

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

***QUE MERGULHO! O ESPAÇO VERTIGINOSO DA
SUBJETIVIDADE FEMININA NO LIVRO/FILME AS HORAS***



ANA ADELAIDE PEIXOTO TAVARES

Recife
2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

***QUE MERGULHO! O ESPAÇO VERTIGINOSO DA
SUBJETIVIDADE FEMININA NO LIVRO/FILME AS HORAS***

ANA ADELAIDE PEIXOTO TAVARES

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Letras, da Universidade Federal de Pernambuco,
como requisito parcial para a obtenção do título de
Doutora em Teoria da Literatura.

Orientador: Prof^ª. Dra. Maria do Carmo Nino (UFPE)
Co-orientadora: Prof^ª Dra. Simone Pereira Schmidt (UFSC)

Recife
2008

T231q Tavares, Ana Adelaide Peixoto.

Que mergulho! O espaço vertiginoso da subjetividade feminina do livro/filme As Horas / Ana Adelaide Peixoto Tavares. – João Pessoa, 2008.

242p. : il.

Tese (Doutorado) – UFPE/PPGL

Orientadora: Maria do Carmo Siqueira Nino

*1. As Horas (romance e filme) – Crítica e interpretação.
2. Literatura americana. 3. Ficção pós-moderna e cinema.
4. Diálogo e Intertextualidade. 5. Subjetividade feminina.*

UFPB/BC

CDU: 820(73)(043)

ANA ADELAIDE PEIXOTO TAVARES

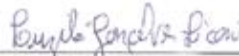
**QUE MERGULHO! O ESPAÇO VERTIGINOSO DA SUBJETIVIDADE
FEMININA DO LIVRO/FILME *AS HORAS***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Letras da Universidade Federal de Pernambuco
como requisito para a obtenção do Grau de Doutor
em Teoria da Literatura.

BANCA EXAMINADORA:



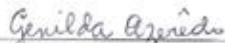
Prof. Dr. Maria do Carmo Siqueira Nino
Orientadora – LETRAS - UFPE



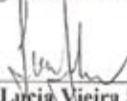
Prof. Dr. Luzilá Gonçalves Licari
LETRAS - UFPE



Prof. Dr. Ermelinda Maria Araújo Ferreira
LETRAS - UFPE



Prof. Dr. Genilda Azerêdo
Letras Estrangeiras Modernas - UFPB



Prof. Dr. Lucia Vieira Sander
LETRAS - UnB

Recife – PE
2008

Dedicatória é

Quando todo o amor do mundo resolve

Se exhibir numa só frase: ...[...]

Adriana Lunardi

Para os meus amores:

Juca,

*Com quem venho “esbarrando cotovelos e fazendo com que as coisas
prateadas ainda palpitem - provocando risos e beijos.”*

Lucas & Daniel

*Meus pequenos/ grandes homens, e para quem fiz muitos bolos:
domésticos e de sonhos!*

AGRADECIMENTOS:

Ao final desse projeto, senti-me como num final de um filme, onde vemos na tela nomes & nomes e uma imensa ficha técnica de toda uma produção de um trabalho feito em conjunto, e onde cada pessoa desempenha seu papel principal. No meu “filme”, tive uma grande “produção”. Sou uma pessoa que estou a todo o tempo em busca de um diálogo com o outro. E desta vez não podia ser diferente. Inúmeros telefonemas, conversas, trocas, choros, risos, encantamentos, desesperos, dúvidas muitas, certezas algumas, vazios, luz & escuridão, *Luz! Quero luz*, cantava baixinho a música *Vida* de Chico Buarque.

E nos meus abismos e nas minhas *Horas*, entre uma vertigem e outra, quero sentir-me orgulhosa de mim mesma também por “*cumprir a sina*”, “*inaugurar linhagens*” e “*fundar reinos*”, e o que é mais inspirador, sem amargura. *Mulher desdobrável? Fui e Eu sou! “Eu sou de três jeitos: alegre, triste e mofina, meu outro nome eu não se”* (Adélia Prado).

Por fim quero compartilhar este trabalho com todas essas pessoas listadas nos meus personagens, pois cada uma/um cantarolou no meus ouvidos um conto especial que resultou nesse imenso *Colar de Contas*, para fazer uma referência à Linda Nicholson e sua análise aditiva de identidade (2000, p.14)

E agradeço:

À Minha Orientadora:

Maria do Carmo Nino – Por acreditar nas minhas Horas;

À Minha Co-orientadora:

Simone Schmidt – Por me fazer as perguntas certas & me jogar nos abismos...sem rede!

Às Instituições:

UFPB – Universidade Federal da Paraíba

PRPG – Pró-Reitoria de Pós-Graduação

CCHLA – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes

DLEM – Departamento de Letras Estrangeiras Modernas

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

UFPE – Universidade Federal de Pernambuco

PGL – Pós Graduação em Letras/UFPE

UFSC – Onde pude fazer a minha pesquisa “sandwichezinho”. Obrigada Simone Schmidt, Cláudia de Lima Costa, Tânia Ramos, e Sonia Maluf, pelas Horas acadêmicas.

Aos Meus professores da Pós:

Alfredo Cordiviola – Pelas primeiras teorias; e pelas teorias do amor.

Roland Walter – Pelo Realismo Mágico, pelas fronteiras & pelas águas com chocolate.

