morte (*M.D.*:202), ecoando, no texto cinematográfico, na advertência de Mrs. Woolf, para quem o poeta deve morrer para que os outros dêem valor à vida.

2.2. *The Hours*: Motivos

De acordo com o dicionário de Carlos Reis e Ana Lopes, motivo começou por ser utilizado referido à unidade mínima na música. Apropriado pela literatura, o motivo passa a ser objecto da análise temática. Carlos Reis salienta que o conceito de motivo remete, ainda, para o *topos*, sendo este um motivo codificado pela tradição cultural. Os Formalistas Russos utilizaram-no como critério de autonomia semântica. Aqui consideramos que motivos são estruturas narrativas recorrentes que colocam em evidência e servem os temas de um texto. Também Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux alertam para a frequente aproximação entre motivo e tema. Para estes autores, o motivo representa a unidade de que a forma literária ainda está ausente (Machado, Pageaux, 2001:90). Sendo mais restrito do que o tema, o motivo remete para um elemento concreto. É o elemento accidental, no sentido de não pertencer, ao contrário do tema, ao plano das estruturas organizadoras de um texto literário (Machado, Pageaux, 2001:90).

2.2.1. Os nomes

Muraro (2005) defende que o acto de nomear comporta, em si mesmo, um significado social e político que, no caso presente de uma *reescrita* comporta, ainda, o espectro dos textos *reescritos*. Para Muraro, no caso dos textos pós-modernos, os nomes são ainda textos, já que, ao atribuir um nome a uma personagem se reforça a arqueologia da memória. Os nomes surgem no romance de Michael Cunningham reportando e reforçando os laços com o romance woolfiano. Esses nomes são respeitados no texto cinematográfico.

Do título *The Hours* há que referir que o argumento coloca em suspenso o *The* usando-o entre parênteses. Já o texto cinematográfico respeita a designação que surge como apropriação do título provisório do romance woolfiano. Pelo texto do diário de Virginia Woolf, tem-se conhecimento que o romance, a 19 de Junho de 1923, tomava a designação *The Hours*. A mudança para *Mrs. Dalloway*, se por um lado pode ser vista como a concessão de maior profundidade à protagonista, por outro lado, serve para reportar a esta personagem, em particular, a temática das horas e as suas implicações na convenção clássica do *topos do midday*.

Young (2003) defende que, ao usar o título primevo, Michael Cunningham cria uma subtil disfunção na cronologia linear. Não discordando da possibilidade desta compreensão, parece-nos que o título *The Hours* recordando e evocando o romance woolfiano, ao reportar directamente à problemática do tempo, espelha tanto o tempo que medeia a escrita dos dois romances, como espelha e revitaliza a questão do tempo, que é central tanto no romance woolfiano quanto no romance de Cunningham e, por via da adaptação a cinema, coloca ao texto cinematográfico o desafio de trabalhar três tempos e três espaços diferentes. O texto cinematográfico estabelece e reforça esta relação ao terminar a narrativa com a exacta leitura da carta de Virginia Woolf em que é referida a temporalidade. *The Hours* passa a assumir aqui a ruptura com a noção de tempo newtoniana para se conformar com uma noção de tempo bergsoniana, ao (re)propor o suicídio da personagem da escritora, com que abrisse a narrativa: Já tinham sido dadas a ver as imagens de Virginia Woolf afogando-se, já tinham sido dadas a ver as imagens do seu corpo inerte arrastado pelas águas para, no final do texto cinematográfico, reencontrarmos a personagem, evocando as *horas*, e entrando novamente nas águas do rio.

A designação *The Hours*, no plural, aponta para a pluralidade (três) de personagens femininas que são transversais à narrativa. O romance de Cunningham e o texto cinematográfico optando por este título conformam-se à pluralidade dos tempos narrados, ao mesmo tempo que enfatizam a própria pluralidade do tempo quando concebido como experiência da consciência subjectiva.

Sendo certo que, no romance de Cunningham, o texto não se detém na coerência cronológica (Mr. e Mrs. Woolf regressam a casa para jantar quando Sally e Oliver St. Ivens almoçam), no texto cinematográfico, a preocupação com a coerência temporal é total. Este pormenor pode ser visto, numa primeira instância, como uma necessidade técnica.

Trabalhando com um menor número de episódios narrativos, mas ainda trabalhando com três épocas distintas, a Hare e Daldry não resta senão compassarem os três núcleos dramáticos pelo mesmo diapasão. Contudo, este detalhe pode ainda ser visto como um acentuar das ligações entre as diferentes personagens em torno da *escrita*.

O nome Clarissa escolhido por Virginia Woolf, adoptado por Cunningham e mantido na adaptação permite, ainda, uma outra leitura da concepção de tempo. Homónima da personagem escrita na década de vinte, a personagem escrita no final do século vinte, transporta consigo os mesmos dramas, as mesmas angústias, os mesmos medos, as mesmas ambições, as mesmas questões. A diferença entre ambas radica nas diferenças das épocas: A Clarissa woolfiana escolheu uma domesticidade que passa por um casamento com um membro do Parlamento, a Clarissa de Cunningham opta por uma relação homossexual com Sally. Em torno do mesmo nome, Clarissa Dalloway recebera de Sally Seton um beijo que modificou as suas opções de vida. Tanto uma Clarissa como outra vivem na lembrança nostálgica de um amor aos dezoito anos. As duas são acometidas pelas lembranças de um Verão da sua juventude.

Clarissa Vaughan herdou, do texto woolfiano, o nome Mrs. Dalloway. Uma manhã de Verão, Richard atribui a Clarissa o apelido Dalloway. O ‘verdadeiro’ apelido da personagem – Vaughan – recorda as amigas Emma, Mammy e Madge, amigas íntimas da escritora Virginia Woolf (Lee, 1997: 159). Ao apelidar Clarissa com o sobrenome Dalloway, Richard deixa-a presa ao nome, como Clarissa confessa a Louis, isto é, deixa-a presa aos detalhes, aos pormenores que Richard parece considerar preencher a vida de Clarissa.

No romance de Cunningham e no texto cinematográfico, Sally herdou o nome da personagem Sally Seton do romance woolfiano. Sally surge aqui como equivalente a Richard Dalloway do romance woolfiano. Tal como Richard, Sally opta por um ramo de flores para agradar a Clarissa. No romance woolfiano, depois de almoçar com Lady Bruton, Richard não sabe que prenda dar a Clarissa, optando por um ramo de flores que espera entregar dizendo a Clarissa que a ama. E, no entanto, Richard não consegue dizer. No texto cinematográfico, a intencionalidade da oferta das flores surge representada, cruamente, quando ao chegar, Sally depara com a casa já repleta de flores que Clarissa comprara. O ramo de flores de Sally torna-se tão insignificante que ela acaba por o deitar fora. A escolha do nome Sally que se mantém no romance de Cunningham e no texto

cinematográfico, evoca a irreverência de Sally Seton do texto woolfiano: Sally que usa de uma liberdade e independência que Clarissa admirava quando as duas eram jovens e Clarissa é surpreendida pelo beijo de Sally.

2.2.2. As flores

As flores são o motivo de abertura de *Mrs. Dalloway*: a história começa com a personagem epônima saindo de casa para ir comprar flores para a festa dessa noite. No romance *The Hours*, surgem como ferramentas usadas para iluminar momentos de forte tensão emocional. Clarissa Vaughan deixa o seu apartamento com a mesma intenção. As flores surgem, neste romance, com diferentes conotações em diferentes personagens: para Mrs. Woolf, as rosas, em redor da campa do pássaro morto, significam o descanso e a paz da morte. Já Clarissa Vaughan tem grande prazer nas flores que compra. Ela leva flores para Richard para alegrar a casa que sobrevive numa penumbra doentia. Clarissa também compra flores para a sua casa, tendo em vista a festa que vai dar nesse dia. No romance, ainda que não no texto cinematográfico, as flores serão vistas por Mary Krull e essa situação leva Clarissa a sentir necessidade de se defender da pretensa acusação a uma domesticidade convencional que pensa ser condenável aos olhos de Mary Krull. Para Sally, um ramo de rosas seria um presente que ela esperaria que agradasse a Clarissa. Para Laura, as rosas, que coloca na mesa de aniversário de Dan, representam a distância emocional entre ela e a família.

No texto cinematográfico, as flores surgem quer evocadas pela palavra quer pela imagem. A leitura da carta de Virginia Woolf constrói o lugar de mediação do texto cinematográfico à escritora. Já a vinculação da narrativa a *Mrs. Dalloway* é estabelecida pela frase - Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself (*M.D.*:5) - que se ouve a personagem de Virginia murmurar enquanto escreve (*H.*, cena13:9). A *montagem* da *sequência* é regida pelas vozes das personagens, pela voz de Virginia, é-se transportado para Laura Brown que lê “Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself” (*H.*, cena 14:9) para novamente se ser transportado para Clarissa Vaughan que se dirige a Sally (*fora de campo*), dizendo: Sally! I think I’ll buy the flowers myself (*H.*, cena15:9). A *montagem* desta *sequência* propõe um arranjo plástico que se afasta do canónico, ao propor uma *sequência* de rostos em *grande plano*. A contextualização fica ousadamente ausente. A

proposta é a de que o espectador leia a ligação entre as três mulheres, em três tempos diferentes consagrando assim, não uma *montagem paralela* tal como Griffith a concebeu, mas antes evocando o conceito deleuziano de *imagem-tempo*²⁰². Este servido, aqui, por uma tecedura de pontuação musical e utilização da luz que surge, nas três personagens, leitosa e que parece convocar o espaço e o lugar de uma semi-consciência própria da *fronteira* entre a resolução do *estar vivo* do *acordar para a vida*. Virginia imagina e escreve o que Laura lê e Clarissa Vaughan decide. A *sequência* é estabelecida em torno do motivo das flores, ainda que estas sejam somente nomeadas, portanto, tornando-se áudio.

Visualmente, o motivo das flores constrói-se em torno do movimento em das flores que mortas, são deitadas fora, colocadas outras no seu lugar, expostas estas, preparando-se para a morte, assemelha-se a um tríptico existencial do próprio indivíduo que nasce, envelhece e morre, dando lugar a outro nascimento, outra vida e outra morte que pode ainda ser a *morte* pela *escrita* e o *renascimento* pela *leitura*.

O motivo das flores que relança o eco do texto woolfiano Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself (*M.D.*:5) já se vinha insinuando no texto cinematográfico desde o prólogo. A personagem de Virginia que sai de casa, no exterior, encontra-se num jardim florido. Nas águas do rio, submersa, Virginia é envolvida em limos e ervas. Leonard quando chega a casa parece ter vindo de jardinar. Dan chega a casa com um ramo de rosas amarelas. O papel de parede da casa dos Browns tem como motivo folhagens. A cabeceira da cama de Clarissa e Sally tem motivos florais. A roupa de noite de Clarissa sendo branca tem inscritas ramagens no tecido. Na casa de banho de Clarissa estão presentes flores. Quando Virginia surge dentro do quarto, tem um vestido às flores. Os cortinados do quarto de Virginia são vaporosos mas o tecido é trabalhado em ramagens tal como o seu roupão. Os cortinados da cozinha de Laura têm motivos florais estilizados – e serão os mesmos cortinados, envelhecidos, que estarão presentes à cena em casa de Richard Brown. Laura veste uma camisa de dormir às flores e às flores será o seu robe também. As galerias e os cortinados da casa dos Browns são em grandes motivos florais estilizados em tons de bege. O papel de parede da sala de jantar de Laura é com grandes motivos de vegetação. Os cadeirões do jardim de Laura são forrados a pano com motivos de ramagens. Na cozinha de Laura estão presentes vasos de flores, no parapeito da janela. Também na cozinha de

²⁰² Afastando-se de uma narrativa clássica de causa/efeito mesmo porque trabalha três tempos diferentes, em três espaços diferentes, num registo do característico fragmentário pós-moderno.

Clarissa se podem ver vasos com plantas floridas. No escritório de Virginia está uma pequena jarra com flores cor-de-rosa.

A partir da *sequência* das jarras de flores, estas deixam de se insinuar na imagem e passam a invadir o texto cinematográfico: a florista é o primeiro *décor* em que as flores dominam. Clarissa sai com enorme ramo de flores que distribui por jarras em casa de Richard. Virginia e Vanessa são vistas no jardim torneadas a vegetação e flores. A *sequência* da morte do pássaro, a que estão presentes Virginia e Angélica, é dominada pelas rosas amarelas. A casa de Clarissa passará a ser vista em qualquer ângulo sob a presença de flores. Sally, quando regressa da rua, traz flores para Clarissa. Perante a imensa presença de flores na casa, Sally pouso as que trouxe sobre um caixote como que, em sinal de ofuscação do seu ramo de flores. A casa de Mrs. Latch também tem papel de parede com motivos florais. Angélica apresenta-se com um vestido estampado às flores e com uma flor no cabelo. Quando surge na estação de Richmond, Virginia enverga um vestido com grandes motivos de flores na frente. As flores desaparecem de um único *décor*: o quarto de hotel em que Laura se refugiará. Está estabelecida a relação escritor(a), leitor(a) em torno do mote que move a personagem da escrita: as flores.

2.3. *The Hours*: Símbolos

A partir do étimo grego, símbolo remete para o par de opostos separação/união, no sentido heraclítico de complementação dos opostos. Assim, o símbolo surge como via para a desocultação do que lhe subjaz. Ou seja, o símbolo não comunica, antes, o símbolo torna transparente o que está para além da expressão, ou seja, vem ao encontro da definição de Jacinto Prado Coelho (1984) para quem, na base do conceito de símbolo, está a ideia que é um sinal que representa. O símbolo literário existe quando se convencionou que o sinal pode substituir uma realidade. Assim, verifica-se uma analogia entre símbolo e signal. Os símbolos distinguem-se da metáfora pela sua reiteração: a repetição da metáfora adequada a uma mesma situação, devém símbolo. O símbolo distingue-se ainda da metáfora, pelo seu carácter espiritual. O símbolo pretende suscitar uma emoção semelhante à provocada pela realidade. Símbolos podem ser objectos, personagens que representam ideias abstractas ou conceitos.

Thakur (1965) defende que o símbolo é a chave para a compreensão do romance woolfiano, ainda que se reconheça que os filósofos do simbolismo não pertenciam aos interesses directos da escritora²⁰³. Assim, Thakur começa por estabelecer o que se quer significar com símbolo, dado que o termo apresenta diferentes sentidos quando utilizado por diferentes disciplinas. Por outro lado, mesmo no seio do criticismo literário, o termo símbolo apresenta diferentes sentidos, sendo tomado como alegoria, ainda também como distinto da alegoria ou tomado como elemento capaz de cunhar a literatura com um elemento espiritual²⁰⁴. Thakur defende que na sua essencialidade o símbolo se caracteriza por ter, em algum grau, uma similitude com o simbolizado. Em “On not knowing Greeks” (1925), Virginia Woolf compara Sófocles e Ésquilo a quem reconhece um maior poder simbólico (Cf. *O.N.K.G.*, 1925). Já em *Common Reader* Woolf defende que Ésquilo alcança, pelo uso da metáfora, um sentido maior do que a coisa simbolizada, tornando-a mais esplêndida (*C.R.*:49). Assim, o símbolo deve ser similar ao simbolizado e deve torná-lo mais esplêndido. A eficácia de um símbolo está dependente, ainda, da possibilidade de ser intuído que um símbolo conserva em si. Esta capacidade deve ser estável e surge pela possibilidade de se apreender, simultaneamente, o símbolo e o seu sentido. Afastando-se da concepção freudiana de símbolo como idealização inconsciente, Woolf defende que os símbolos são-no enquanto símbolos estéticos, racionalmente (conscientemente) criados para sugerir sentimentos, emoções, ideias, o que leva a escritora a adoptar o conceito de animal simbólico cunhado por E. Cassirer²⁰⁵. Este conceito woolfiano de símbolo é usado em extremo, como se pode verificar em *Mrs. Dalloway*, quando a escritora usa as

²⁰³ Thakur refere que Leonard Woolf atestou que Virginia Woolf nunca teria lido esses textos filosóficos. (Thakur, 1965:2).

²⁰⁴ Conforme thakur explicita: “[...]. The Symbolists, as discussed by Arthur Symons, Edmund Wilson, Sir Maurice Bowra, and W. B. yeats, use symbols to ‘spiritualize literature. This movement being ‘fundamentally mystical’. To the Symbolists the ‘symbolic’ means primarily ‘a part of the Divine essence’. They use symbols to create the ‘suggestive indefiniteness’ that Poe advocated, and choose them arbitrarily as ‘a sort of disguise for their ideas’. W. Y. Tindall has tried to make the matter clear by defining the literary symbol as an analogy for something unstated that, going beyond reference and the limits of discourse, embodies and offers a complex of feeling and thought. At the same time, influence by S. K. Langer, perhaps, he feel that symbol, being ‘not entirely translatable and without ‘substitute’, resists ‘expansion’. He makes the definition vague, I feel, by saying that as one half of this peculiar analogy embodies the other, ‘the symbol is what it symbolizes’” (Ibid.:1).

²⁰⁵ Neokantiano, Cassirer alcançou um maior reconhecimento após a segunda Guerra mundial com o seu estudo da filosofia das formas simbólicas. Cassirer define símbolo como a estruturação das relações homem/mundo. Para Cassirer, o homem distingue-se não como animal racional, mas antes como animal simbólico, isto é, designando os objectos através de símbolos, o que levaria ao aparecimento da cultura. Cassirer distingue símbolo (designador) de sinal (operadores). O simbólico, em Cassirer, é constitutivo, enquanto forma *apriori* do espírito humano sendo. Ou seja, homem percebe-se por emoções imaginárias, ilusões, fantasias e sonhos. Assim, sendo, cercou-se de formas lingüísticas, imagens artísticas, símbolos míticos, tendo-se tornado um *animal symbolicum*, que vive em um universo simbólico (Cf. Cassirer, 2005).

personagens, mais do que para retratar a sociedade, para simbolizarem certos estados de espírito (Thakur, 1965:64).

2.3.1. A água

O símbolo da água está presente, directamente, nas três personagens femininas de Mrs. Woolf, Mrs. Brown e Mrs. Dalloway. As águas feitas presentes pelo discurso, libertam o espaço para a citação da carta de despedida da escritora Virginia Woolf e libertam-no para o suicídio. Em qualquer uma das personagens consideradas, na presente análise (excepção feita a Julia), a água surge como lugar de fronteira que, uma vez transposta, permite a lucidez da visão da própria vida. Atravessar as águas, agudiza a percepção e a compreensão em sinal de que se abandonou a vida tal como ela vinha a ser vivida.

As imagens evocativas do suicídio da escritora, transportam o espectador para um espaço (sub)aquático. Mrs. Woolf aproxima-se das águas do rio, cuidadosamente coloca pedras nas algibeiras e, sem se descalçar, entra nas águas e deixa-se submergir. Passamos a ver o corpo, envolto em limos e folhagens, ser arrastado pelas águas. A associação entre o elemento água e o papel preponderante que marcará na vida (morte) das personagens está traçado.

A imagem das águas do rio que correm, provocam a interpretação heraclitiana: o acto cometido é derradeiro. As mesmas águas não passam duas vezes no mesmo leito de rio, traduz a irreversibilidade do gesto da personagem. A Virginia não cabe o arrependimento.

Na *sequência* da morte do pássaro, encontra-se uma evocação das águas do rio, agora, do rio Hades. O diálogo entre Angelica e Virginia remete para o imaginário grego, não nos lembramos de onde viemos porque atravessamos o Hades e, ao beber da sua água, nos esquecemos da(s) vida(s) que vivemos:

ANGELICA: What happens when we die?

VIRGINIA: What happens? We return to the place we came from.

ANGELICA: I don't remember where I came from.

VIRGINIA: Nor do I.(H., cena 42:58).

O texto cinematográfico não permite a leitura que o romance carrega: o corpo submerso de Virginia que parece adquirir a lucidez de se aperceber do mundo que ficou atrás da fronteira da água: morta, ultrapassada a fronteira da água (aqui a fronteira entre a vida e a morte), tem-se a sensação que Virginia continua a perceber o mundo que deixou. Que tem consciência do som dos bombardeiros, que tem consciência dos tanques de guerra, da mãe e da criança que atravessam a ponte sob a qual, o seu corpo afogado, se deixou prender, no travejamento, sob as águas.

No texto cinematográfico, Laura Brown relaciona-se, claramente, com a água na perspectiva de fronteira. No quarto de hotel, onde foi procurar refúgio, Laura lê o romance *Mrs. Dalloway* e pensa no seu próprio suicídio. A tradução para imagens deste seu pensamento, surge-nos sob a forma das águas que irrompem de ambos os lados da cama submergindo Laura que, submersa, toma para si a lucidez e a clarividência e, assim, percebe que não pode matar-se.

Surpreendida com a chegada antecipada de Louis Waters, Clarissa Vaughan é interrompida em meio dos preparativos da festa. Percebe-se que a presença de Louis lhe é desconfortável. A tensão de Clarissa percebe-se quer quando parte os ovos e separa as gemas das claras, num gesto feminino doméstico, quer quando, ao usar a torneira da água, esta irrompe descontrolada²⁰⁶. Face à água que jorra da torneira que consegue fechar, Clarissa desabafa, classificando-se como *bad hostess*. Esta denominação marca uma mudança de intencionalidade no diálogo. A partir daqui, Clarissa assume que não sabe o que se passa: (...)... it's like having a presentiment. Do you know what I'm saying? (*H.*, cena 50:68). O presentimento da morte de Richard.

Ainda com Clarissa Vaughan tem-se a presença da água quando adjectiva aquela manhã. Na *sequência* do suicídio de Richard, Clarissa Vaughan adjectiva aquela manhã com ressonância ao texto woolfiano. Richard pede a Clarissa que lhe conte uma história, a história daquela manhã dela. Respondendo ao repto implícito no pedido de Richard, Clarissa diz-lhe que:

CLARISSA And... I went out to get flowers – just like *Mrs. Dalloway* – in the book, do you know?

²⁰⁶ O que se tornou aqui, inadvertidamente, de motivo em componente dramático já que, na realidade, a torneira avariou-se durante as filmagens. O episódio foi usado dado o modo como a atriz lidou com o facto e o converteu em expressão da sua tensão interior.

RICHARD: Yes.

CLARISSA – it was a beautiful morning.

RICHARD: Was it?

CLARISSA: Yes. It Was beautiful. It was so fresh.

RICHARD: Fresh, was it?

CLARISSA. Yes.

RICHARD: Like a morning on the beach?

CLARISSA: Yes. (*H.*, cena 84:104)

De acordo com Garvey (1991), Virginia Woolf emprega em *Mrs Dalloway* um imaginário da água que indica a natureza e marca o desenvolvimento de cada consciência das personagens de Peter Walsh, Septimus e sobretudo de Clarissa. As metáforas e comparações ligam a cidade ao oceano (em Bourton), ligando a consciência humana às águas profundas. A escrita revela-se proteica, ao referir dois grandes planos topográficos exteriores (Londres e Bourton) e a experiência interna: cada uma das personagens é ligada ao oceano – seja por uma pessoa, animal ou objecto, ou recordação. O passado e o presente estão ligados às memórias de Bourton que vem imiscuir-se nas memórias das personagens em Londres; A água atravessa o romance woolfiano em dois grandes domínios; comparações desenhadas com água surgem constantemente presentes tanto à topografia urbana como à experiência interior a partir de perspectivas únicas. Bourton (lembrada) quer Londres (encontrada) desempenham um papel maior do que a metáfora linguística. Em Bourton, a fonte torna-se fonte de identificação com a rejeição de Clarissa. É junto à fonte, potencialmente um símbolo da fonte da vida, que Clarissa recusa casar com Peter e absorve a identidade do marido – Richard. Uma frase liga Septimus e Clarissa a um outro lugar topográfico de Londres: o Serpentine, o lago em Hyde parque. No seu passeio pela manhã através de Londres, Clarissa recorda que uma vez atirou uma moeda para a serpentine. Aparentemente é um detalhe inócuo, uma de entre as miríades de memórias e associações que aquela manhã de Junho lhe provoca, mas esta em particular expande-se nas cenas finais numa metáfora para o modo de aproximação/de tomar a vida e olhar a morte. O catalisador para este sentido vem com a notícia do suicídio de Septimus. Ela recorda que deitou uma moeda na serpentine, foi um deitar fora, não deitou mais nada fora, mas Septimus atirou tudo fora. A metafórica distinção entre os dois actos coloca o

Serpentine como um potencial lugar de suicídio: Clarissa deitou fora uma moeda, mas Septimus abandonou a vida. A importância da comunicação e a presença simultânea da alienação impele a consciência a refugiar-se na morte. Num mundo recentemente devastado pela Guerra e enfrentando um futuro incerto, aqueles que valorizam a vida podem, ironicamente, ser os primeiros a voltar-se para a morte. As descrições iniciais de Londres revelam-na caracterizada como imersa na água; de facto, na sua consciência a cidade transforma-se num oceano.

2.3.2. As cores

De acordo com Nathalia Wright, em *Mrs. Dalloway*, o emprego das cores dos objectos é milimétrico. Para Wright, o uso temático das cores em *Mrs. Dalloway* é uma questão de forma e segue, de perto, os temas do romance. O romance abre e fecha com o colorido das flores, primeiro na florista, depois na festa de Clarissa. À personagem de Clarissa é atribuída a cor verde. Verdes são as águas do mar de que ela se lembra, verde é o vestido que conserta para a festa. A cor atribuída a Peter Walsh é o azul: a cor que, no espectro das cores, está ao lado do verde. A Septimus é atribuída a cor vermelha, o que se torna ainda mais sugestivo quando se pensa que é uma cor forte que ocupa levemente o romance tanto no espaço quanto no tempo. As cores dos três temas do romance (consciência, memória, alienação): verde, azul e vermelho são complementares. Para completar o simbolismo, o branco é associado ao carácter nacional inglês: o aeroplano é branco, o fumo do aeroplano é branco. Para sedimentar este paralelo entre as cores e as personagens que parecem ir de par, Clarissa e Septimus estão ligados por uma cor intermédia, o amarelo que, no espectro das cores está entre o vermelho e o verde.

A estrutura de *Mrs. Dalloway* é notável. Personagens, estados de espírito, sons, cores são introduzidas numa sequência lógica e com elevado grau de complexidade. Para ligar estes elementos, Virginia Woolf socorre-se do tema do nacionalismo, do tema do tempo. Para unificar esta estrutura, Virginia Woolf socorre-se ainda de ligações mecânicas como, por exemplo, o encontro entre personagens, bem como usa objectos inanimados: o carro, o aeroplano, os relógios de Harley e Oxford Street, as nuvens sobre o Strand e a ambulância. A selecção é inteiramente arbitrária mas, uma vez, estabelecida, cada elemento converte-se, mediante processos intelectuais, num símbolo pertinente.

Na escrita de romance, as cores dos objectos domésticos são utilizados para expressarem, reflectirem, enfatizarem sentimentos com os quais são relacionados. Assim, em *The Hours* de Michael Cunningham, os pratos brancos de Clarissa, a chaleira azul de Laura, o azul-turquesa da cabeceira da cama de hotel em que Laura se instala, o pijama azul de Richie, a cozinha amarela de Laura, a camisa azul que Walter compra para Evan têm essa função de representar sentimentos. Um objecto em particular, destaca-se, o tabuleiro branco do ático quarto de Clarissa que, para além de representar os seus sentimentos, estabelece uma relação directa com a personagem woolfiana, cujo quarto também é referido como ático. Em argumento e realização, a função que os objectos domésticos representam na escrita de romance são traduzidos para componentes dramáticos.

No texto cinematográfico, as cores surgem associadas à iluminação e aos *décors*. A Mrs. Woolf é atribuída uma profusão de castanhos. Castanhos e *bejes* nas madeiras das escadas, nas roupas. Também Leonard e Vanessa surgem em tons derivados de castanhos, mais escuros ele, mais claros ela. Laura surge rodeada de verdes carregados na sala, de amarelos na cozinha, o bolo intensamente azul na decoração que sobressai no castanho do chocolate. Clarissa está rodeada de brancos e tons leitosos que não conseguem ser apagados pela presença das flores. Richard surge com um *exterior* e um *interior* do *décor*, de tons diferentes. Por fora e a própria porta de entrada do apartamento é preta, o ambiente pesado e sombrio; no apartamento, a iluminação quase não deixa perceber as cores, deixando sobressair somente o roupão de Richard.

2.3.3. As portas

O romance woolfiano começa com uma afirmação aparentemente inócua: Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself (*M.D.*:5). Esta afirmação de cunho cinematográfico (dispensando a caracterização espaço-temporal que surge da própria afirmação) remete, de imediato, para um dos lugares recorrentes no texto woolfiano e que também está presente no texto cinematográfico: *a relação interior/exterior* que surge figurada na transposição de portas, no enquadramento das ombreiras das portas ou, ainda, no olhar através de janelas como se fossem lugares de focalização.

A realização escolheu diferentes graus de leitura para as diferentes saídas do *interior* para o *exterior*, em comum, têm o modo como se as personagens se relacionam com as esquadrias das portas: à exceção de Virginia e de Leonard, as esquadrias não são apresentadas em prumo, antes são encontrados ângulos de viés.

A personagens como Dan, Leonard, Kitty, as saídas de cena são como que suavizadas. Dan sai de casa, Dan parte para o trabalho, em *plano geral*, com a porta *em campo*, pelo *ponto de vista* de Richie. A forma como o faz, e o modo como é traduzido pela realização não impõe à cena uma tensão que seja superior ao banal ir para o trabalho, de manhã. A forma como a imagem é tratada, traduz uma leveza subjacente ao seu conteúdo: naturalmente, Dan vai para o trabalho. Na *sequência de apresentação*. Pelo *ponto de vista* de Richie, vê-se Dan sair pela porta em *plano geral*.

Os sucessivos *planos* de Dan que, na cozinha, abre e fecha armários tomam aqui o lugar de interpretação da *abertura e fechamento* à vida. Dan vive enquadrado no tempo cronológico: levantou-se, saiu, volta para preparar o pequeno-almoço do filho e cede a Laura, um outro tempo para dormir. Não a acorda. Dan abre as portas do armário procurando os ingredientes e apetrechos do pequeno-almoço simbolizando uma ordem doméstica que pertenceria ao lugar do feminino e que está, aqui, a ser desempenhado pelo masculino. Laura representa o *fechamento* a essa vida. Ouvindo o som das portas dos armários da cozinha, ela tem consciência do que Dan está a fazer.

A (entrada) saída de Kitty em *cena* assume dois níveis de leitura. Kitty chega e parte sozinha. Isto é, Kitty abre a porta de casa de Laura e entra. Laura é afastada da porta de entrada, em primeiro lugar, para reforçar que não se sente à vontade como dona de casa, em segundo lugar, para reforçar que Kitty é uma mulher forte e decidida. Quando sai, Kitty não quer que Laura a leve ao hospital. Prefere ir sozinha. A *mise-en-scène* que deixa Laura, a meio caminho da porta da rua, serve, em primeiro lugar para reforçar a solidão de Kitty. Ela vai sozinha. Tão sozinha que sai de casa de Laura sem que esta a leve à porta da rua. Por outro lado, serve para manter a personagem de Laura presa ao seu conflito. Negando-lhe um gesto tão banal como ir despedir-se, à porta, da vizinha que vai para o hospital, Laura mantém-se no interior de si mesma. Por outro lado, esta concepção para Laura já tinha sido revelada quando Dan sai para o trabalho e Laura, não o acompanhando à porta, é pela janela que assiste à partida do marido. Pela janela, podemos ver o rosto de Laura que

sorri (forçadamente) e que deixa de sorrir (já não precisa de continuar a sorrir) quando o carro do marido parte.

No *enquadramento* a que já se assistira para Dan, Kitty também sai em *plano geral*. Nestas duas cenas, os *planos* utilizados, ainda que *enquadrem* com as portas, não apresentam uma especificidade de linguagem. Antes, fazem um uso simples e clássico: as personagens saem pelas portas. Evitou-se, na realização, uma ênfase destas saídas. Por contraste, a saída de Clarissa de casa de Richard apresenta uma estética que se fixa no interior da *sequência*.

Laura apresenta uma leitura curiosa das passagens entre o *interior* e o *exterior*. Nem mesmo na cena final, quando chega a casa de Clarissa, Laura é vista a entrar uma porta do *exterior*. A personagem mantém-se no *interior* dos *décors*. Laura surge dentro de casa, e já dentro do quarto de hotel. São duas as situações em que a realização lê o argumento com esta personagem no exterior: à porta de Mrs. Latch e atravessando para o hotel. Na primeira situação, Laura surge, primeiro, em *planos gerais*, abertos e inexpressivos que terão leitura por contraposição aos *planos médios* do rosto de Laura que chora ao deixar o filho. No hotel, não é a personagem que nos é dada ver, mas somente breves *planos* das pernas da personagem que caminham em direcção ao hotel. A personagem de Laura Brown não está destinada ao *exterior*. Com esta constante permanência em *décors* de estúdio, Daldry empresta à personagem a sufocante opressão que constantemente se pode ler em Laura. Trazê-la para o *exterior* (mais do que o necessário para a compreensão da personagem de Richie quando é deixado com Mrs. Latch) faria Laura perder parte da tensão que a caracteriza.