Sebastien – Pelas aula-espetáculo & pelos “livros que não li” (Pierre Bayard!)

Sonia Ramalho – Mais teoria, Mímesis e Recepção.

Lourival Holanda – Pela delicadeza da crítica & contribuição na Qualificação

Ermelinda Ferreira – Pela contribuição atenta na Qualificação

Aos meus Amores:

JUCA – Pelo amor incondicional, apoio irrestrito e por me ter como sua filósofa preferida....

“Pelo amor alegre; pelo amor triste e pelo amor que mais quero.”

LUCAS & DANIEL – Pelo que vocês me possibilitaram viver: uma maternidade que foi além da dor & prazer e da fonte de estudo!

À Minha Família:

MINHA MÃE – Pelo livros, pelos poemas de Adélia Prado e pelo amor que transcendeu esse projeto: “minha mãe cozinhava exatamente: arroz, feijão-roxinho, molho de batatinhas. Mas cantava”

MEU PAI (in memória) – Por ter me enviado ao mundo da Língua Inglesa, onde construí uma profissão, me dado Ensino e Amor – “essa palavras de luxo”!

MINHAS IRMÃS – Ana Izabel (Bebé), Ana Tereza (Teca) e Ana Cláudia (Claude) - Pela casa feminina tão cheia de amor & *sisterhood*, onde tive o privilégio de viver uma “Endecha das três irmãs” (*Adélia Prado*),

“Vou recolher a roupa no quintal, fala a primeira.

Será que chove? Fala a segunda.

Já viram minhas sempre-vivas? Falou a terceira;”

Às Minhas Professoras Primeiras e inesquecíveis:

Nair Barlow – Pela primeira aula sobre *Araby* & *Eveline*, desde então tenho fascínio pela Irlanda;

Miss Zélia Oliveira – Pelo amor que me fez despertar pela literatura Inglesa;

Letícia Cavalcanti – Por acreditar desde sempre.

Aos meus alunos/ alunas de Literatura Inglesa:

Cuja experiência na sala de aula me possibilitou à “escavar lindas cavernas”.

Às Minhas Queridas Amigas:

Genilda Azerêdo – E tudo começou na sua aula, com Virginia Woolf e “Women & Fiction”!

Pela orientação em *voz off*, pela troca, pelo ensino em Teoria do Texto Poético e Cinema & Literatura, onde fui mais que aluna ouvinte; janelas se abriram! E eu “bati minhas asas de borboleta amarela”!

Vitória Lima – Também professora primeira e inesquecível, obrigada pelos ensinamentos, livros, discussões e a busca de um projeto todo meu; e *sisterhood* profissional e pessoal;

Vilani Sousa – Por ter sempre na ponta da língua uma palavra de força e incentivo; por transformar minhas “figurinhas” na arte das ilustrações;

Às Amigas de Algumas Horas:

Clélia Pereira – Pois não é que achei “*O sol negro e Momentos de vida*” nas suas estantes! Gracias.

Liane Schneider – Por aquela conversa especial no sofá da casa de Genilda e pelas aulas de crítica Feminista.

Lúcia Sander – Pelo primeiro guardanapo com rabiscos sobre *As Horas* e pelas “aulas de natação”!

Lu Damasceno – Pelas cópias *Abensonhadas*

Guadalupe Coutinho - Pelas aulas de Francês e por fazer do meu resumo um texto *très chic*.

Às Minhas Companheiras de (Per)Curso:

Flávia Maia – Faltou estrada para tanta conversa & carinho & sempre!

Fabiana Ferreira – Pela solidariedade & companhia irrestrita;

Carmen Sevilla – Pela informação sempre pronta.

Flávia Santos – Um encontro no Rio de Janeiro & viva as mulheres & literatura!

Betânia Medrado – Pela carona que virou crônica e deu até na Globo!

Às Minhas Colegas de *As Horas*

Constança Ritter Pondé – Pelo doce encontro virtual (via Rita Schmidt)

Maria Aparecida de Oliveira – Pela busca das Horas Semelhantes

Aos Meus Primeiros contatos:

Ana Coutinho – Pelos primeiros passos todos; pela fala e escuta de uma fada madrinha;

Nadilza Martins de Barros Moreira- Pelas horas na sua biblioteca particular; pelos livros preciosos; pela leitura do meu projeto primeiro e as conversas e as conversas das mulheres;

João Batista – A poesia & cinema não aconteceu, mas aquela conversa nos bancos da UFPB teve um final feliz e com cinema!

Pois os livros continuam uns aos outros {...}
Virginia Woolf

{...} sempre sentira que era muito, muito perigoso viver, por um só dia que fosse.

Virginia Woolf

*Uma noite me dei conta de que possuía uma história,
Contínua, desde o meu nascimento indeligiável de mim.
E de que era monótona com sua feira de lábios, narizes,
Modos de voz e texto repentindo-se.
Até os dons, um certo comum apelo ao religioso
E que tudo pesava. E desejei ser outro. {...}*

Adélia Prado

RESUMO

Resumo: O romance *As Horas* (Michael Cunningham), adaptado para o cinema com o mesmo título, por Stephen Daldry, ilustra bem uma tendência contemporânea de criação artística em que um texto é construído a partir de outr(os) já famos(os), questionando-se aspectos de originalidade e considerando-se características onde se incluem a fragmentação, a colagem, e a paródia. O objetivo dessa pesquisa é analisar o romance e o filme *As Horas*, tendo como foco o espaço vertiginoso da subjetividade feminina; subjetividade esta que possui um sujeito fragmentado e deslocado do seu papel histórico. Como parte desse percurso acadêmico, foi preciso também fazer um mergulho em sub-temas como: a inadequação das mulheres frente ao seu cotidiano, suas escolhas e sentimentos de incompletude. Assim, o presente trabalho propõe-se a ler *As Horas* não somente como uma re-escritura de *Mrs. Dalloway* (Virginia Woolf), mas também como um gesto em direção a um impulso estético pós-moderno e à uma mulher contemporânea, cujas novas possibilidades de articulações, através do eco das personagens pelas décadas afora e das ressonâncias dos novos sujeitos, se desdobram numa *Mrs. Dalloway* que transcende às páginas. Lança-se assim, um novo olhar quanto ao tema recorrente de Woolf – Um dia comum na vida de uma mulher.

Palavras chaves: Ficção pós-moderna & Cinema. Diálogo & Intertextualidade. Subjetividade Feminina. Domesticidade & Inadequação e Virginia Woolf.

ABSTRACT

The novel *The Hours* by Michael Cunningham, adapted to the cinema with the same title, by Stephen Daldry, illustrates so well a contemporary tendency of an artistic creation in which a text is constructed from other famous texts onwards, questioning aspects of origin, as well as considering some characteristics which include fragmentation and parody. The aim of this research is to analyze both the novel and the film *As Horas*, focusing the dizzy space of the feminine subjectivity; the one which presents a fragmented and dislocated subject of its historical role. As part of this academic journey, it was necessary to dive into sub-items such as: the inadequacy of women when facing everyday life and domesticity; their choices, and feelings of unaccomplishments. Thus, the present work also views to read *The Hours* not only as a re-writing of *Mrs. Dalloway* (Virginia Woolf), but also as a gesture in the direction of a post-modern aesthetic impulse. Besides, it was given an approach to contemporary women, to whom new possibilities of articulations were possible to achieve, taking the echo of the characters throughout the decades into consideration, as well as the resonances of new subjects, which turns out to be a new Mrs. Dalloway - the one who transcends the pages. In order to create the moment, a new vision of this so-called theme for Woolf is urged: An ordinary day in a woman's life.

Key words: Post-Modern Fiction & Cinema. Dialogue & Intertextuality, Feminine Subjectivity: Domesticity & Inadequacy, and Virginia Woolf.

RESUME

Le roman *Les Heures* de Michael Cunningham, adapté pour le cinéma avec le même titre par Stephen Daldry, illustre bien une tendance contemporaine de la création artistique selon laquelle un texte est construit à partir d'autre(s) texte(s) déjà célèbre(s), en mettant en cause des aspects concernant son originalité et en tenant compte de caractéristiques telles la fragmentation et la parodie. L'objectif de cette recherche est d'analyser le roman et le film *Les Heures* (Stephen Daldry) ayant pour cible l'espace vertigineux de la subjectivité féminine, celle-ci possédant un sujet fragmenté et déplacé de son rôle historique. Pour réaliser ce parcours académique, il a fallu également plonger dans des sous-thèmes, à savoir : l'inadéquation des femmes face à leur quotidien, leurs choix et leurs sentiments d'incomplétude. Cette étude se propose ainsi de faire une lecture de *Les Heures* non seulement comme une réécriture de *Mrs. Dalloway* (Virginia Woolf), mais aussi comme un geste en direction d'une impulsion esthétique post-moderne et d'une femme contemporaine dont les nouvelles possibilités d'articulations, à travers l'écho des personnages se prolongeant le long des décennies et les résonances des nouveaux sujets, se manifestent chez une *Mrs. Dalloway* qui transcende l'œuvre. On porte ainsi un nouveau regard sur le thème récurrent chez Woolf - une journée ordinaire dans la vie d'une femme.

Mots-clés : Fiction post-moderne & Cinéma ; Dialogue & Intertextualité; Subjectivité
Féminine ; Domesticité & Inadéquation et Virginia Woolf.

QUADRO DE FIGURAS

Figura 1	Salvador Dali, <i>The Persistence of Memory</i> , 1932.....	15
Figura 2	Primeiros rascunhos do Projeto/ Ticket da peça sobre Virginia Woolf.....	16
Figura 3	Retrato de Virginia Woolf.....	17
Figura 4	Virginia Woolf e Nicole Kidman.....	28
Figura 5	<i>As Horas</i> – Um romance Intertextual.....	37
Figura 6	Dona de casa lavando pratos.....	74
Figura 7	Retratos de Virginia Woolf.....	83
Figura 8	Mrs. Woolf, Mrs. Brown e Mrs. Dalloway (guache de Anita C. Jung).....	100
Figura 9	Pablo Picasso, <i>Mulher escrevendo</i>	106
Figura 10	Mrs. Brown e o filho Richard cantam parabéns para o marido Dan.....	117
Figura 11	Mrs. Dalloway disse que ela mesma compraria as flores.....	127
Figura 12	Michael Cunningham, David Hare, Stephen Daldry (escritor, roteirista e diretor).....	134
Figura 13	Cartaz do filme <i>As Horas</i>	144
Figura 14	Virginia Woolf e o rio.....	155
Figura 15	Laura Brown lê <i>Mrs. Dalloway</i>	168
Figura 16	Mrs. Dalloway e Louis na cozinha.....	185
Figura 17	Mrs. Woolf na Estação.....	200
Figura 18	Escrevendo uma nova Mrs. Dalloway.....	212