Mais do que nos outros núcleos, no núcleo dos Brown, as portas apresentam uma função específica: elas são o espaço/lugar de refúgio das personagens, tanto de Laura como de Richie, os dois contracenando nas mesmas cenas. Laura refugia-se num pretensó sonoro, salvaguardada pela porta entreaberta do quarto que obriga à invasão, Dan tem que espreitar pela porta. Mais tarde, Laura volta e estar salvaguardada por uma porta entreaberta entre a casa de banho e o quarto, onde está Dan. O diálogo entre ambos é sugestivo deste motivo das portas que é acompanhado pela *iluminação de cena*. Exposto à luz acesa do quarto, Dan expõe-se e aos seus sentimentos. Laura omite-se e aos seus pensamentos e sentimentos. Nesta cena, Laura já tomou a decisão de deixar a família após o nascimento do segundo filho e, contudo, não o revela nem deixa que Dan perceba isso. Aqui, Daldry

opta por uma *iluminação* que deixa a figura de Laura oculta, numa luz ténue, ao contrário do que a primazia no *plano* costuma ditar. Laura surge preenchendo o *primeiro plano*, vestindo roupa de suaves tons de rosa. Laura como que se omite do *campo de visão*, não pelo afastamento em *profundidade de campo*, mas antes, pela sua insistente presença que produz o efeito de apagamento por falta de perspectiva.

A personagem de Laura é quase sempre dimensionada por portas entreabertas ou vidros de janelas. À janela da cozinha, Laura vê Dan ir para o trabalho (*H.*, cena 17: 13); a porta que Kitty abre para entrar (*H.*, cena 38:44), revela Laura no meio da casa, sem que nos seja facultado o *ponto de vista* de Laura – afinal, a dona da casa; Laura interpõe entre ela e o filho, a porta entreaberta do quarto dele (ausente no argumento), numa metáfora à inacessibilidade de Laura ao filho; é ainda, através do espelho retrovisor do carro, e através da janela, que Laura vê Richie ficar a gritar, no meio da estrada, enquanto ela se afasta de carro (*H.*, cena 54:74) ou, finalmente, é através da janela de casa que vemos Richie gritar pela mãe ao ver o carro dela aproximar-se (*H.*, cena 96:79). Laura é uma personagem que surge interpondo uma fronteira entre si e as outras personagens e também o espectador, abrindo espaço à leitura da sua fragilidade. Laura rejeita a vida que tem (*H.*, cena 88:119). Vida que é a felicidade aos olhos de Dan (*H.*, cena 60:76).

Nas cenas da *sequência* após a morte de Richard, Laura surge mediada pela campainha da porta de Clarissa (*H.*, cena 96:115), simbolizando a viagem de regresso que fez por causa da notícia da morte do filho. Como Laura refere, um dia, saiu por aquela porta (fronteira), apanhou uma camioneta e foi para o Canadá (fronteira), onde arranjou um lugar de bibliotecária (sequestrada ou sequestradora da escrita?) (*H.*, cena 96:119). Regressada, antes de ser vista, Laura é denominada “o monstro”, através das vidraças da cozinha, chega o comentário de Julia (*H.*, cena 96: 116), passando as portas de vidro, Laura expor-se-á, pela primeira vez ao longo de todo o texto cinematográfico, a Clarissa que, ao sair da sala, fechando a porta de vidro atrás de si, obriga a um *ponto de vista* novamente interceptado por um vidro (somente no texto *remediado* de Daldry).

O espaço cénico preferencial de Laura revela quatro portas: a da rua, a do quarto de casal, da casa de banho do quarto de casal e a do quarto de Richie. E, contudo, a acção sobre as portas é libertada. A porta da rua vai ser aberta pelo exterior por Kitty, pressupondo-se que não estava trancada, e as restantes portas (interiores) surgem, na imagem, sempre entreabertas como que simbolizando tanto o oculto que se desvela, como

a demanda de Laura por uma *passagem* (transformação) que se *entrebria* na sua vida. A *sequência* do núcleo dos Brown, com a chegada de Dan a casa, é o prenúncio de outras duas *sequências* (relativas ao núcleo dos Woolf e ao núcleo de Clarissa Vaughan) que dão lugar à interpretação da figura do *anjo do lar* desenvolvida por Virginia Woolf, em torno da noção de espaço público *versus* espaço privado e do par masculino *versus* feminino (R.O.O.:155). No núcleo dos Brown, é a figura masculina (Dan) que vem da rua, do espaço público.

Clarissa Vaughan também tem um desenho próprio de relação entre *interior* e *exterior*. Clarissa surge ao texto cinematográfico Clarissa abrindo a porta da casa de banho. Sobre o movimento de abrir a porta, como se tratasse da transposição de uma *fronteira*, repetindo a aceção em que as portas foram transpostas no prólogo mas agora fragmentando a *fronteira* (que tende a ser eliminada por *corte*). Nesta *sequência*, as portas não se expõem nem abertas nem fechadas, são ultrapassadas (violadas) pelo *corte* que reencontra Clarissa em *plano médio*. A sintaxe fílmica que serve a transposição de *décor* é a mesma que serve para que o *ponto de vista*, com recurso à escala de *planos*, ultrapasse a distância e fique mais próximo da personagem, como ponto de partida para um diálogo entre o ocultar e desocultar das identidades, expressão metafórica da relação *ver/ser visto* (como se é visto) *pelo outro*.

Nunca se vê Clarissa sair da própria casa. A primeira vez que encontramos Clarissa na rua, a personagem saiu por intermédio da *voz over*. Ouve-se Clarissa falar ao telefone, pode pensar-se que responde a Sally mas, por *elipse*, Clarissa está já na rua. À excepção de Virginia que podemos ver (brevemente) passear em Richmond, Clarissa é a personagem que lida com o *exterior*. Clarissa atravessa ruas, cumprimenta pessoas, entra na florista, volta a caminhar pelas ruas, chega a casa de Richard. O único *décor* ao qual nunca se vê Clarissa chegar é à própria casa. Clarissa identifica-se com a cidade. Sente-se à vontade na cidade, nas ruas, desempenhando tarefas. Para esta personagem, as entradas, que devem ser lidas como momentos de representação do seu conflito, são as entradas em casa de Richard. Esta representação respeita o conflito da personagem: as dúvidas, indecisões, sofrimentos e mal-estares têm representação nas suas chegadas a casa de Richard. Um prédio grafitado, sombrio, escuro, com uma porta e um *hall* que, estranhamente, servem de antecâmara para a porta do apartamento. O percurso iniciático de Clarissa continua a passar pela casa de Richard. O que ela tem de transpor, do *hall* do

elevador para a porta da casa, simbolizando os afectos que ela tem de ultrapassar. Ainda numa releitura de Daldry, o espaço cénico de Clarissa Vaughan apresenta-se com uma multiplicidade de portas que estão, todas elas, abertas construindo, no cenário, quase um *open space* que é interrompido pelo fechar da porta do quarto de Clarissa, quando esta se levanta de manhã, e quando termina a conversa com Laura: ao abandonar a sala, Clarissa corre as portas de vidros.

No espaço cénico de Richard Brown, Clarissa dá-nos a ver os *graffiti* nas paredes do prédio e na porta da rua. A porta de entrada em casa é caracterizada por um negro acentuado. O interior do apartamento é deixado livre de portas, para uma ampla movimentação de câmara.

Esta referência à simbólica da porta ao cimo da escadaria como lugar de refúgio encontra-se presente em *The Hours* na relação entre Clarissa Vaughan e Richard Brown. Agora em Nova Iorque, em 2001. A estética cinematográfica aqui utilizada por Daldry é muito semelhante, na linguagem cinematográfica escolhida, à que serve a sequência do núcleo de Virginia. Numa divisão em três actos, a sequência oferece-nos o exterior do edifício com um plano de Clarissa Vaughan que se apressa, carregada com as flores, a entrar no edifício, à semelhança de Dan e de Leonard (*H.*, cena 26:20). O *plano geral* permite-nos perceber que se trata de um edifício *grafitado* e decadente numa metáfora ao próprio estado de saúde de Richard Brown mas ainda igualmente servindo a metáfora de uma crítica à sociedade. Clarissa alcança a porta da rua e, com algum esforço, transpõe-na. No segundo acto, vemos Clarissa Vaughan que perpassa o claustrofóbico e escuro corredor e entra no elevador (ainda escuro também) que começa a subir (*H.*, cena 26:20). Em termos de linguagem cinematográfica, Daldry oferece aqui um contraponto à cena do médico de Virginia: a partir de um *ponto de vista*, novamente colocado no topo e numa sugestão de subjectividade, o plano em *picado* acompanha a subida do elevador de que transparece o seu interior, onde podemos ver Clarissa que vem dentro do escuro elevador, a imagem ganhando o *contra campo* e cortando para um intenso *picado*. A iluminação da sequência vai acentuar-se pontualmente no escuro negro da porta de casa de Richard Brown, contrastando com o casaco bege de Clarissa, criando um enfoque de visão que constrange o olhar para a porta, num *plano médio*, afastando-se da envolvimento, como que espartilhando o *ponto de vista* do espectador numa tentativa de convulsionar o olhar e o sentimento de encontro à porta do apartamento de Richard. No terceiro acto, Clarissa bate

à porta antes de a abrir e é identificada pelo nome de *Mrs. Dalloway* que lhe foi atribuído por Richard (*H.*, cena 29:21).

A esta leitura acrescenta-se que, quando contracenando com Richard Brown, é Clarissa quem vem da rua. Aqui, não pode ignorar-se a importância quer de Clarissa cuidar de Richard, quer a possibilidade de, os dois, representarem o conceito de *androginia da mente* (*R.O.O.*:142-143), pelo tipo de relação que estabelecem: ela inspira-o, inspira a escrita dele. De resto, a feminilidade de Clarissa Vaughan fica afirmada quer no diminutivo Clarissa Dalloway que Richard lhe atribui, quer na *sequência* em casa de Clarissa, quando, contracenando com Louis Waters, Clarissa tenta comportar-se como uma *perfect hostess* (*H.*, Cena 50:68).

No texto cinematográfico, o motivo das portas aparece remediada por Daldry numa arrojada montagem da sequência de apresentação da personagem de Sally²⁰⁷. Fazendo uso de uma montagem elíptica que traduz o movimento do metropolitano em que Sally chega, Daldry trabalha a cena em cinco momentos dramáticos representados por movimentos de câmara e *cortes* que propõe uma leitura da porta como *fronteira*, já não somente entre o interior e o exterior mas numa assumpção de *interioridade/exterioridade* identitária que, ao invés de propor a conflitualidade espiritual da personagem, faz sobressair a individualidade característica da sociedade actual. Num primeiro momento, a imagem começa por mostrar Sally na gare do metropolitano que, ao arrancar, impõe o jogo plástico entre as carruagens que correm e as traves no espaço da estação, apresentando Sally num xadrez que causa a ilusão do seu próprio movimento. No *ponto de fuga* do plano, Sally é quase imperceptível. Num segundo momento, Daldry propõe um *plano geral* da rua de Clarissa e Sally que se apressa a chegar a casa e se dirige para a porta do prédio sobre o *corte* que transporta, num terceiro momento dramático, para o interior do quarto de Clarissa. Sally entra já despindo a roupa e enfiando-se na cama; interrompendo intencionalmente a sequência clássica de três momentos dramáticos numa cena, Daldry usa o mesmo plano e, com um subtil movimento de câmara deixa ver, num quarto momento, que Clarissa está deitada e se apercebe que Sally só chegou naquele instante. À semelhança

²⁰⁷ Em referência à personagem de Sally Seton (em homenagem a Mrs. Seton em *A R.O.O.*, 41-42) que, em *Mrs. Dalloway*, no Verão que Clarissa recorda em Bourton, pelos seus dezoito anos, surge como o lugar de afecto, no beijo trocado entre ambas e cuja recordação permanece viva em Clarissa e como marco definidor dos sentimentos, da sua intensidade e partilha que a levam, conseqüentemente a rejeitar Peter Walsh em favor de Richard Dalloway. Com o beijo de Sally, Clarissa compreendeu que não poderia suportar a vontade de partilha que era essencial a Peter (*M.D.*1996:37).

de Laura e de Virginia, Clarissa encontra-se deitada, de lado, com o rosto voltado sobre a almofada – Daldry utiliza o mesmo eixo de imagem para aproximar e identificar as três mulheres unindo-as numa construção plástica que expressa a unidade dramática que as enlaça -, Clarissa deita a mão ao relógio e depois levanta-se. No quinto e último momento da sequência dramática, Clarissa sai do quarto.

O modo como a personagem de Sally entra e sai do *exterior* para o *interior* refere-a como o masculino do par e aproxima-a da personagem Dan Brown. Os dois são vistos entrar, na *sequência de abertura*. Depois disso, tal como Dan, Sally movimenta-se à vontade sem necessidade de estabelecer uma representação do como chega que vá para lá do despreocupado. Sally chega sobre a manhã. Volta a sair e volta com roupas e compras, com notícia de que o movimento nas ruas está intenso. Vê-se Sally já a abrir a porta do apartamento. Sally fá-lo com à vontade. Está, de facto, em *sua* casa. Na casa física, na relação com Clarissa, ainda que esta relação possa comportar as chegadas tardias, sobre a manhã, possa comportar a ligação (obsessiva) de Clarissa a Richard, a todos os *ex*.

Julia Vaughan é a representação do futuro. Chega, ao prédio, a correr. Abre a porta e entra. O detalhe que Daldry oferece das pernas de Julia a subirem, em passo de corrida, os degraus confere uma agilidade e um sentido de promessa à personagem. Julia corre, porque Julia está ocupada a viver a sua vida. Julia entra em casa depois da imagem que *corta* das escadas para o *interior* da casa e deixa ver a porta a abrir-se. À semelhança de Sally (quando volta das compras), Julia entra já a falar. A sua entrada em casa é pungente. Ela contra-argumenta antes mesmo que Clarissa argumente, num sinal de afirmação da nova geração. Não voltaremos a ver Julia entrar em casa.

O modo como Leonard (sai e) entra em casa, oferece o exemplo de um tratamento de conteúdo diferente. A porta usada é a mesma, com excepção da *cena de apresentação* em que nos é deixado adivinhar que Leonard entra pela porta principal. A primeira vez que se vê Leonard entrar em casa é pelo que parece ser uma porta das traseiras. Durante o prólogo, ouvindo-se em *voz over* a leitura da carta, Leonard entra e a imagem enquadra-o numa porta pequena, quase claustrofóbica. A personagem tem pouco espaço. O que salta à vista é a esquadria, como que lhe delimitando a acção. Voltaremos a ver Leonard entrar pela mesma porta, no mesmo *enquadramento*, com a mesma *iluminação* quando Virginia sai de casa e se dirige à estação de comboios de Richmond, após a visita da irmã. Esta justaposição de *enquadramentos* e de *iluminação* não pode ser ignorada. Representa a

tradução da suspeição, por parte de Leonard, do perigo em que Virginia pode estar. Os dois *planos* tornam-se tanto mais interessantes quanto, por definição, não teriam uma tal leitura. Um *plano geral*, enquadrando uma porta pela qual se vê uma personagem entrar não produz, à partida, este tipo de sentido. Aqui, esta tensão é conseguida como um ganho adquirido pela primeira vez em que o *plano* é usado e ao qual é justaposto a leitura da carta de suicídio deixada por Virginia. Na segunda vez que o *plano* é usado, a tensão acumulada no primeiro uso é transferida, pelo espectador, para o segundo uso.

À semelhança de Clarissa Dalloway, do texto woolfiano (*M.D.*:5), no texto cinematográfico, Mrs. Woolf transpõe a porta da rua, para se defrontar com uma fresca manhã que se oferece sugerida pela transparência da luz da imagem. Daldry oferece uma iluminação aquosa mas gélida. Tal como Clarissa Dalloway estivera retida em casa por uma doença que a atormentara, mas de que, finalmente, se recuperou (*M.D.*:6), preparando-se para enfrentar a vida (*exterior*), também Mrs. Woolf sai de casa (do *interior*) para o rio (para o *exterior*) num movimento inverso ao que fez Leonard que, vindo do *exterior*, transpôs a mesma porta para se confrontar, no *interior*, com a realidade: a carta de despedida de Virginia. No texto de Michael Cunningham, é Mrs. Dalloway (Clarissa Vaughan) quem diz que o dia está fresco e brilhante como a água azul-turquesa de uma piscina (*T.H.*:9), numa alusão inequívoca ao próprio texto de Virginia Woolf: *And then, thought Clarissa Dalloway, what a morning – fresh as if issued to children on a beach. What a lark! What a plunge!* (*M.D.*:5).

O exemplo mais pungente do uso da porta como fronteira surge, no texto cinematográfico e sem correspondência no romance, referido à própria personagem de Virginia Woolf. Agora em Richmond, no ano de 1923, Leonard atravessa Richmond em direcção a casa. No portão fechado, encontramos a placa que evoca Hogart House (Hogart Press), Leonard abre o portão, seguido pelo cão²⁰⁸, atravessa o átrio e entra em casa, no momento em que o médico desce as escadas. A imagem mostra-nos Leonard que entra na sala através de um *picado* que acompanha o movimento descendente do médico. Utilizando-se de uma profundidade de campo inusitada, Daldry, expressa tanto a distância social, quanto a distância psicológica e emocional do médico enquanto assistimos a um diálogo parco de palavras em resposta à interpelação de Leonard: Mr. Woolf. No worse, I

²⁰⁸ Ao longo do texto cinematográfico e com total ausência quer no argumento de David Hare quer no romance de Cunningham não surge qualquer referência aos múltiplos cães que Virginia Woolf teve ao longo da sua vida. De resto, estes só surgem invocados na escrita woolfiana em *Flush*.

Think. The main thing is to keep her where she is, keep her calm. É de notar que este é o primeiro diálogo que surge no texto cinematográfico. Anteriormente, o texto *fala* somente pela *voz over* de Virginia *escrevendo(lendo)* a carta para Leonard. Neste texto cinematográfico em análise, cabe sublinhar que os diálogos só surgem à cena 12 (*H.*, cena 12:7), o que representa uma ousada inversão do classicismo.

Sob as palavras do médico, a imagem toma um arrojado movimento de *contrapicado* que se detém, deixando o espectador, frente a frente, com a porta fechada do quarto de Virginia. Uma porta castanha escura, robusta que se interpõe entre o olhar do espectador e a personagem, simbolizando a clausura prescrita pelo médico, que a porta parece querer simbolizar na sua austeridade que logo se dissipa quando o plano *corta* para o interior do quarto e a imagem se movimenta sossegadamente ao encontro do espelho que reflecte o interior da porta (agora branco), movimentando-se até encontrar Virginia deitada, de lado, na cama.

A pretensão à protecção que a imagem da porta parece querer simbolizar no texto cinematográfico, quer pela distância criada pela profundidade de campo, quer pelo movimento de câmara associado ao movimento da lente no desenho do *contrapicado* e mesmo pela interrupção súbita do movimento frente à porta, que fixada através de um *ponto de vista subjectivo* de alguém (o espectador também) que estaria posicionado no topo da escadaria, reenvia para o texto woolfiano. Chegada da rua, *Mrs.* Dalloway entra em casa e refugia-se no seu quarto (*M.D.*:35) numa procura consciente de refúgio.

Assim, a personagem de Virginia sai três vezes do interior da casa para o exterior. Cada uma das vezes oferece uma leitura diferente, ainda que, por duas vezes, Virginia use a mesma porta que Leonard usou. A primeira vez que se vê Virginia sair de casa é no prólogo. Depois de *grandes planos* em que se revelam detalhes das mãos de Virginia a abotoar o casaco, a personagem sai pela porta que, por estar *focada* mais próxima, surge, à vista, ainda mais claustrofóbica, traduzindo a necessidade de escapar (à loucura) que a personagem sente. Este sentimento será transferido para a última saída de casa de Virginia, quando usará a mesma porta. Vinda das escadas, quase correndo, apressada, Virginia sairá por esta porta. A intenção de aumentar a tensão presente à cena, leva a que a personagem saia do jardim, não pela porta principal pela qual vimos Leonard entrar na cena de apresentação, mas antes por uma porta quase oculta nos arbustos de vedação. Virginia sai ainda casa, sugestivamente, pela mão de Vanessa. As duas perfeitamente *enquadradas* pelo

esquadria da porta, ficando a *câmara* no interior. A leitura da claustrofobia que pode subjazer a uma porta intensifica-se na saída de Vanessa e das crianças. Daldry oferece uma quase triangulação entre portas quando permite ver Vanessa sair por uma porta, volta e denúncia que se via Vanessa pelo *ponto de vista* de Virginia, volta para deixar ver Nelly fechar a porta e termina com a referência a Leonard que olha Virginia, ainda enquadrado por uma porta.

O espaço cénico de Virginia surge pautado pela porta da rua, pela porta fechada do quarto de Virginia, pela porta para a tipografia e pela porta da cozinha. Mesmo na cena na cozinha entre a personagem de Nelly e de Virginia, não há senão a sugestão da porta, dado que a personagem de Virginia começa a ser vista, em transparência fosca, através do vidro que separa os espaços, até que se deixa enquadrar pela ombreira da porta que está aberta para trás, de par em par (*H.*, cena 32:33). Ressalva-se que no confronto entre Nelly e Virginia, visualmente, a realização da cena não se descompromete com a simbólica das portas presente ao universo woolfiano, enquadrando Virginia na porta da cozinha, a empregada na porta da despensa e Nelly com a janela em fundo. Esta prosaica é reforçada quando Virginia surge, enquadrada na esquadria dos vidros da porta da tipografia e pede a Leonard para ir dar um passeio (*H.*, cena 33:37).

A única porta que é vista ostensivamente fechada, é a porta do quarto de Virginia, quer enquanto o médico fala com Leonard recomendando repouso a Virginia (*H.*, cena 9:4), quer quando Virginia se prepara para sair do quarto (*H.*, cena 11:6). O mesmo confirma-se com o casal Woolf. Leonard chega da rua (*H.*, cenas 8 e 9:4) e encontra Virginia em casa. No casal Clarissa Vaughan/Sally, é Sally, a masculina das duas, quem chega da rua, percebendo-se que passou a noite fora (*H.*, cena 10:5). Assim, há a clara opção por encontrar o masculino do par, no espaço público e o feminino no espaço privado.

Neste sentido, o texto cinematográfico *The Hours* é menos rico quer relativamente ao romance de Cunningham, quer em relação ao texto woolfiano que sublinha esta afirmação do espaço exterior, a cidade de Londres²⁰⁹, como lugar de colisão entre vozes

²⁰⁹ Para Virginia Woolf, Londres era o foco de um intenso interesse. Ao mesmo tempo, tem expressão num conjunto de seis ensaios que escreve, entre Dezembro de 1931 e Dezembro de 1932, e que aparecem primeiramente publicados na revista *Good Housekeeping* e mais tarde aglomerados no volume *London Scene* que celebra, num cenário modernista, a cidade. Estes seis ensaios retratam as relações de género e classe na cidade moderna. Virginia Woolf luta com conflitos de identificação em *London Scene* entre *insiders* (homens e classes altas) e *outsiders* (mulheres e classes trabalhadoras). Ela usa um número de diferentes técnicas para

masculinas e femininas. Em *Mrs Dalloway*, Virginia Woolf trabalha com diferentes vozes na sua recriação de Londres em duas vias antagônicas, ambas unificando e fragmentando o espaço e tempo urbanos. Tal como a voz pessoal de Clarissa tem de colidir com a presença de uma cidade patriarcal, também a mulher escritora tem de aceitar e negar a urgência de impor uma visão unificada (Cf. Garvey, 1991).

lidar com este conflito. Ao mesmo tempo que estabelece a sua identificação com a classe média consumidora. Virginia Woolf revela, nestes seis ensaios, uma imagem moderna da vida urbana como um rio de sensações e actividade. O narrador celebra a rua como uma manifestação do espírito urbano e em particular a sua estimulante capacidade de mudança (Squier, 1983).

Conclusão

No início da presente pesquisa, a nossa proposta de partida era: *é a escrita, em “The Hours, Escrita para a Morte: de Virginia Woolf a Stephen Daldry”, entendida como lugar de uma escrita para a morte? Morte do autor que renasce a uma reescrita ou uma releitura ou ainda a uma reedição? Ainda é “The Hours, Escrita para a Morte: de Virginia Woolf a Stephen Daldry”, a constatação de que se mantém viva a Escrita para a Morte na transposição entre modernidade e pós-modernidade, refractado no modelo prismático da transposição inter-textual e inter-mediático.*

Chegados aqui, julgamos estar em posição de responder positivamente à questão que nos norteou. Ao longo da nossa reflexão, convocámos os conceitos de modernidade e de pós-modernidade. Se Virginia Woolf é tomada como escritora da modernidade, Michael Cunningham e David Hare são tomados como escritores pós-modernos. A nossa exposição permitiu a compreensão da delicadeza das fronteiras temporais. Estabelecer a modernidade para um escritor ou a pós-modernidade para os outros dois, surgiu como uma ténue classificação. Ao longo da análise dos textos ensaísticos de Virginia Woolf pode perceber-se a modernidade do seu pensamento mas, igualmente, como pussemos a claro, são diversos os traços que antecipam um pensamento pós-moderno. Tendo Virginia Woolf aproximado-se de Jacques Derrida, a fronteira da modernidade confundiu-se com a fronteira da pós-modernidade. É bem certo que o traço arqueológico da pós-modernidade em torno da modernidade se torna conveniente, desde logo, a esta aproximação, a esta revisitação. Contudo, a actualidade do pensamento woolfiano não fica demonstrado somente por esta proximidade.

O que *The Hours*, texto cinematográfico, nos diz é da actualidade de Virginia Woolf, do seu pensamento e da sua escrita. *Mrs. Dalloway* tornou-se uma inscrição no pensamento e na escrita de Michael Cunningham, como ele próprio admitiu em diversas entrevistas, mas não foi só no seu pensamento que Virginia Woolf, que *Mrs. Dalloway*, se inscreveu. Quando a Paramount compra os *direitos de autor* para proceder à adaptação do texto, reconhece, implicitamente, uma audiência para o filme. Virginia Woolf continua, no século XXI, icónica, lembrada, lida. Preenche o imaginário do público a que o filme se endereça. A modernidade continua *moderna* na pós-modernidade.

Numa época em que se discute o formato impresso em papel, em que nos

questionamos quanto à sobrevivência do objecto *livro*, o filme *The Hours* enreda-nos em torno da escrita a aparó, dos caracteres tipográficos, do manuseamento de um livro encadernado. Ler ainda faz sentido, usar um livro ainda encontra eco no imaginário dos espectadores. O livro ainda está na *moda*.

The Hours reconduz-nos a um outro *media*, faz-nos recuar, tecnologicamente, e leva-nos a (re)apaixonarmo-nos pela *escrita*, por um(a) *escritor(a)*. As personagens revolvem-se e agem em torno da escrita, em torno de livros, em torno da ficção. E é, na própria ficção (no filme) que assistimos à sua evolução.

The Hours, tanto o romance de Michael Cunningham quanto o texto cinematográfico de Stephen Daldry, nos levam pelo mais intrincado dos caminhos: a mente do escritor, do poeta. À *carta de despedida* de Virginia Woolf não se poderá negar a sua poesia, também Septimus queria ser poeta e também Richard Brown escreveu poesia. Assim, *The Hours* insinua-se na nossa mente para nos despertar a consciência de que a escrita, a suprema escrita, é a poesia. No século XXI, *The Hours* propõe-nos poesia nas personagens dos escritores reinvocando o poeta de Baudelaire. *Herói* da modernidade, o poeta, tal como Baudelaire o concebeu, é chegado a um novo *medium* e sobrevive a *matar-se*. Ontem como hoje, o poeta sucumbe à sua tarefa de apreender e escrever sobre tudo, sobre o frémite, sobre o instante.

Enquanto revisitação do texto woolfiano, os textos analisados, são fruto quer da leitura de Virginia Woolf por parte de Cunningham, aqui primeiro leitor, quer de Cunningham por parte de Hare e de Daldry, também eles primeiro leitores e depois escritores. O texto de Cunningham consagra um novo sentido redescoberto para o texto canónico de Virginia Woolf. A afirmação do leitor e da leitura está mesmo confirmada na personagem de Laura Brown, a leitora, que nos revela os significados e interpretações da sua leitura de Virginia Woolf. Por outro lado, é certo que a revisitação do romance *Mrs. Dalloway*, confirma a sua autoria e rerepresenta-a, numa nova leitura, mas ainda numa nova escrita, configurando o *scriptor* proposto por Roland Barthes.

A questão da escrita, surge ligada à leitura, no texto cinematográfico *The Hours*. Num primeiro instante, a leitura é evocada pelas personagens de Richard Brown e Clarissa Vaughan. No dia da entrega do prémio que homenageia a obra de uma vida, Richard questiona-se se sua obra sobreviverá. A sobrevivência da escrita tomada, inevitavelmente, como a leitura da sua obra. A sobrevivência da escrita (a leitura) de Richard Brown

enfrenta a dificuldade da adesão do leitor. Na loja de flores, Barbara, retoricamente, pergunta a Clarissa se é ela que está representada no romance. A natureza da escrita está lançada. A escrita parte da realidade. Da realidade que o escritor conhece, que o escritor viveu. A sua leitura pode surgir como difícil. E é esta a natureza da escrita, o ser lida. Da leitura depende a sua sobrevivência. As diversas referências ao romance de Richard surgem sempre pautados por esta relação entre a vida vivida, a escrita e a leitura. Isso mesmo representa Laura Brown quando, na noite da *morte* do poeta, sublinha que leu a poesia, mas, sobretudo, sabe porque *morre* na *escrita* do filho (*escritor*). Desta aproximação à escrita, por parte da leitura, resulta a efectividade da escrita. O romance de Richard é reabilitado (trazido à vida) por Clarissa Vaughan e por Laura Brown.

Do mesmo modo, a escrita de Virginia Woolf é actualizada (trazida à vida) pelas personagens de Richard Brown, de Clarissa e de Laura. Pelo menos um romance, em particular, de Virginia Woolf, perpetuou-se. *Mrs. Dalloway* é recuperado para a leitura, primeiro pela própria reescrita de Michael Cunningham, pela remediação a *The Hours*, é recuperado para a leitura na evocação que Richard Brown faz, apelidando Clarissa Vaughan com o nome da protagonista do romance woolfiano, pela evocação que ambos fazem do romance no diálogo antes do suicídio de Richard e trazido à vida na leitura de Laura Brown.

Divergentemente do romance de Michael Cunningham, o texto *remediado* abandona as referências quer a Londres, para compreender o conceito de cidade baudelairiano, agora, em Nova Iorque, em 2001. A menção da morte como quietude e consolo na vida eterna que impregna as personagens woolfianas de Septimus e de Clarissa Dalloway são reenviadas, correspondendo ao sentimento de Septimus, para Richard Brown e Mrs. Woolf - os dois escritores -, e correspondendo ao sentimento de Clarissa Dalloway para Laura Brown e Clarissa Vaughan: que viu a morte do poeta e do amigo mas se rende perante a vida.

No texto woolfiano, a repetição dos versos de *Cymbeline* provoca a consciência da morte e, por oposição, a consciência da vida. Recuperando o pensamento agostiniano, esta oposição reenvia para a liberdade de escolha consignada no livre arbítrio. Clarissa Dalloway é ensombrada pela morte, pelas mortes que já viveu, pela morte da alma. É ainda a morte que surge a Clarissa quando sabe do suicídio do poeta. Contudo, Clarissa escolheu a vida. Observando as regras da convenção do *midday*, Clarissa escolhe viver, ainda que

compreenda a escolha, corajosa, de Septimus. No texto cinematográfico, Richard e a personagem de Virginia Woolf escolhem a morte. Os escritores escolhem morrer, a leitora escolhe a vida. Laura confirma a Clarissa Vaughan que chegou a pensar na morte mas, mais tarde, nesse mesmo dia, Laura escolheu a vida.

No texto cinematográfico, a consideração da morte como possibilidade fica associada, não às referências aos versos de Shakespeare, mas antes às palavras da personagem da escritora Virginia Woolf. É sob a sua ponderação acerca do que significa estar vivo, da possibilidade de cessar e tudo o resto continuar, que se assiste à angústia de Laura Brown. Com esta precisão, Cunningham elege Virginia Woolf à altura de Shakespeare. Atribuindo à voz de Virgínia Woolf esta presença da possibilidade da morte, está a utilizar o mesmo preceito que a escritora utilizou no seu romance relativamente ao poeta canónico. Ao mesmo tempo que estabelece a ligação entre a personagem woolfiana de Clarissa Dalloway e a sua personagem Laura Brown.