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
PARTE I – A EXPERIÊNCIA DO PÓS-MODERNO: INTERTEXTUALIDADE & PARÓDIA.....	27
CAPÍTULO 1 – FICÇÃO PÓS-MODERNA: INTERTEXTUALIDADE, DIÁLOGO & APROPRIAÇÃO.....	29
1.1 <i>AS HORAS</i> – UM ROMANCE INTERTEXTUAL.....	38
1.2 <i>AS HORAS</i> - UMA REPRESENTAÇÃO CRÍTICA DO PASSADO.....	43
PARTE II – A EXPERIÊNCIA DA SUBJETIVIDADE NA PÁGINA	48
CAPÍTULO 2 – A EXPERIÊNCIA DA SUBJETIVIDADE FEMININA EM <i>AS HORAS</i> – O ROMANCE.....	49
2.1. IMPASSES & DESLOCAMENTOS DO SUJEITO.....	56
2.2. A EXPERIÊNCIA E O TESOURO DE CADA UM.....	63
2.2.1 A Experiência do Cotidiano.....	68
2.2.2 A Experiência do Trabalho Doméstico.....	74
CAPÍTULO 3 – VIRGINIA WOOLF E O MERGULHO NA TEORIA.....	83
3.1 A EXPERIÊNCIA DA ‘FADA DO LAR’.....	87
3.2 A EXPERIÊNCIA DA MELANCOLIA.....	94
3.3 A EXPERIÊNCIA DO ESPAÇO VERTIGINOSO DA ALMA FEMININA.....	100
3.3.1 As Mulheres de “Papel Pintado com Tinta”.....	100
3.3.2 Mrs. Woolf & O Percurso da Criação Literária.....	106
3.3.3 Mrs. Brown & o Percurso da Inadequação e Incompletude.....	117
3.3.4 Mrs. Dalloway & o Percurso de Todos os Ecos.....	127
PARTE III – A EXPERIÊNCIA DA SUBJETIVIDADE NA TELA.....	133
CAPÍTULO 4 – SUBJETIVIDADE FEMININA EM <i>AS HORAS</i> – O FILME....	134
4.1. ALGUNS DIZERES SOBRE O FILME <i>AS HORAS</i>	135
4.2. INTERTEXTUALIDADE & CINEMA.....	139
4.3 O MERGULHO EM <i>AS HORAS</i>	145
CAPÍTULO 5 – QUATRO SEQUÊNCIAS QUE VÊM À TONA.....	155
5.1 SEQUÊNCIA 1 – NO RIO - AS ÁGUAS COMO DESTINO.....	155
5.2 SEQUÊNCIA 2 – NO QUARTO – E A GEOMETRIA DOS ECOS.....	168
5.3 SEQUÊNCIA 3 – NA COZINHA - MRS. DALLOWAY & A SOMBRA. DO PASSADO.....	185
5.4 SEQUÊNCIA 4 – NA ESTAÇÃO – UM PORTAL & UM DESTINO TODO NOSSO.....	200
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	212
REFERÊNCIAS.....	230

APRESENTAÇÃO

(Cecília Meireles)

*Aqui está minha vida – esta areia tão clara
Com desenhos de andar dedicados ao vento.*

*Aqui está minha voz – esta concha vazia,
Sombra de som curtindo o seu próprio lamento.*

*Aqui está minha dor – este coral quebrado,
Sobrevivendo ao seu patético momento.*

*Aqui está minha herança – este mar solitário,
Que de um lado era amor e, do outro, esquecimento.*