No texto diarístico do ano de 1922, Virginia Woolf escreve que *Mrs. Dalloway* é um estudo acerca da demência e do suicídio. Ou seja, a escrita como lugar e tempo da emoção. Septimus é um jovem que aspira a ser escritor. Ao integrar o contingente de tropas da Primeira Guerra Mundial, Septimus julga adquirir a experiência de vida que lhe daria a maturidade que acredita necessária à sua poesia. E, contudo, Septimus volta destroçado, incapaz de sentir tal como, na guerra, (não) reagiu à morte do amigo Evans. A alma de Septimus (*escritor*) ficara ‘adormecida’ face à brutalidade da guerra. Para lá, da interpretação do suicídio do jovem como uma crítica social, o romance woolfiano oferece, pela sua própria estrutura, a leitura deste suicídio de acordo com a convenção literária, como o resultado da exposição do jovem poeta: Septimus não só se expôs à luz do meio-dia e ousou olhar a ‘deusa’, como se expôs quando ousou expor-se à carnificina da guerra, da qual não haveria resgate. Em nome da sua poesia, Septimus ousou experimentar as ‘trevas’ da alma humana e pensou regressar impune. Desafiando o destino, Septimus deveria saber que não sairia impune. Ou seja, a escrita pode ser um risco, um desafio que impõe a alma como resgate. Septimus suicidou-se sem que tivesse chegado a consagrar-se como escritor, como poeta.

O suicídio da personagem de Virginia Woolf evoca o suicídio da própria escritora quando utiliza, quase ao modo do coro trágico grego, a carta de despedida que a escritora deixou ao marido. O texto cinematográfico opta pela solidão absoluta da personagem que,

aqui, não encontra ninguém no caminho, tal como é abandonada a referência à Segunda Guerra Mundial que se vivia em 1941. A solidão parece ser, assim, uma imposição narrativa do texto cinematográfico. Virginia abandona a casa e dirige-se ao rio, enquanto podemos ouvir a sua voz lendo a carta que deixou. O texto indica que Virginia sente que uma nova crise se aproxima, ouve vozes, não se consegue concentrar e sabe que não pode sobreviver desta vez, que não tem forças para lutar. Virginia prefere a morte, Virginia prefere, portanto, preservar a sua alma. O desespero da personagem e a sua argumentação transporta-nos para o plano de um estado de alma, de uma luta interior, de um desejo compulsivo pela vida. Este desejo pela vida é confirmado quando Virginia defende que o poeta deve morrer para que os outros (nós) valorizemos mais a vida.

Richard Brown é escritor, é poeta. É doente terminal de Sida. Richard ouve vozes, perde a noção do tempo, receia a insanidade. Mas aquilo que Richard mais receia é não ter conseguido escrever, como queria, acerca de tudo. O prémio que lhe foi atribuído pela obra de uma vida, é visto por Richard antes como o reconhecimento pela sua doença e por ter aguentado estoicamente. A personagem de Richard morre, no texto cinematográfico, para ecoar a morte da personagem do poeta, do visionário que a personagem de Virginia Woolf escreve, e para evocar, ainda, o suicídio de Septimus. Os dois lançando-se para a morte, por uma janela, a sua morte foi *escrita*.

À pergunta com que partimos, acerca da sobrevivência da *escrita para a morte*, a nossa resposta não pode, então, deixar de ser positiva: sim, *a escrita para a morte sobrevive, ainda, de Virginia Woolf a Stephen Daldry*. O que nos proponhamos verificar era da sobrevivência desse conceito. A própria (re)escrita de Virginia Woolf e de um texto canónico seu permitie-nos compreender que o autor renasce pela leitura, transmuta-se, ganha novo rosto, novas leituras. Ganha (re)escritas, devém um lugar de palimpsesto em que, cada época, vai escrevendo, reescrevendo, lendo e relendo. A nossa época lê os textos canónicos à luz de novas tecnologias e, por isso, Stephen Daldry realizou o texto cinematográfico que analisámos. Ou seja, a remediação permite, por um lado, a sobrevivência de um escritor canónico, por outro lado, permite a sua (re)escrita e (re)leitura à luz de novas tecnologias que, revelando os traços antigos, permitiram sucessivas (re)escritas e sucessivas (re)leituras. A questão que não podemos, hoje, responder é como será lido o texto cinematográfico *The Hours* volvido o tempo de novas mudanças tecnológicas, de novos enquadramentos sociais e culturais. A essa pergunta não

nos é permitido responder, por enquanto.

Neste momento, neste com-texto lemos o texto cinematográfico *The Hours* e encontramos nele, viva, a *escrita para a morte*, como acto de ressurreição cultural, encontramos nele, vivo, o *poeta, herói* baudelairiano da *modernidade*, vivo nos fragmentos que se usa chamar *pós-modernidade*.

Bibliografia:

Filmografia:

Daldry, Stephen (2002), *The Hours*, New York, Paramount.

Bibliografia Primária:

Cunningham, Michael (2006), *The Hours*, London: Harper Perennial [1.ª ed.: 1998].

Hare, David (2002), *{The }Hours*, New York: Paramount.

Woolf, Virginia (1993), *Mrs. Dalloway*, int. Nadia Fusini, bibliog., cronol. David Campbell, London: David Campbell Publishers.

Woolf, Virginia (1996), *Mrs. Dalloway*, London: Penguin Books.

Woolf, Virginia (2004), *Mrs. Dalloway*, trad. José Miguel Silva, Lisboa: Relógio d'Água Editores, [1.ª ed.: 1925].

Bibliografia Secundária:

Adorno, Theodor (2003), *Experiência e Criação Artística – Paralipómenos à 'Teoria Estética'*, trad. Artur Morão, Lisboa: Edições 70, [1.ª ed.: 1970].

Adorno, Theodor (2003), *Sobre a Indústria da Cultura*, org. pref. António Sousa Ribeiro, trad. Manuel Resende, Maria Antónia Amarante, José Miranda Justo, Aires Graça, Claudina Coelho, Coimbra: Angelus Novus, [1.ª ed.: 1974].

Aguiar e Silva, Vitor (2000), *Teoria da Literatura*, Coimbra: Livraria Almedia.

Alfaro, María Jesús (1996), "Intertextuality: Origins and Development of the Concept", *Atlantis XVIII*: pp. 286-85.

Allen, Graham (2000), *Intertextuality*, New York: Routledge.

Allen, Warren (s/d), *O Romance Inglês – Uma panorâmica do romance e dos escritores desde o Pilgrim's Progress a Joyce e Lawrence*, trad. Carlos Alberto Secca, Rio de Janeiro, Lisboa: Editora Ulisseia.

Amiel, Vicent (2010), *Estética da Montagem*, trad. Carla Bogalheiro Gamboa, Lisboa: Edições Texto&Grafia, [1.ª ed.: 2007].

Andrew, J. Dudley (1976), *The Major Film Theories – an introduction*, London, Oxford, New York: Oxford University Press.

Angel, Henri (1983), *O Cinema*, trad. António Couto Soares, Porto: Livraria Civilização.

Anglure, Bernard Saladin d' (2005), “ ‘Un troisième sexe’ social, chez les Inuit («transsexualité», travestissement et chamanisme) ”, dir. Introd. Héritier, Françoise, *Hommes, Femmes, la Construction de la Différence*, Paris: Éditions Le Pommier, pp. 114-124.

Aristóteles (1951), *A Poética*, trad do grego, int. índices Eudoro de Sousa, Lisboa: Guimarães Editores.

Aristóteles (1969), *Metafísica – volume I e II*, trad do grego Vincenzo Cocco, int e notas Joaquim de Carvalho, Coimbra: Atlântida.

Armillas-Tiseyra, Magali, INTERVIEW: Girls gone wild, sort of; Michael Cunningham on "The Hours"

(<http://media.www.gwhatchet.com/media/storage/paper332/news/2003/01/30/Arts/Interview.Girls.Gone.Wild.Sort.Of.Michael.Cunningham.On.the.Hours-355584-page2.shtm>),

consultado em 25 de Fev 2011

Asatiani, Salomé interview 'It Is The Job Of A Writer To Complicate The World'An Interview With Michael Cunningham, (http://www.zeitzug.com/index.php?option=com_content&view=article&id=940&Itemid=283), consultado em 25 de Fev 2011.

Augé, Marc (1995) *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, London: Verso.

Aumont, Jacques (2008), *O Cinema e Encenação*, trad. Pedro Elói Duarte, Lisboa: Edições Texto&Grafia,[1.ª ed.: 2006].

Aumont, Jacques (2009), *A Análise do Filme*, trad. Marcelo Félix, Lisboa: Texto&Grafia Editores, [1.ª ed.: 2004].

Aumont, Jacques (2009), *A Imagem*, Marcelo Félix (trad.), Lisboa: Texto&Grafia Editores, [1.ª ed.: 2005].

Aumont, Jacques, Marie, Michel (2009), *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*, trad. Carla Bogalheiro Gamboa e Pedro Elói Duarte, Lisboa: Textos&Grafias, [1.ª ed.:2008].

Banfield, Ann (2007), “Remembrance and tense past”, *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, ed. Morag Shiach, Cambridge: Cambridge University Press, pp.48-64.

- Barbu, Stéphanie e Maner-Idrissi, Le Gaid (2005), “À quoi jouent les petits garçons et les petites filles?”, dir. Introd. Héritier, Françoise, *Hommes, Femmes, la Construction de la Différence*, Paris: Éditions Le Pommier, pp. 79-89.
- Barrett, Michèle (1996), *Virginia Woolf, on Women & Writing – her Essays, Assessments and Arguments*, ed. int e notas, G.B., ed. The Women’s Press Ltd.
- Barros, Diana e José Fiorin (eds.) (2003), *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em Torno de Bakhtin*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Barry, Kevin, (1982), “Discarded Images: Narrative and the Cinema”, *The Crane Bag*, Vol. 6, No. 1, James Joyce & the Arts in Ireland, pp. 45-51.
- Barry, Peter (2009), *Beginning Theory: an Introduction to Literary and Cultural Theory*, Manchester: ed. Manchester University Press, [1.^a ed.: 1995].
- Barthes, Roland (1987), *A Aventura Semiológica*, trad. Maria de St^a Cruz (1987), Lisboa: Edições 70, [1.^a ed.:1963-1973].
- Barthes, Roland (1989) *Elementos de Semiologia*, trad. Maria Margarida Barahona, Lisboa: Edições 70, [1.^a ed.1953].
- Barthes, Roland (1999), *O Sistema da Moda*, trad. Maria de Santa Cruz, Lisboa: Edições 70, [1.^a ed.:1967].
- Barthes, Roland (2008), “The Death of the author”, eds. Lodge, David, Wood, Nigel, *Modern Criticism and Theory: A Reader*, U.K: Pearson Longman, pp. 313-316, [1.^a ed.1968].
- Baudelaire Charles, (2006), *A Invenção da Modernidade (Sobre Arte, Literatura e Música)*, trad. Pedro Tamen, ant. int. notas Jorge Fazenda Lourenço, Lisboa: Relógio d’Água Editores.
- Baudelaire, Charles (2004), *O Pintor da Vida Moderna*, trad. posf. Teresa Cruz, Lisboa: Editorial Veja, [1.^a ed.:1863].
- Baudelaire, Charles (2007) *O Spleen de Paris – Pequenos Poemas em Prosa*, trad. Pref. Apêndice Jorge Fazenda Lourenço, Lisboa: ed. Relógio d’Água Editores, [1.^a ed.1869].
- Bazerman, Charles, (2004), “Intertextualities: Volosinov, Bakhtin, Literary Theory, and Literacy Studies”, ed. Arnetta Ball and Sarah Freedman, *Bakhtinian Perspectives on Language, Literacy, and Learning*, Cambridge: Cambridge University Press, 53-66.
- Bazin, André (1992), *O Que é O Cinema?*, trad. Ana Moura, Lisboa: Livros Horizonte, [1.^a ed.:1958].

- Beauvoir, Simone (2008), *O Segundo Sexo [I] – Os Factos e os Mitos*, trad. Sérgio Milliet, Lisboa: Quetzal Editores, [1.ª ed.:1949].
- Beauvoir, Simone (2008), *O Segundo Sexo [II] – A Experiência Vivida*, trad. Sérgio Milliet, Lisboa: Quetzal Editores, [1.ª ed.:1949].
- Belmonte, Marino Yerro (1974), *Sociologia de la Imagen*, Madrid: Organización Sala Editorial.
- Benjamin, Walter (1992), *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, pref. T.W. Adorno, trad. Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto, Lisboa: Relógio d' Água Editores.
- Benjamin, Walter (2006), *A Modernidade*, ed. trad. João Barrento, Lisboa: Assírio&Alvim.
- Benjamin, Walter (2006a), “A Paris do Segundo Império na Obra de Baudelaire”, ed. trad. João Barrento, *A Modernidade*, Lisboa: Assírio&Alvim, pp. 9-69.
- Benjamin, Walter (2006b), “Sobre a Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica”, ed. trad. João Barrento, *A Modernidade*, Lisboa: Assírio&Alvim, pp.207-243.
- Benjamin, Walter (2006c), “Sobre Alguns Motivos na Obra de Baudelaire”, ed. trad. João Barrento, *A Modernidade*, Lisboa: Assírio&Alvim, pp. 103-149.
- Benjamin, Walter (2008), “The Task of the Translator”, ed. Lodge, David, Wood, Nigel, *Modern Criticism and Theory: A Reader*, U.K: Pearson Longman, pp. 70-71.
- Bennett, Joan (1979), *Virginia Woolf, Her Art as a Novelist*, London, Melbourne, New York: Cambridge University Press, [1.ª ed.: 1945].
- Bentley, Phyllis, "Tell Me a Story": The Art of Narrative, *College English*, Vol. 1, No. 2 (Nov., 1939), pp. 118-127.
- Bergson, Henri (1988), *Ensaio Sobre os Dados Imediatos da Consciência*, trad. João da Silva Gama, Lisboa: Edições 70, [1.ª ed.:1927].
- Bloom, Harold (2003), *Um Mapa da Desleitura*, trad. Thelma Médici Nóbrega, Rio de Janeiro: Imago, [1.ª ed.:1975].
- Bolter, Jay David e Grusin, Richard (2000), *Remediation – Understanding New Media*, Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press.
- Boon, Richard (ed) (2007), *The Cambridge Companion to David Hare*, Cambridge: Cambridge university Press.

Braconnier, Alain, (2005), «Construction de la sexualité: la sexualité des adolescents», dir. introd. Héritier, Françoise *Hommes, Femmes, la Construction de la Différence*, Paris: Éditions Le Pommier pp. 105-113.

Bradbury, Malcolm e McFarlane, James (ed) (1991), *Modernism – A Guide to European Literature 1890-1930*, London: Penguin Books, [1.^a ed.:1976].

Braidotti, Rosi “A Diferença sexual como um projecto político nómada” trad. Francesca Rayner, org. Macedo, Ana Gabriela, *Género, Identidade e Desejo*, Lisboa: Ed. Cotovia, [1.^a edição: 1981], 143-147.

Braudy, Leo e Cohen, Marshall (ed.) (2009), *Film Theory and Criticism – Introductory Readings*, Oxford, New York: Oxford University Press, [1.^a ed.:1974].

Brett, Anwar, Interview, (http://www.bbc.co.uk/films/2003/02/12/ed_harris_the_hours_interview.shtml), consultado em 25 de Fev 2011.

Briggs, Julia (2006), *Virginia Woolf – An Inner Life*, New York: Harcourt.

Brodkey, Linda, “Modernism and the Scene(s) of Writing” *College English*, Vol. 49, No. 4 (Apr., 1987), pp. 396-418.

Brooker, Peter (2007), “Early modernism”, *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, ed. Morag Shiach, Cambridge: Cambridge University Press, pp.32-47.

Brown, Robert, “Film Myth and the Limits of Film”, *The Hudson Review*, Vol. 4, No. 1 (Spring, 1951), pp. 111-117.

Butler, Judith (1999), *Trouble dans le Genre- Le Féminisme et la Subversion de L'Identité*, pref. Éric Fassin, trad. Cynthia Kraus, Paris: La Découverte/Poche, [1.^a ed.:1990].