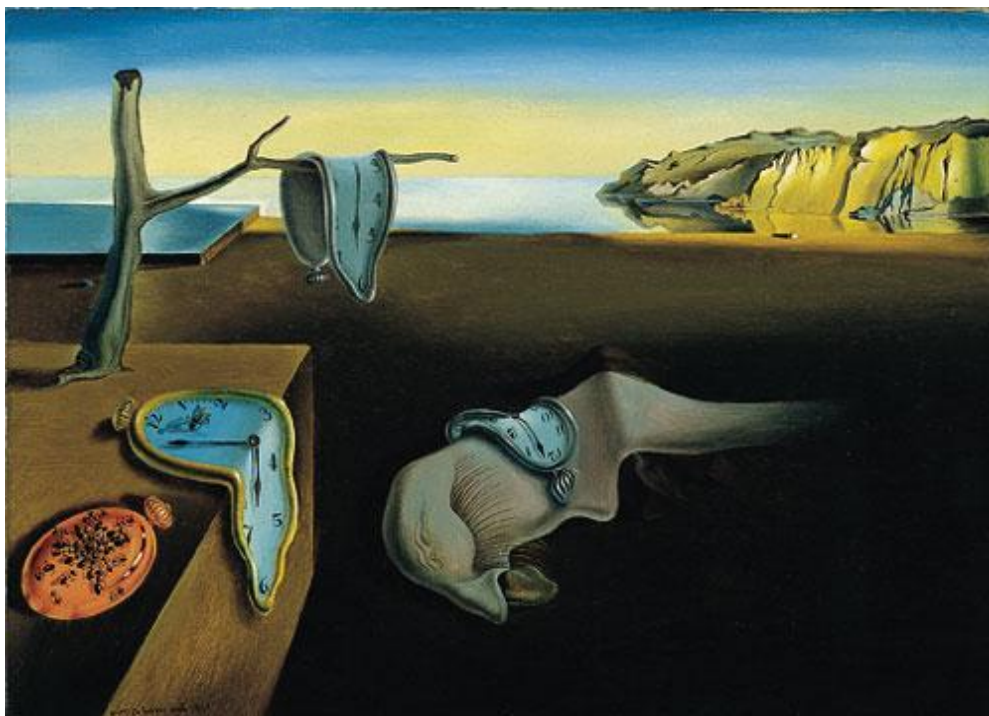


Figura 1 - Salvador Dalí, The Persistence of Memory, 1932.
Fonte: Pesquisa Direta (Foto quadro/ Internet).

PROJETO AS HORAS

na literatura, os elementos põe na
a intertextualidade, a paródia, o pastiche
outro. Também discute a noção de
e autoridade autoral. Apropria-se dos
chamados heteronormas, ou "norma
da literatura Ocidental". Apaga as fronteiras
entre os gêneros literários, misturando
trechos de prosa, poesia, fazendo as
ou "aleatórias". Enfim, a ficção põe

- plataformas - utilização
- da escrita do leitor
- escrever que corresponde ao
- cotidiano
- Unidade de Tempo = C
- Inspectora - Água Viva
- mesmo tempo
- Simultaneidade
- Sincronia
- justaposição
- Colagem

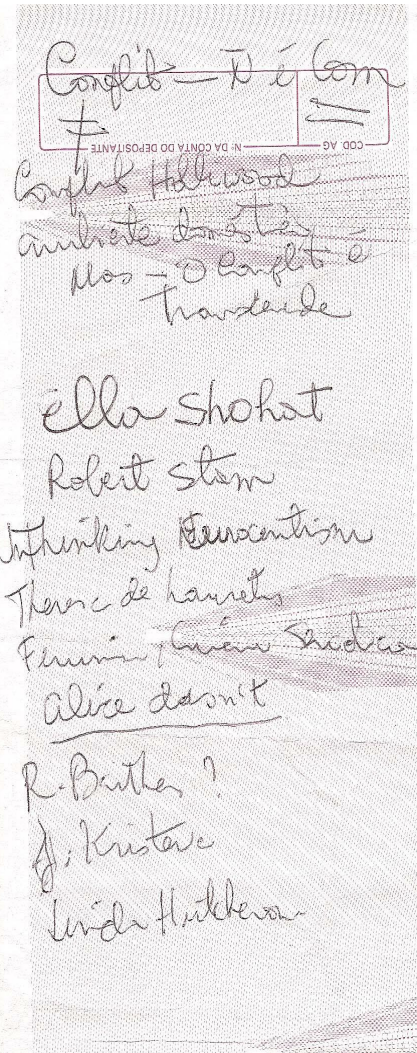


Figura 2 – Primeiros rascunhos do Projeto/ Ticket da peça sobre Virginia Wolf.
Fonte: Pesquisa Direta.

INTRODUÇÃO

“Eu queria escrever sobre tudo, sobre a vida que estamos vivendo e sobre as vidas que poderíamos ter vivido. Eu queria escrever sobre todas as maneiras como podemos morrer” (As Horas)



Figura 3 – Retrato de Virginia Woolf
Fonte: Pesquisa Direta (internet)

Este projeto teve início na verdade de forma meio inconsciente. Desde os tempos da graduação, nos idos dos anos 70, quando estudei a peça de Edward Albee *Quem tem medo de Virginia Woolfe* entrei em contato pela primeira vez com o nome de Virginia Woolf, e com o tema da pós-modernidade.

Anos depois, enquanto pesquisava sobre o silêncio feminino por ocasião de um Mestrado na Inglaterra (1986/1987), trabalhei subvertendo a ordem da leitura com o artigo “Reading as a Woman” de Jonathan Culler em *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, e tantos outros textos e cursos de Crítica Feminista. Era uma época do *boom* das publicações das mulheres escritoras e críticas (Jane Austen, Alice Walker, Toni Morrison, Maggie Humm, Elaine Showalter, Susan Gubar, Sandra Gilbert, Adrienne Rich, e a própria Virginia), como também da busca por uma epistemologia crítica e teórica para subsidiar a produção ficcional das mulheres. *A room of one's own* estava entre os títulos mais estudados de Virginia Woolf, assim como os seus diários, suas cartas, e seus romances.

Em seguida, através das aulas da professora Genilda Azeredo, fui me chegando a mais alguns contos e livros de crítica. Já professora de Literatura Inglesa, inseri esta autora nos meus programas de cursos, e, junto com meus alunos, fui ensinando e pesquisando e mergulhando nas idéias de Virginia Woolf.

Acredito que um tema nos escolhe. Quando li Virginia Woolf pela primeira vez, mas especificamente os contos “The Legacy” e “Lappin & Lapinova” e logo em seguida *Um teto todo seu*, fiquei impactada tanto pela criação inovadora do romance moderno desse ícone feminista do início do século XX, como também e no que dizia respeito, às suas angústias existenciais sobre os assuntos da mente, da crítica ao casamento, do lugar das mulheres no espaço público e principalmente no privado, e à questão da criação artística feminina.

Encantava-me também a sua forma de escrita – uma prosa poética (como nos seus contos em geral e em “Kew Gardens” em particular), ao mesmo tempo sofisticada mas acessível, e que mergulhava fundo em assuntos literários (como nos ensaios teóricos, entre outros “Modern Fiction”), feministas (como no conto Lappin and Lapinova onde trabalha a opressão do casamento na vida da mulher), ou ainda o ensaio clássico *Um teto todo seu* e seu percurso sobre a escrita feminina ou a ausência dela na História da Literatura Inglesa) ou ainda os filosóficos, como a questão da apreensão do instante, do inefável e do momento do ser; do Monday or Tuesday¹ ou do Blue and Green².

Virginia, com sua figura lânguida, o seu ar melancólico, sua escrita com toques de sofisticação, de luminosidade, e de atenção ao instante que já foi, da apreensão da intuição dos afetos, e principalmente sobre suas idéias pioneiras sobre mulher, mulheres, casamento, maternidade e a insustentável, mas nem tão leve assim, do ser e da vida, me fizeram querer

¹ Monday or Tuesday foi o título de um conto que deu nome à uma coleção de escritos experimentais que Virginia Woolf publicou em 1921.

² Blue and Green é o nome de um conto experimental de Virginia Woolf.

mergulhar. Mergulhar no devaneio, no sonho e na ambivalência e também na angústia da busca por um tema que, de certa forma me trouxesse Virginia Woolf para a contemporaneidade (como se ela já não o fosse contemporâneo!). Eis que me surgiu a grande oportunidade: o filme *As Horas*, e posteriormente o livro, num caminho inverso ao mais comum, ou seja, o livro primeiro e depois a adaptação. Saí do cinema “mole como um gato adormecido,” para me expressar com as palavras de Roland Barthes (1984, p. 291).

Tomei conhecimento do filme, muito antes da sua estréia nos cinemas, pois acompanhei pelos jornais o lançamento do livro em 1998, como a nova Mrs. Dalloway dos anos 90. E já me antecipava, levando todo o material atualizado de jornais para os meus alunos, de uma certa forma dividindo com eles a Mrs. Dalloway contemporânea. Então pensei: pronto! Está aí o que eu precisava: um link, um novo olhar, um fragmento, uma paródia, uma colcha de retalhos! Quando assisti ao filme, não tive mais dúvidas. Este é o assunto que quero estudar: As Mulheres!

Foi também por esse “buraco da fechadura” e do “estar alhures” e através do “espelho do écran” que as imagens, os diálogos, “o grão do som” de Phillip Glass, e os silêncios inquisidores de *As Horas*, me arremataram com um só golpe como na descrição de Barthes em relação à imagem cinematográfica e a relação com o real e o simbólico: “captiva-me, captura-me: colo à representação [...]”. O fascínio desse filme que me invadiu a alma deu-se ainda como, nas palavras de Barthes:

Nesse cubo opaco, uma luz: o filme, o écran? Claro que sim. Mas também (mas sobretudo?), visível e despercebido, esse cone dançante que fura o escuro, à maneira de um raio laser. Esse raio cunha-se de acordo com a rotação das suas partículas, em figuras cambiantes. Viramos o rosto para a moeda de uma vibração brilhante, cujo jacto imperioso nos rasa o crânio, aflora, por trás, de viés, uma cabeleira, um rosto. Como nas velhas experiências de hipnotismo, somos fascinados, sem o vermos de frente, por esse lugar brilhante, imóvel e dançante (BARTHES, 1984, p. 292).

Foi a partir desse lugar de hipnose e com o rosto em rotação de partículas, que o cone dançante das horas, fez-me encontrar num “festival de afectos a que se chama um filme”. Os temas a serem trabalhados emergiam brutalmente: As mulheres. Suas trajetórias, seus espaços, suas escolhas, suas inadequações, suas angústias existenciais, suas ausências, seus cotidianos, sua subjetividade, e Virginia Woolf, pois assim como ela: “[...] gosto de mulheres. Gosto da sua informalidade. Gosto da sua totalidade. Gosto do seu anonimato” (CURTIS, 2005, p.14).

A minha maior dificuldade foi justamente no foco. Senti-me como Adélia Prado (1991, p. 260):

Eu sei escrever.
Escrevo cartas, bilhetes, lista de compras,
composição escolar narrando o belo passeio...
Mas escrevo também coisas inexplicáveis:
Quero ser feliz, isto é amarelo.
E não consigo, isto é dor.

Eu funciono como uma colcha de retalhos. Aliás, adoro os remendos, pedacinhos de pano dos fuxicos da nossa arte do patchwork; uma coisa que se soma à outra coisa e temos uma outra dimensão diferente daquilo pensado primeiro. Lembro bem de obras de arte, de filmes mais especificamente, que me emocionaram com essa costura narrativa através dos retalhos. O filme *Colcha de Retalhos* (1995) e o *Gabbeh* (1996). O primeiro trabalha com a arte do patchwork, onde as mulheres contam as suas histórias bordando; o segundo da mesma forma, num lugar longínquo, e no meio do deserto, figuras nômades (as mulheres), transportam para os tecidos, as suas dores e suas alegrias, com um ponto atrás de um outro ponto, acreditando que os fios definem os destinos. Re-descobri outras formas de “costuras” e dos “alinhavos” [...] gostava também dos guardados, de gavetas, papéis e sonhos.