Butler, Judith (2006), *Défaire Le Genre*, trad. Maxime Cervulle, Paris: Éditions Amsterdam.

Calvet, Louis-Jean (1996), *Roland Barthes – Um Olhar Político Sobre o Signo*, trad. Adriano D. Rodrigues, Lisboa: Veja.

Cameron, Deborah (2002), “Dicotomias falsas: gramática e polaridade sexual”, trad. Isabel Ermida, org. Macedo, Ana Gabriela, *Género, Identidade e Desejo*, Lisboa: Ed. Cotovia, pp. 125-135, [1.^a edição: 1985].

Cardullo, Bert, *Art and Matter*, Vol. 56, No. 4, *The Hudson Review* (Winter, 2004), pp. 669-676.

Carrière, Jean-Claude, Bonitzer, Pascal (1990), *Exercice du Scénario*, France: Femis.

- Cassirer, E. (2005), *Ensaio Sobre O Homem – Introdução a uma Filosofia da Cultura Humana*, São Paulo: Martins Fontes, [1ª ed. 1944].
- Cavell, Stanley L. (2005), *Cavell on Film*, ed. Int. de William Rothman, Albany: University Of New York Press.
- Chambers, Meaghan, “Michael Cunningham, Author of ‘The Hours’, Discusses the Film”, *The Hoya*, 17 Jan 2003, (<http://www.thehoya.com/guide/011703/guide3.cfm>), consultado em 25 de Fev 2011.
- Chartier, Roger (2002), *A História Cultural – Entre Práticas e Representações*, trad. Maria Manuela Galhardo, Oeiras: Difel, [1.ª ed.:1982].
- Châtelet, François (1976), *O Pensamento de Hegel*, trad. Lemos de Azevedo, Lisboa: Editorial Presença, [1.ª ed.:1968].
- Chatman, Seymour (2005), “Mrs Dalloway’s Progeny: The Hours as Second Degree Narrative”, ed. James Phelan and Peter J. Rabinowitz” *A Companion to Narrative Theory*, Oxford: Blacwell, 269-81.
- Claire Johnston (2000), “Women’s Cinema as Counter-Cinema”, (ed) Kaplan, Ann E. *Feminism & Film*, Oxford: Oxford University Press, pp. 22-31, [1.ª ed.do artigo: 1975].
- Clerc, Jeanne-Marie, (2004), “A Literatura Comparada Face às Imagens Modernas: Cinema, Fotografia, Televisão”, *Compêndio de Literatura Comparada*, org. Pierre Brunel, Yves Chevrel, trad. Maria do Rosário Monterio, ver. Cient. Helena Barbas, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp.283-322.
- Coelho, Jacinto Prado (1984), *Dicionário de Literatura*, Porto: Figueirinhas.
- Copjec, Joan (2000), “The Orthopsychic Subject: Film Theory and the Reception of Lacan”, (ed) Kaplan, Ann E. *Feminism & Film*, Oxford: Oxford University Press, pp. 287-308, [1.ª ed.do artigo: 1986].
- Cousins, Mark (2005), *Biografia do Filme* trad. Artur Ramos e Cláudia Ramos, Lisboa: ed. Plátano Editora.
- Cowie, Elizabeth (2000), “Woman as Sign” (ed) Kaplan, Ann E. *Feminism & Film*, Oxford: Oxford University Press, pp. 48-65, [1.ª ed.do artigo: 1978].
- Cunningham, Michael, Interview by Hess, Whitney,. February 7, 2003. 14 Jan 2011 (<http://whitneyhess.com/portfolio/files/cunningham.pdf>), consultado em 25 de Fev. 2011.
- Cunningham, Michael. Interview by Thessaly La Force 14 October 2010. 14 Jan 2011 (<http://www.theparisreview.org/blog/2010/10/14/michael-cunningham/>), consultado em 25 de Fev. 2011.

Cunningham, Michael. Interview: Girls gone wild, sort of; Michael Cunningham on “The hours” by Magali Armalis-Tiseyra 30 Jan 2003. 14 Jan 2011 (<http://media.www.gwhatchet.com/media/storage/paper332/news/2003/01/30/Arts/Interview.Girls.Gone.Wild.Sort.Of.Michael.Cunningham.On.the.Hours-355584-page2.shtm>), consultado em 25 de Fev. 2011.

Curtis, Vanessa (2007), *Les Femmes de Virginia Woolf*, trad. Karine Laléchère, Paris: Payot, [1.ª ed.: 2002].

D’Aquila, Ulysses L. (2004), *Bloomsbury and Modernism*, New York, Bern, Frankfurt and Main, Paris: Peter Lang.

D’Erasmus, Stacey, interview, *Lannan Reading&Conversations* 14 Fev 2001. (<http://www.lannan.org/lf/rc/event/michael-cunningham/>), consultado em 25 de Fev 2011

Daldry, Stephen, “The Hours. Interview by Anwar Brett”. 03 February 2003. 14 Jan 2011 (http://www.bbc.co.uk/films/2003/02/03/stephen_daldry_the_hours_interview.shtml), consultado em 25 de Fev. 2011.

Daldry, Stephen. Interview by Anwar Brett 12 Jan 2003. 14 Jan 2011 (http://www.bbc.co.uk/films/2003/02/12/ed_harris_the_hours_interview.shtml), consultado em 25 de Fev. 2011.

Daldry, Stephen. Interview by Michael Billington. 12 February 2003. 14 Jan 2011 (<http://www.guardian.co.uk/film/2003/feb/12/oscars2003.oscars>), consultado em 25 de Fev. 2011.

Daugherty, Beth Rigel and Barrett, Eileen (ed) (1995), *Virginia Woolf: Texts and Contexts – Selected Papers from the Fifth Annual Conference on Virginia Woolf*, int. Beth Rigel Daugherty, London: Pace University Press.

Deleuze, Gilles (2004), *A Imagem-Movimento – Cinema 1*, int. e trad. Rafael Godinho, Lisboa: Assírio & Alvim, [1.ª ed.: 1983].

Deleuze, Gilles (2006), *A Imagem-Tempo – Cinema 2*, trad. E int. Rafael Godinho, Lisboa: Assírio&Alvim, [1.ª ed.: 1985].

Derrida, Jacques (1976), *Of Grammatology*, trad. Gayatri Spivak, Baltimore, Maryland: The John Hopkins University Press.

Derrida, Jacques (1979), “Freud et la Scène de L’ Écriture” in *L’ Écriture et la Différence* Paris:Éditions du Seuil, [1.ª ed.: 1967].

Derrida, Jacques (1982), *Margins of Philosophy*, trad Alan bass, Chicago: Chicago University Press.

Derrida, Jacques (1997), “ Le papier ou moi, vous savez... (nouvelles spéculations sur un luxe des pauvres) ”, *Les Cahiers de Médiologie*, 4, deuxième semestre, Gallimard: pp.33-57.

Dick, Susan (2007), “Literary realism in *Mrs. Dalloway*, *To the Lighthouse*, *Orlando* and *The Waves*.” *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, Ed. Sue Roe and Susan Sellers, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 50 – 71, [1.ª ed.: 2000].

Dick, Susan, "What Fools We Were!": Virginia Woolf's "A Society", *Twentieth Century Literature*, Vol. 33, No. 1 (Spring, 1987), pp. 51-66.

Doanne, Mary Ann (2000), “Woman’s Stake: Filming the Female Body”, (ed) Kaplan, Ann E. *Feminism & Film*, Oxford: Oxford University Press, pp. 86-99. [1.ª ed.do artigo: 1981].

Duarte, Maria de Deus (2005), “A Story with a Twist: Cunningham Responde a Woolf – *Mrs. Dalloway* e *The Hours*” in, *A Inquietude das Palavras – Leituras de Virginia Woolf*, Lisboa: edições Colibri, pp. 109 - 132.

Ducrot, Oswald e Todorov, Tzvetan (1976), *Dicionário das Ciências da Linguagem*, ed. port. orient. Eduardo Prado Coelho, Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Eco, Umberto (1981), *O Signo*, trad. Maria de Fátima Marinho, ver. Wanda Ramos, Lisboa: Editorial Presença, [1.ª ed.: 1973].

Eco, Umberto (1992), *Leitura do Texto Literário – Lector in Fabula – A Cooperação Interpretativa nos Textos Literários*, trad. Mário Brito, Lisboa: Editorial Presença, [1.ª ed.:1979].

Edgar, Andrew, Sedgwick, Peter (2010), *Cultural Theory – The Key Concepts*, London, New York: Routledge, [1.ª ed.: 1999].

Eisenstein, Sergei (1961), *Reflexões de um Cineasta*, trad. e ensaio de José Fonseca e Costa, Lisboa: Arcádia.

Eisenstein, Sergei (1990), *O Sentido do Filme*, trad. Teresa Ottoni, ver. Eduardo Francisco Alves, apres. Notas e ver. Técnica José Carlos Avellar, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, [1.ª ed.: 1942].

Elsaesser, Thomas, Hagener, Malte (2010), *Film Theory – an introduction through the senses*, New York, London: Routledge.

Episalla, Joy, Interview. “Dances with Woolf”, *Poz* February 2000, (http://www.poz.com/articles/198_10543.shtml), consultado em 25 de Fev 2011

Evans, Ifor (1980), *História da Literatura Inglesa*, colab. Bernard Bergonzi, trad. e notas A. Nogueira Santos (19), Lisboa: [1.ª ed.: 1940].

- Fernihough, Anne (2007), “Consciousness as a stream”, *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, ed. Morag Shiach, Cambridge: Cambridge University Press, pp.65-81.
- Ferrer, Daniel (1990), *Virginia Woolf and the Madness of Language*, trad. Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby, London: Routledge.
- Fiorenza, Elisabeth Schussler (2002), “As obras da sabedoria-*sophia*: a herança ambígua da *Woman’s Bible*”, trad. Teresa Martinho Toldy, org. Macedo, Ana Gabriela, *Género, Identidade e Desejo*, Lisboa: Ed. Cotovia, [1.ª edição: 1998].
- Fleishman, Avrom (1975), *Virginia Woolf: A critical Reading*, Baltimore, Maryland, London: Johns Hopkins University Press.
- Foucault, Michel, *L’Ordre du Discours*, Paris: Gallimard.
- Freud, *The Interpretation of Dreams* (1900), int. Stephen Wilson, UK: Wordsworth Editions limited, [1.ª ed.: 1900].
- Fried, Debra, “Hollywood Convention and Film Adaptation”, *Theatre Journal*, Vol. 39, No. 3, Film/Theatre (Oct., 1987), pp. 294-306.
- Fry, Roger (1920), *Vision and Design*, London: Chatto and Windus.
- Furtado, José Afonso (2003) “O Papel e o Pixel”, 25 Maio 2006 (http://www.ciberscopio.net/artigos/tema3/cdif_05.pdf), consultado em 24 de Abril 2011.
- Gardies, René (2008), *Compreender o Cinema e as Imagens*, trad. Pedro Elói Duarte, Lisboa: Texto&Grafia, [1.ª ed.: 2007].
- Garvey, Johanna X. K., Difference and Continuity: The Voices of Mrs. Dalloway, *College English*, Vol. 53, No. 1 (Jan., 1991), pp. 59-76.
- Gervereau, Laurent (2007), *Ver, Compreender, Analisar as Imagens*, trad. Pedro Elói Duarte, Lisboa: Edições 70, [1.ª ed.: 1996].
- Gil, Isabel Capelo, “O que significa Estudos de Cultura? Um diagnóstico cosmopolita sobre o caso da cultura alemã”, *Culturalite*, Outono-Inverno 08, nº 6, CECC, Lisboa: Quimera, pp. 137-166.
- Gil, Isabel Capelo, Duarte, João Ferreira, “Introduction: modernity’s fluid cartographies”, *Journal of Romance Studies* Volume 11 Number 1, Spring 2011: XX–XX.
- Gilbert, Sandra M. e Gubar, Susan (1994), *No Man’s Land – the Place of The Woman Writer in the Twentieth Century, Letters From the Front* vol.3, New Haven, London: Yale University Press.

- Gilbert, Sandra M., (1985), “*What Do Feminist Critics Want? A Postcard from the Volcano*”, Showalter, Elaine (ed) *Feminist Criticism – Essays on Women Literature & theory*, New York: Pantheon Books, pp. 29-45.
- Gilbert, Sandra, M. “Life Studies, or, Speech after Long Silence: Feminist Critics Today”, *College English*, Vol. 40, No. 8 (Apr., 1979), pp. 849-863.
- Giltz, Michael. “The Golden Hours: With Meryl Steep as a Lesbian, Nicole Kidman as Virginia Woolf, and Julianne Moore Kissing Toni Colette, The Hours Would Seem to Be the Gayest Movie Ever Nominated for Nine Oscars. But the Actresses and Filmmakers Argue That Transcending Such Labels Is Exactly What has Made the Film So Successful. 2005. 20 Jan 2011 (<http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=5002527845>), consultado em 25 de Fev. 2011.
- Głowiński, Michał and Godzich, Wlad Reading, “Interpretation, Reception, New Literary History”, Vol. 11, No. 1, Anniversary Issue: II (Autumn, 1979), pp. 75-82.
- Goldman, Mark, “Virginia Woolf and the Critic as Reader”, *PMLA*, Vol. 80, No. 3 (Jun., 1965), pp. 275-284.
- Gouyon, Pierre-Henri (2005), «Sexe et Biologie», dir. int. Héritier, Françoise, *Hommes, Femmes, la Construction de la Différence*, Paris: Éditions Le Pommier, pp. 49-65.
- Grant, Brooke. “A Virginia Woolf of One’s Own: Consequences of Adaptation in Michael Cunningham’s *The Hours*.” Diss. Brigham Young University, 2007. 17 July 2008 (<http://contentdm.lib.edu/ETD/image/etd2163.pdf>), consultado em 25 de Fev. 2011.
- Gubar, Susan (2002), “A ‘Página em branco’ e questões acerca da criatividade feminina” trad. Francesca Rayner, org. Macedo, Ana Gabriela, *Género, Identidade e Desejo*, Lisboa: Ed. Cotovia, pp. 97-102,[1.ª edição: 1981].
- Gubern, Román (1977), *Comunicación y Cultura de Masas*, Barcelona: Ediciones Península.
- Guth, Deborah, “Rituals of Self-Deception: Clarissa Dalloway's Final Moment of Vision”, *Twentieth Century Literature*, Vol. 36, No. 1 (Spring, 1990), pp. 35-42.
- Guth, Deborah, “What a Lark! What a Plunge!": Fiction as Self-Evasion in "Mrs. Dalloway", *The Modern Language Review*, Vol. 84, No. 1 (Jan., 1989), pp. 18-25.
- Habermas, Jurgen (2010), *O Discurso Filosófico da Modernidade*, trad. Ana Maria Bernardo, José Rui Meirelles Pereira, Manuel José Simões Loureiro, Maria Antónia Espadinha Soares, Maria Helena Rodrigues de Carvalho, Maria Leopoldina de Almeida, Sara Cabral Seruya, ver. científ. António Marques, Lisboa: Texto Editores, [1.ª ed.: 1985].

- Hall, Stuart (ed.) (2010), *Representation – Cultural Representations and Signifying Practices*, London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.
- Hansen, Miriam (2000), “Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentine and Female Spectatorship”, (ed) Kaplan, Ann E. *Feminism & Film*, Oxford: Oxford University Press, pp. 226-252, [1.ª ed. do artigo: 1986].
- Hanson, Claire (1994), *Women Writers*, London: Macmillan Press.
- Haraway, Donna (2002), “O manifesto Ciborgue: a ciência, a tecnologia e o feminismo socialista nos finais do século XX”, trad. Ana Maria Chaves, org. Macedo, Ana Gabriela, *Género, Identidade e Desejo*, Lisboa: Ed. Cotovia, [1.ª edição: 1996].
- Harkin, Patricia, “The Reception of Reader-Response Theory”, *College Composition and Communication*, Vol. 56, No. 3 (Feb., 2005), pp. 410-425.
- Hauser, Arnold (1998), *História Social da Arte e da Literatura*, trad. Álvaro Cabral, São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Lda, [1.ª ed.: 1953].
- Hayward, Susan (ed.) (2006), *Cinema Studies – Key Concepts*, London, New York: Routledge [1.ª ed.: 1996].
- Heath, Stephen, (1981) *Questions of Cinema*, Bloomington: Indiana University Press.
- Hegel, Friedrich (s/d), *Estética – A Arte Clássica e a Arte Romântica*, vol IV, trad. Orlando Vitorino, Lisboa: Guimarães Editores, [1.ª ed.: 1817-1830, póstuma].
- Heilburn, Carolyn G. (1985), “Bringing the Spirit Back to English Studies”, Showalter, Elaine (ed) *Feminist Criticism – Essays on women Literature & Theory*, New York: Pantheon Books, pp. 21-28.
- Héritier, Françoise (2005), “Construction d’un autre modèle du rapport des sexes. Peut-on le fonder sur l’absence de hiérarchie”, dir. int. Héritier, Françoise, *Hommes, Femmes, la Construction de la Différence*, Paris: Éditions Le Pommier, pp. 168-183.
- Héritier, Françoise (2005), “Théorie anthropologique de l’évolution”, dir. int. Héritier, Françoise, *Hommes, Femmes, la construction de la Différence*, Paris: Éditions Le Pommier, pp. 35-48.
- Higdon, David Leon e Wyatt, Jean “Mrs. Dalloway Revisited”, *PMLA*, Vol. 89, No. 1 (Jan., 1974), pp. 178-180.
- Hill, John e Gibson, Pamela Church (ed) (1998), *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford, New York: Oxford University Press.
- Hoff, Molly, “The Midday Topos in Mrs. Dalloway”, *Twentieth Century Literature*, Vol. 36, No. 4 (Winter, 1990), pp. 449-463.