E foi esse fascínio pelos pedaços, pelos fragmentos, trazidos lá da minha infância, das calças jeans remendadas, das blusas de retalhos de cetim, que talvez me motivaram a gostar das colagens, de juntar histórias, frases, e muitas inquietações: “Entender é um rapto, é o mesmo que desentender” (PRADO, 1991, p.325).

Depois de tantas leituras, o grande abismo estava em me fazer centrada em um só foco; descartar o (des) interessante, que aliás essa foi uma palavra inexistente na minha pesquisa – tudo me interessava, e como uma leitora voraz e comum, para usar um termo Woolfiano, e também uma Mrs. Brown dentro de mim, passei a viver o pensamento de quem eu lia. Queria fazer minha todas as palavras de uma imensidão de livros e idéias por onde perambulei.

O olhar da cronista que sou, tinha uma dupla face. Favorecia-me o olhar observador/ Jane Austen que tenho o privilegio de possuir, mas o escrever cotidiano me atrapalhava na dita escrita acadêmica. Era preciso distanciamento, e com uma necessidade urgente me inseria no texto, mergulhava nos meus capítulos e me fazia personagem. Queria também ser uma das Mrs. de Michael Cunningham e compartilhar a escritura de um romance com Mrs. Woolf; a feitura de um bolo com Mrs. Brown, e dar uma festa com Mrs. Dalloway. Por muitas vezes

exclamei: *What a plunge! What a lark!* Em busca da minha própria manhã de junho em João Pessoa... Como cronista, até escrevi crônica sobre *As Horas*, o filme – “As Horas de Virginia, Laura e Clarissa”, publicadas em um site local (PEIXOTO, 2003)³.

E depois de rabiscar milhares de outlines, de desdobramentos, fichamentos, citações, colagens, e fazer disso tudo o meu próprio pastiche, também me senti uma “leitora desamparada”, “Uma mulher à beira de um ataque de nervos”, uma “fada do lar”, mergulhada nas profundezas do mar sem fim, e de cavernas subterrâneas. Ouvia o Big Ben literalmente (pois viajei para Londres durante a pesquisa); tive meus dias de passeios por várias manhãs em dias ensolarados do verão londrino; ouvi o piado das gaivotas na Cornuália, passeei em Bloomsbury, Tavistock Square (endereço de Virginia); sentei pensativa nos parques – St. James, a procura de um caracol que me desenrolasse os conflitos literários e ouvi Phillip Glass incessantemente. Também assisti a uma peça chamada *Virginia* (inspirada em “Killing the Angel of the House”). Fiquei triste e melancólica. Exultante e feliz. A cada página lida, a cada cena re-vista, tudo em Virginia Woolf e em *As Horas*, era motivo para os meus próprios prantos. Cheguei a dar uma palestra sobre o filme, e descobri que tinha um vestido igualzinho ao de Mrs. Woolf no filme *As Horas*. Transfigurei-me também de Mrs. Woolf, para sentir metaforicamente o gosto do seu chá de gengibre, ou as suas angústias de um final para sua heroína: Mrs. Dalloway não morrerá!

Assim como Laura Brown, que queria muito fazer “um bolo de sonho, em forma de bolo verdadeiro [...] e um bolo que varresse as dores do mundo, ainda que só por uns tempos.”, espero que o meu fazer deste trabalho consiga ser um fazer também “verdadeiro”, que conjugue ambição e realização. Será portanto, com essas idéias aqui circunscritas, que pretendo dirigir e repousar um olhar crítico, teórico e criativo que a pesquisa instiga.

Neste início de século XXI, foi igualmente importante re-visitar o século passado, os ganhos e entraves das conquistas femininas. A questão de um “novo” feminismo, das dificuldades, das ausências continuadoras, dos deslocamentos, tudo foi pertinente nas re-avaliações dos novos paradigmas que se instauraram. Referendar a crítica feminista e os impasses das novas teorias e abordagens foi igualmente pulsante quando se tratava da temática da condição feminina.

³ Escrevo crônicas semanalmente na site www.wscom.com.br há 7 anos. Dentre tantos temas, com certeza mais assuntos sobre a vida e o cotidiano das mulheres; a cc. uma outra crônica, “Totodiatodo” onde tem um trecho que diz: “Acordou pulou da cama botou chaleira no fogo fez café um cuzcuz ao ponto nem seco nem molhado tudo a seu tempo se não fica pequeno Bota mesa tira mesa lava a louça enxuga guarda tudo...Lava roupa miúda estende passa assopra põe unguento tudo passa....Uma rede uma casa uma cama uma mulher – Acontece.”

Acho que foi o pensador italiano Norberto Bobbio, que declarou que a revolução das mulheres foi a coisa mais importante do século XX, só que o mundo ainda não se deu conta disso. Bobbio é referendado pela cartunista argentina Maitena: “Se não tivesse existido o feminismo, todas nós estaríamos passando roupa. Acho que o feminismo foi o movimento político mais importante do último século por causa das mudanças sociais que gerou” (2003, p. E-2). Estudar esses assuntos era uma forma de reificar essa afirmativa no mundo acadêmico e partilhar dessa concepção.