- Hoff, Molly, “The Pseudo-Homeric World of Mrs. Dalloway”, *Twentieth Century Literature*, Vol. 45, No. 2 (Summer, 1999), pp. 186-209.
- Hohendahl, Peter U. Beyond e Brewster, Philip, “Reception Aesthetics”, *New German Critique*, No. 28 (Winter, 1983), pp. 108-146.
- Hughes, Mary (2004), “Michael Cunningham’s *The Hours* and Postmodern Artistic Re-Presentation” *Critique* 45.4, pp. 349 – 361.
- Humm, Maggie (2002), *Modernist Women And Visual Cultures – Virginia Woolf, Vanessa Bell, Photography and Cinema*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Hutcheon, Linda, “On the Art of Adaptation, *Daedalus*”, Vol. 133, No. 2, *On Happiness* (Spring, 2004), pp. 108-111.
- Iáñez, E. (1999), *História da Literatura – A Literatura Contemporânea até 1945*, trad. Fernanda Soares, Lisboa: Planeta Editora, [1.ª ed.: 1993].
- Irigaray, Luce (1990), *Je, Tu, Nous*, Paris: Grasset & Fasquelle.
- Irigaray, Luce (1991), *Ce Sexe Qui n’En Est Pas Un*, Paris: Les Éditions de Minuit, [1.ª ed.: 1977].
- Iser, Wolfgang (2010), *The Implied Reader – Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, [1.ª ed.: 1972].
- Iser, Wolfgang, “Do I Write for an Audience?”, *PMLA*, Vol. 115, No. 3 (May, 2000), pp. 310-314.
- Jauss, Hans Robert (2003), *A Literatura como Provocação (História da Literatura como Provocação Literária)*, trad e pref. Teresa Cruz, Lisboa: Veja, [1.ª edição: 1970].
- Jauss, Robert Hans, Shaw, Michael, “Poiesis”, *Critical Inquiry*, Vol. 8, No. 3 (Spring, 1982), pp. 591-608.
- Jenny, Laurent, (1979), “A Estratégia da Forma”, *Intertextualidades*, Coimbra: Almedina, pp.5-49.
- Johnston, Claire (2000), “Dorothy Arzner: Critical Strategies”, (ed) Kaplan, Ann E. *Feminism & Film*, Oxford: Oxford University Press, pp. 139-150, [1.ª ed.do artigo: 1975].
- Jones, Ann Rosalind (2002) “Escrever o corpo: para uma compreensão de *L’Écriture Féminine*”, trad. Maria Filomena Louro, org. Macedo, Ana Gabriela, *Género, Identidade e Desejo*, Lisboa: Ed. Cotovia, pp. 79-87,[1.ª edição: 1981].
- Josipovici, Gabriel “Describing the Present”, *Boundary 2*, Vol. 10, No. 2 (Winter, 1982), pp. 263-270.

- Kaplan, Ann E. (2000), "Is the Gaze Male?", (ed) Kaplan, Ann E., *Feminism & Film*, Oxford: Oxford University Press, pp. 119-138, [1.^a ed.do artigo: 1983].
- Kaplan, Ann E. (2000), "Phase I. Pioneers and Classics: The Modernist Mode", ed. Kaplan, Ann E., *Feminism & Film*, Oxford: Oxford University Press, pp. 19-21.
- Kaplan, Sydney Janet, "Literary Criticism", *Signs*, Vol. 4, No. 3 (Spring, 1979), pp. 514-527.
- Kohler Dayton, "Time in the Modern Novel", *College English*, Vol. 10, No. 1 (Oct., 1948), pp. 15-24.
- Kolodny, Annette (1985), "A Map for Rereading: gender and the Interpretation of Literary Texts", Showalter, Elaine (ed) *Feminist Criticism – Essays on Women Literature & Theory*, New York: Pantheon Books, pp. 46-62.
- Kracauer, Siegfried (1997), *Theory of Film – The Redemption of Physical Reality*, int. Miriam Bratu Hansen, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, [1.^a edição: 1960].
- Kristeva, Julia (1978), *Séméiotiké. Recherches pour une Sémanalyse*, Paris: Éditions du Seuil, [1.^a ed.: 1959].
- Kumar, Shiv K., "Bergson's Theory of the Novel", *The Modern Language Review*, Vol. 56, No. 2 (Apr., 1961), pp. 172-179.
- Kumar, Shiv K., "Bergson's Theory of the Novel", *The Modern Language Review*, Vol. 56, No. 2 (Apr., 1961), pp. 172-179.
- La Force, Thessaly, <http://www.theparisreview.org/blog/2010/10/14/michael-cunningham/>, consultado em 25 de Fev 2011
- Lacan, Jacques (2008), "The insistence of the letter in the unconscious", eds., Lodge, David, Wood, Nigel, *Modern Criticism and Theory: A Reader*, U.K: Pearson Longman, pp. 184-209.
- Lapsley, Robert, Westlake, Michael (2006), *Film Theory – an Introduction*, Manchester: Manchester University Press, [1.^a ed.: 1998].
- Laurence, Patricia Ondek (1991), *The Reading of Silence – Virginia Woolf in the English Tradition*, Standford, California: Standford University Press.
- Lauretis, Teresa (2006), "Oedipus Interrupts", ed. Sue Thornham, *Feminist Film Theory, a Reader*, New York: New York University Press.

- Lauretis, Teresa, Rainer, Yvonne (2000), “Strategies of Coherence: Narrative Cinema, Feminist Poetics”, (ed) Kaplan, Ann E. *Feminism & Film*, Oxford: Oxford University Press, pp. 265-286, [1.ª edição: 1987].
- Le Goff, Jacques (1984), Enciclopédia Einaudi, (ed. port.) vol. 1, Lisboa: Imprensa Nacional; 370-391.
- Lee, Hermione (1999), *Virginia Woolf*, New York: Vintage Books.
- Lee, Hermione. “Ways of Dying”. 8 February 2003. 14 Jan 2011 (<http://www.guardian.co.uk/books/2003/feb/08/classics.virginiawoolf?INTCMP=SRCH>), consultado em 25 de Fev. 2011.
- Lehmann, John (1999) *Virginia Woolf*, London: Thames and Hudson, [1.ª edição: 1987].
- Lindsay, Vachel (2008), *The Art of the Moving Picture USA*: Tutis Digital Publishing Private Limited.
- Lodge, David (1981), *Working with Structuralismo*, London: Routledge & Kegan Paul.
- Lodge, David (2003), *Consciousness' and the Novel*, London: Penguin Books.
- Liotard, Jean-François (2003), *A Condição Pós-Moderna*, trad. José Bragança de Miranda, Lisboa: Gradiva .
- MacDonald, Scott, “Film and Literature”, *Journal of Film and Video*, Vol. 39, No. 3, Community Access Cable Television(Summer 1987), pp. 56-66.
- Machado, Álvaro Manuel e Pageaux, Daniel-Henri (1982), *Literatura Portuguesa, Literatura Comparada e Teoria da Literatura*, Lisboa: Edições 70.
- Majumdar, Robin and McLaurin, Allen (ed) (1997), *Virginia Woolf – The Critical Heritage*, London, New York: Routledge, [1.ª ed.: 1975].
- Marcus, Jane (ed) (1997a), *Virginia Woolf and Bloomsbury – A Centenary Celebration*, London: Macmillan Press.
- Marcus, Laura (1997), *Virginia Woolf*, UK: Northcote House.
- Marcus, Laura (2007), “The legacies of modernism”, *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, ed. Morag Shiach, Cambridge: Cambridge University Press, pp.82-98.
- Marner, Terence (2007), *A Realização Cinematográfica*, compilação e org. Terence St. John Marner, col. John Schlesinger, Jim Clark, Sid Cole, Wolf Rilla, Jerzy Skolimowski, Tony Richardson, Joseph Losey, trad. Manuel Costa e Silva, Lisboa: Edições 70.
- Martin, Marcel (1985), *A Linguagem Cinematográfica*, trad. Lauro António, Maria Eduarda Colares, Lisboa: DinaLivro, [1.ª ed.: 1955].

Mast, Gerald, "What Isn't Cinema?", *Critical Inquiry*, Vol. 1, No. 2 (Dec., 1974), pp. 373-393.

Mayne, Judith, "The Woman at the Keyhole: Women's Cinema and Feminist Criticism", *New German Critique*, No. 23 (Spring - Summer, 1981), pp. 27-43.

McKee, Robert (1999), *Story – Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*, London: Methuen.

McLaurin, Allen (1973), *Virginia Woolf – The Echoes Enslaved*, Cambridge: Cambridge University Press.

McLuhan, Marshall (2006), *Os Meios de Comunicação Como Extensões do Homem (Understanding media)*, trad. Décio Pignatari, São Paulo: Cultrix, [1.^a edição: 1964].

Mercader, Patricia, (2005), "Le genre, la psychanalyse, la «nature» réflexions à partir du transsexualisme", dir. Int. Héritier, Françoise, *Hommes, Femmes, la Construction de la Différence*, Paris: Éditions Le Pommier, pp.125-136.

Metz, Christian (1980 a), *O Significante Imaginário – Psicanálise e Cinema*, trad. António Durão, dir. Salvato Teles de Menezes, Lisboa: Livros Horizonte, [1.^a ed.: 1970].

Metz, Christian (1980), *Linguagem e Cinema*, trad. Marilda Pereira, ver. Plínio Martins Filho e Vera Lúcia Bolognani, São Paulo: Editora Perpsectiva. [1.^a ed.: 1971].

Michael Cunningham visited Powell's on June 21, 2005 (<http://www.powells.com/authors/cunningham.html>), consultado em 25 de Fev 2011

Mitchell, W.J.T., (1986), *Iconology:Image, Text, ideology*, Chicago, London: University of Chicago Press.

Mitchell, W.J.T., (1994), *Picture theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: University of Chicago Press.

Moi, Toril (2005), *Sex, Gender, and the Body – the Student Edition of What is a Woman*, Oxford: Oxford University Press.

Monaco, James (2009), *How To Read a Film – Movies Media and Beyond*, Oxford: Oxford University Press, [1.^a edição: 1977].

Monroe, Elizabeth N., "The Inception of Mrs. Woolf's Art", *College English*, Vol. 2, No. 3 (Dec., 1940), pp. 217-230.

Monroe, Elizabeth N., "Toward Significance in the Novel", *College English*, Vol. 2, No. 6 (Mar., 1941), pp. 541-551.

Moody, A. D. (1963), *Virginia Woolf*, GB: Oliver and Boyd Ltd.

- Morin, Edgar (1997), *O Cinema ou o Homem Imaginário – Ensaio de Antropologia*, trad. António-Pedro Vasconcelos, Lisboa: Relógio d'Água Editores, [1.ª edição: 1956].
- Mulvey, Laura (1989), *Visual and other Pleasures (Language, Discourse, Society)*, Indiana: Indiana University Press.
- Mulvey, Laura (2000), “Visual Pleasure and narrative Cinema” (ed) Kaplan, Ann E. *Feminism & Film*, Oxford: Oxford University Press, pp. 34-47. [1.ª edição do artigo: 1975].
- Muraro, Christian (2005), *Memorious Discourse: Reprise and Representation in Postmodernism*, Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press.
- Nathan, Monique (1984), *Virginia Woolf*, trad. Miguel Serras Pereira e Maria Teresa Sá, Lisboa: Relógio d'Água Editores, [1.ª edição: 1956].
- Neale, Steve (2000), “Masculinity as Spectacle: Reflections on Men and Mainstream Cinema, (ed) Kaplan, Ann E. *Feminism & Film*, Oxford: Oxford University Press, pp. 253-264, [1.ª ed. do artigo: 1983].
- Nowell-Smith, Geoffrey (ed.) (1996), *The Oxford History of World Cinema* Oxford: University Press Oxford.
- Ortega Y Gasset, José (1960), *La Deshumanización del Arte*, ed. Revista de Occidente, S.A. Madrid, [1.ª edição: 1925].
- Parent-Altier, Dominique (2009) *O Argumento Cinematográfico*, trad. Pedro Elói Duarte, Lisboa: Texto&Grafias, [1.ª edição: 2004].
- Parmar, Pratibha (2000), “That Moment of Emergence”, (ed) Kaplan, Ann E. *Feminism & Film*, Oxford: Oxford University Press, pp. 375-383, [1.ª ed. do artigo: 1983].
- Peach, Linden (1999), *Virginia Woolf*, UK: John Peck and Martin Coyle.
- Peirce, Charles Sanders (1975), *Semiótica e Filosofia – Textos Escolhidos*, int. sel. e trad. Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg, São Paulo: Cultrix.
- Petterle, Andiará, “O tempo das horas – um ensaio sobre o tempo nas narrativas de *Mrs. Dalloway* e de *As Horas*” Caligrama 1.3 (2005) 10 Junho 2007 (www.eca.usp.br/caligrama/), consultado em 25 de Fev 2011
- Philippe, Chardin, (2004), “A Temática Comparativista”, *Compêndio de Literatura Comparada*, org. Pierre Brunel, Yves Chevrel, trad. Maria do Rosário Monterio, ver. Cient. Helena Barbas, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp.167-185.
- Philipson, Morris, “Mrs. Dalloway, "What's the Sense of Your Parties?", *Critical Inquiry*, Vol. 1, No. 1 (Sep., 1974), pp. 123-148.

Pison, Gilles, “On ne naît plus homme ou femme par hasard : évolution du *sex ratio*”, dir. Int. Héritier, Françoise, *Hommes, femmes, la construction de la différence*, Paris: Éditions Le Pommier, pp. 151-167.

Pittman, Frank. “Screening Room”. 10 Jan. 2003. 20 Jan 2011. (<http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=5035502096>), consultado em 25 de Fev. 2011.

Poague, Leland A., “Literature vs. Cinema: The Politics of Aesthetic Definition”, *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 10, No. 1 (Jan., 1976), pp. 75-91.

Poe, Edgar Allan (2008), “The Man of The Crowd”, int e notes David Van Leer *Selected Tales*, Oxford world’s Classics, Oxford: Oxford University Press, [1.ª edição: 1839].

Poovey, Mary, “Creative Criticism: Adaptation, Performative Writing, and the Problem of Objectivity”, *Narrative*, Vol. 8, No. 2, *Narrative and Performance* (May, 2000), pp. 109-133.

Porto, Manuela (1947), *Virginia Woolf – O Problema da Mulher nas Letras*, Lisboa: Seara Nova.

Pudovkin, Vsevolod (1961), *Argumento e Realização*, trad. Pref. Notas de Manuel Ruas, Lisboa: Arcádia, [1.ª ed.: 1926-32].

Rachman, Shalom, “Clarissa's Attic: Virginia Woolf's Mrs. Dalloway Reconsidered”, *Twentieth Century Literature*, Vol. 18, No. 1 (Jan., 1972), pp. 3-18.

Ramos, Jorge Leitão (1981), *Sergei Eisenstein*, Lisboa: Livros Horizonte.

Reed, Christopher (1996), *A Roger Fry Reader*, ed. Christopher Reed, Chicago: The University of Chicago.

Reed, Christopher “Through Formalism: Feminism and Virginia Woolf's Relation to Bloomsbury Aesthetics”, *Twentieth Century Literature*, Vol. 38, No. 1 (Spring, 1992), pp. 20-43.

Reid, Su (ed) (1993), *Mrs. Dalloway and To The Lighthouse – Virginia Woolf*, London: Macmillan.

Reis, Carlos, Lopes, Ana Cristina M. (2007), *Dicionário de Narratologia*, Lisboa: Almedina, [1.ª ed.: 1987].

Rhodes, Chip, “Twenties Fiction, Mass Culture, and the Modern Subject”, *American Literature*, Vol. 68, No. 2 (Jun., 1996), pp. 385-404.

Rich, Adrienne (2002), “Notas para uma Política de Localização “, trad. Maria José da Silva Gomes, org. Macedo, Ana Gabriela, *Género, Identidade e Desejo*, Lisboa: Ed. Cotovia, [1.ª edição: 1986].

Riffaterre, Michael (1990), “Compulsory Reader Response”, *Intertextuality: Theories and Practices*, Michael Worton and Judith Still (eds.), Manchester: Manchester University Press.

Riffaterre, Michael, “How Do Images Signify?”, *Diacritics*, Vol. 24, No. 1 (Spring, 1994), pp. 2-15.

Riquelme, John Paul, “Introduction: Wolfgang Iser's Aesthetic Politics: Reading as Fieldwork”, *New Literary History*, Vol. 31, No. 1, *On the Writings of Wolfgang Iser* (Winter,2000), pp. 7-12.

Robert DeMaria, Jr., “The Ideal Reader: A Critical Fiction”, *PMLA*, Vol. 93, No. 3 (May, 1978), pp. 463-474.

Roberts, John Hawley, ““Vision and Design" in Virginia Woolf”, *PMLA*, Vol. 61, No. 3 (Sep., 1946), pp. 835-847.

Rodrigues, Delfina (1994), *À Espera da Mudança: Percursos Femininos em Mrs. Dalloway*, Vila Real: UTAD.

Roe, Sue, e Sellers, Susan (ed.) (2007), *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, Cambridge: Cambridge University Press, [1.ª edição: 2000].

Rosenbaum, S. P., “Preface to a Literary History of the Bloomsbury Group”, *New Literary History*, Vol. 12, No. 2, *Interpretation and Literary History* (Winter,1981), pp. 329-344.

Roudiez, L.S. (ed.) (1980), *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, New York: Columbia University Press.

Sarah, Warn. “The Question of ‘The Hours’”. Dec. 2002. 14 Jan 2011 (<http://www.afterellen.com/archive/ellen/Movies/thehours.html>), consultado em 25 de Fev. 2011.

Saussure, Ferdinand (1999), *Curso de Linguística Geral*, trad. José Victor Aragão, Lisboa: Publicações Dom Quixote, [1.ª ed.: 1915].

Saussure, Ferdinand, (2008) “The Object of Study”, eds., Lodge, David, Wood, Nigel *Modern Criticism and Theory: A Reader*, U.K: Pearson Longman, pp. 42-50.

Scott, Linda M., “The Bridge from Text to Mind: Adapting Reader-Response Theory to Consumer Research”, *The Journal of Consumer Research*, Vol. 21, No. 3 (Dec., 1994), pp. 461-48.

Seger, Linda (1993), *El Arte de la Adaptation – Como Convertir Hechos y Ficciones en Películas*, trad. Marisa Chacón e Alfonso Méndiz, ed., prólogo e notas Alfonsos Méndiz, epil. Ramiro B. de Castro, Madrid: Ediciones Rialp, [1.ª ed.: 1992].

Shiach, Morag (2007), “Reading the modernist novel: an introduction”, *The Cambridge Companion to Modernist Novel*, ed. Morag Shiach, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-14.

Showalter, Elaine (1992), *Mrs. Dalloway: Virginia Woolf*. London: Penguin Books, pp.xi-xlix.

Showalter, Elaine (2002), “A Crítica Feminista no Deserto”, trad. Margarida Esteves Pereira, org. Macedo, Ana Gabriela, *Género, Identidade e Desejo*, Lisboa: Ed. Cotovia, [1.ª edição: 1985].

Showalter, Elaine (ed) (1985), *Feminist Criticism – Essays on Women Literature & Theory*, New York: Pantheon Books.

Silva, Carlos Augusto Viana, “*The Hours* de Stephen Daldry: a reescritura de Mrs. Dalloway no cinema”, (<http://www.inventario.ufba.br/03/d03/03csilva.htm>), consultado em 25 de Fev 2011.

Silva, Maria Paula Barbosa (2009), *Relações Intertextuais entre The Hours de M. Cunningham e Mrs. Dalloway de V. Woolf*, Tese de Mestrado, Universidade Aberta: Lisboa.

Silver, Brenda R. (1999), *Icon – Virginia Woolf*, Chicago, London: The University of Chicago Press.

Silverman, Kaja (2000), “Male Subjectivity and the Celestial Struture: iIt’s a Wonderful Life”, (ed) Kaplan, Ann E. *Feminism & Film*, Oxford: Oxford University Press, pp. 100-118, [1.ª ed. Do artigo :1981].

Simon, Linda. “Hermione Lee. Virginia Woolf’s Nose. 20 Jan 2011 (<http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=5016593337>), consultado em 25 de Fev. 2011.

Smith, Sharon (2006), “The Image of Women in Film”, ed. Sue Thornham, *Feminist Film Theory, a Reader*, New York: New York University Press.

Smith, Susan Bennett, “Reinventing Grief Work: Virginia Woolf’s Feminist Representations of Mourning in Mrs. Dalloway and To the Lighthouse”, *Twentieth Century Literature*, Vol. 41, No. 4 (Winter, 1995), pp. 310-327.

Snaith, Anna and Whitworth, Michael H. (2007), *Locating Woolf: the Politics of Space and Place*, New York: Palgrave Macmillan.

- Soler, Carmen Echazarreta e Castro, Celia Romea (2006), *Literatura Universal a Través del Cine*, Barcelona: Horsori Editorial.
- Stacey, Jackie (2000), “Desperately Seeking Difference”, (ed) Kaplan, Ann E. *Feminism & Film*, Oxford: Oxford University Press, pp. 450-465, [1.ª ed. Do artigo :1987].
- Stam, Robert (2007), *Film Theory – an introduction* (2000), USA, UK, Australia: Blackwell Publishing, [1.ª edição: 2000].
- Stam, Robert, Burgoyne, Robert, Flitterman-Lewis, Sandy (1999), *Nuevos Concepts de la Teoría del Cine: Estructuralismo, Semiótica, Narratología, Spicoanálisis, Intertextualidad*, Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, [1.ª ed.: 1992].
- Starks, Lisa S., ““Remember Me”: Psychoanalysis, Cinema, and the Crisis of Modernity”, *Shakespeare Quarterly*, Vol. 53, No. 2, Screen Shakespeare (Summer, 2002), pp. 181-200.
- Stein, Richard L., “Historical Fiction and the Implied Reader: Scott and Iser”, *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 14, No. 3 (Spring, 1981), pp. 213-231.
- Stevenson, Randall, “Greenwich Meanings: Clocks and Things in Modernist and Postmodernist Fiction”, *The Yearbook of English Studies*, Vol. 30, Time and Narrative (2000), pp. 124-136.
- Sturhahn, Lawrence, “Montage”, *The North American Review*, Vol. 266, No. 3 (Sep., 1981), pp. 73-76.
- Testart, Alain (2005), “La femme et la chasse”, dir. Int., Héritier, Françoise, *Hommes, Femmes, la Construction de la Différence*, Paris : Éditions Le Pommier, pp. 137-150.
- Thakur (1965), *The Symbolism of Virginia Woolf*, London, New York, Toronto: Oxford University Press.
- Tudor, Andrew, (2009), *Teorias do Cinema*, trad. Dulce Salvato de Meneses, ver. Artur Morão, Lisboa: Edições 70.
- Turner, Graeme (1999), *Film as Social Practice*, London, New York: Routledge.
- USA, Today book, interview, *Michael Cunningham*, 1 Jan 2005, (http://www.usatoday.com/community/chat_03/2003-03-27-cunningham.htm), consultado em 25 de Fev 2011
- Uzzell, H., “The Principles of Drama”, *College English*, Vol. 5, No. 7 (Apr., 1944), pp. 358-363.
- Vidal, Catherine (2005), “Le cerveau a-t-il un sexe ? ”, dir. int. Héritier, Françoise, *Hommes, Femmes, la Construction de la Différence*, Paris : Éditions Le Pommier, pp. 66-78.

- Vilches, Lorenzo (1997), *La Lectura de la Imagen: Prensa, Cine, Televisión*, Barcelona, Buenos Aires: Paidós Comunicación, [1.ª ed.:1984].
- Villafañe, Justo (1990), *Introducción a la Teoría de la Imagen*, Madrid: Ediciones Pirámide, S.A. [1.ª ed.: 1958].
- Villarejo, Amy (2009), *Film Studies – the Basics* (2007), London, New York: Routledge.
- Viveiros, Paulo (2005), *A Imagem do Cinema – História, Teoria e Estética*, Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, [1.ª edição: 2003].
- Wagner, Irmgard, “Hans Robert Jauss and Classicity”, *MLN*, Vol. 99, No. 5, *Comparative Literature* (Dec., 1984), pp. 1173-1184.
- Wallace, Jeff (2007), “Modernist on the Art of Fiction”, *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, ed. Morag Shiach, Cambridge: Cambridge University Press, pp.15-31.
- Watney, *Bloomsbury in Sussex*, Snake River Press, 2007, U.K.
- Weich, Dave, Michael Cunningham interview. “Same Old, Brand New Michael Cunningham”, *Powells.com* 21 June 2005, (<http://www.powellsbooks.com/authors/cunningham.html>), consultado em 25 de Fev 2011
- Wellek, René e Warren, Austin (s/d), *Teoria da Literatura*, trad. José Palla e Carmo, ed. Lisboa: Publicações Europa-América, [1.ª edição: 1942].
- Wells, H.G. (1939), *História Universal – terceiro volume: A Era das Grandes Potências*, pref. Óscar Lopes, trad. Anísio Teixeira, São Paulo: Livros do Brasil, [1.ª edição: 1932].
- Wollen, Peter (1984), *Signos e Significação no Cinema*, trad. Salvato Teles de Menezes, Lisboa: Livros Horizonte. (1969).
- Woloch, Nancy (1984), *Women and the American Experience*. New York: Knopf.
- Woolf, Virginia (1960), *Granite and Rainbow – Essays by Virginia Woolf*, London: Hogarth Press.
- Woolf, Virginia (1944), *A Haunted House and Other Stories*. Ed. Leonard Woolf. London: Hogarth Press.
- Woolf, Virginia (1953) *A Writer’s Diary – Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf*, Harcourt, Inc. (s/d), San Diego, New York, London: Leonard Woolf.
- Woolf, Virginia (1970), *The Death of the Moth and Other Essays*, Marjorie T Parsons San Diego, New York, London: Executrix, Harcourt Brace & Company, [1.ª ed.: 1942].
- Woolf, Virginia (1977) *Selected Diaries*, int. Quentin Bell, ed. Anne Olivier Bell, ed. Vintage Books, London.

- Woolf, Virginia (1982) *A Writer's Diary* (1953), ed. Leonard Woolf, int. notas Quentin Bell, Angelica Garnett, San Diego, New York, London: Harcourt, Inc.
- Woolf, Virginia (1983) *Flush*, USA: Harcourt, Inc., [1.ª edição: 1933].
- Woolf, Virginia (1984), *The Common Reader* vol. 1 ed. Int. Andrew McNeillie, USA: ed Harvest, [1.ª ed.: 1925].
- Woolf, Virginia (1985), *A Sketch of the Past* ([1.ª ed.: 1939]) in *Moments of Being* (1972 póstumo), Jeanne Schulkind.
- Woolf, Virginia (1985), *Moments of Being*, Ed. Jeanne Schulkind, San Diego: Harcourt, [1.ª ed.: 1972].
- Woolf, Virginia (1986), *The Common Reader* vol. 2, ed. Int. Andrew McNeillie, USA: ed Harvest, [1.ª ed.: 1932].
- Woolf, Virginia, (1989), *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*. Ed. Susan Dick, New York: Harcourt, 1989 pp. 316-323, [1.ª ed.: 1922].
- Woolf, Virginia (1993), *Selected Essays: volume two*, ed. Int. notes, Rachel Bowly, London: Penguin Books.
- Woolf, Virginia (1994), *Cartas Íntimas a Vita Sackville-West*, trad. Ana Fontes, Colares: Colares Editora, [1.ª ed.: 1939].
- Woolf, Virginia (2000) *A Room of One's Own*, London: Penguin Books, [1.ª ed.: 1929].
- Woolf, Virginia (2000), *To the Lighthouse* int., notes, explanatory notes Margaret Drabble (1992), biographical preface, select bibliography, chronology David Bradshaw (2000), Oxford, New York: Oxford University Press [1.ª ed.: 1927].
- Woolf, Virginia (2008), *Selected Diaries*, int. Quentin Bell, notas Anne Olivier Bell, London: Vintage, [1.ª ed.: 1990, Hogarth Press *A Moment's Liberty: The Shorter Diary*].
- Woolf, Virginia (2008), *Selected Essays*, int. Frank Kermode, Oxford, New York: Oxford University Press, [1.ª ed.: 1992].
- Woolf, Virginia, (2005), *The Waves*, afterwords Sam Gilpin, (2005), London: CRW Publishing Limited, [1.ª ed.: 1931].
- Woolf, Virginia, (2009), *The Voyage Out*, int. ed. notas Lorna Sage, Oxford, New York: Oxford University Press, [1.ª ed.: 1915].
- Woolf, (1985) *Virginia Diário – Primeiro Volume 1915 – 1926*, sel. e trad. Maria José Jorge, Lisboa: Bertrand Editora.

- Woolf, Virginia (1987), *Diário – Segundo Volume 1927-1941* sel. e trad. Maria José Jorge, Lisboa: Bertrand Editora.
- Woolf, Virginia (1988), *As Ondas*, trad. Francisco Vale, Lisboa:ed. Relógio d'Água, [1.^a ed.: 1931].
- Woolf, Virginia (1992), *Os Anos* trad. Pedro Elston (1992), Lisboa: Relógio d'Água Editores, [1.^a ed.: 1937].
- Woolf, Virginia, Rainer, Maria Rilke, (2003) [1.^a edição: 1932], *Cartas a Jovens Poetas*, trad. Lino Marques, trad. Ana Mateus, pref. Francisco Vale, Lisboa: Relógio d'Água Editores, [1.^a edição: 1903].
- Woolf, Virginia (2004), *Contos*, trad. Miguel Serras Pereira, Manuela Porto, Clara Rowland, Margarida Vale de Gato, posfácio Francisco Vale, Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- Woolf, Virginia (2005) *Londres*, trad. José Miguel Silva, Lisboa: Relógio d'Água Editores, [1.^a ed. 1931-32].
- Woolf, Virginia (2007), *Orlando – Uma Biografia*, trad. Ana Luísa Faria, Lisboa: Relógio d'Água Editores, [1.^a ed.: 1928].
- Woolf, Virginia (2008), *Rumo ao Farol*, trad. Mário Cláudio, Lisboa: ed. Relógio d'Água Editores, [1.^a ed.: 1927].
- Worton, Michael, and Judith Still (ed.) (1990), *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester: Manchester University Press.
- Wright, Nathalia, “Mrs. Dalloway: A Study in Composition”, *College English*, Vol. 5, No. 7 (Apr., 1944), pp. 351-358.
- Wroe, Nicholas, “Driving Mrs. Dalloway.” *The Guardian* 13 Nov. 1999. 14 Jan 2011 (<http://www.guardian.co.uk/Archive/Article/0,4273,3929771,00.html>), consultado em 25 de Fev. 2011.
- Wussow, Helen, “Virginia Woolf and the Problematic Nature of the Photographic Image”, *Twentieth Century Literature*, Vol. 40, No. 1 (Spring, 1994), pp. 1-14.
- Yacobi, Tamar, “Narrative Structure and Fictional Mediation”, *Poetics Today*, Vol. 8, No. 2 (1987), pp. 335-372.
- Young, Tori (2003), *Michael Cunningham's The Hours – A Reader Guide*, New York, London: Continuum.
- Young, Vernon, “The Fine Art of Film Adaptation”, *The Hudson Review*, Vol. 38, No. 4 (Winter, 1986), pp. 643-647.

Zunshine, Lisa (2006), *Why We Read Fiction – theory of mind and the novel*, Columbus.: The Ohio State University Press

Zwerdling, Alex, “Mrs. Dalloway and the Social System”, *PMLA*, Vol. 92, No. 1 (Jan., 1977), pp. 69-82.