Também ouvi muito as outras mulheres e também os homens, e às vezes falei como se fosse tudo verdade, ou terá sido tudo mentira? À medida que fui entendendo dessa linha inexistente entre o público e o privado, perdi a vergonha de vez. Falo na primeira pessoa sem o menor pudor. Ao contrário, é dessa pessoa que parto com (in)segurança e uma autoridade construída ao longo desses anos, para os “meus” assuntos acadêmicos também. Tudo começou nas minhas panelas, no ensinar dever de filho, relação com a casa. Na verdade, foi do meu quintal para o mundo. Foram os vários “Refúgios do eu”, não um “eu” egocêntrico, individualista e narcisista, mas um “eu” inquieto e questionador. O meu choro e as minhas dificuldades, os meus delírios e encantamentos, e por fim os meus vôos, não são somente meus. São múltiplos e transferíveis.

No meio de tantos rascunhos e cadernos intermináveis, escrevi tanto à mão que fiquei mestra em passar a limpo. Identifico-me com Adélia Prado, no seu depoimento no livro de Eder Chiodetto, *O lugar do escritor*, quando diz: “Escrevo à mão, em cadernos, não importa em que lugar da casa. É o meu kit poesia. Sempre carrego o caderno para registrar um episódio, um acontecimento que tenha natureza poético-literária” (CHIODETTO, 2002, p. 22).

Mesmo depois de quatro anos escrevendo, ainda preciso do papel impresso, da visualização do texto, sentir minhas próprias palavras. Escrevi tese em todo lugar. Se em casa, na sala, enquanto lavava louça, atendia telefonema, assim também como Adélia que tão bem falou dessa mistura de lugares e ofícios:

Não separo a mãe e a dona de casa da escritora. Sou uma mulher casada, tenho filhos, casa e escrevo. Tudo junto. Por isso o escritório é a minha vida. O movimento do cotidiano é mais importante. A vida está pulsando ali. Vejo criação literária e vida pessoal como um tecido único. Não separo. O livro faz parte da casa, da comida, da experiência, da maternidade, do cotidiano (CHIODETTO, 2002, p. 22).

Em *As Horas*, Michael Cunningham, queria prestar um tributo à escritora Inglesa Virginia Woolf, homenageada no filme num jogo de referências à Mrs. Dalloway, à luz das questões mais contemporâneas. Em *As Horas*, havia a escritora como personagem narradora das três histórias do livro/filme. Tinha também a leitora (Mrs. Brown) e a personagem “fictícia” Clarissa do romance Mrs. Dalloway, da própria Woolf. E por fim tinha Clarissa Vaughn (Mrs. Dalloway). E o que unia a vida dessas três mulheres era a sentença espaço-temporal: “Mas será que um único dia na vida de uma mulher comum pode conter o suficiente para um romance?” (CUNNINGHAM, 1998, p. 61). Dia esse que percorreu um século, numa manhã de junho de 1923, expandida até 1950 e ao final dos anos 90.

Mrs. Woolf, Mrs. Brown e Mrs. Dalloway (Clarissa Vaughan), – as três faces de uma mesma mulher: a que escreve, a que lê, e a que transforma os livros e segue adiante, enfrentando as horas. Todas três vivendo “entre espaços”, deslocadas seja do seu próprio tempo ou dentro delas próprias.

Na sua homenagem à Woolf, Cunningham faz uma exploração não só do romance mais emblemático de Woolf, mas também do próprio mergulho da escritora na criação do seu processo teórico e estético. Como resume Tory Young (2003, p. 70):

In his reading of Woolf, Cunningham is explicitly involved in the literary creation of fluid and disruptive identities: his adaptive expansion to include three narratives charts a historical progression of absences, from secrecy toward assimilation.⁴

Meus estudos terão como foco o espaço vertiginoso da subjetividade feminina no romance de Cunningham e no filme de Stephen Daldry. Uma subjetividade feminina que permeia um sujeito fragmentado e deslocado do seu papel histórico, como é o caso das três personagens femininas de *As Horas*: Mrs. Woolf, Mrs. Brown e Mrs. Dalloway. Tal deslocamento nos conduzirá a fazer um mergulho em sub-temas como: a inadequação feminina frente ao cotidiano e domesticidade, provocando um sentimento de incompletude e conseqüentemente de melancolia, resultante da própria existência do ser humano e da mulher frente ao espaço doméstico.

Gostaria de analisar o percurso e o deslocamento Woolfiano e onde as personagens se afinam ou se distanciam. Mrs. Woolf, e o percurso da criação literária; Mrs. Brown, e o percurso da inadequação aos papéis atribuídos ao doméstico e Mrs. Dalloway, no percurso de todos os ecos desde a Mrs. Dalloway primeira até o enfrentamento das horas.

⁴ Na sua leitura de Woolf, Cunningham está explicitamente envolvido na criação literária de identidades fluidas e perturbadoras: sua expansão adaptada para incluir à três quadros narrativos, uma progressão histórica de ausências, do secreto à assimilação.

Os estudos aqui propostos pretendem se debruçar sobre a questão da existência humana no que concerne ao espaço enquanto metáfora da representação dessa existência, e qual o efeito desse espaço da interioridade da casa (privado) e da rua (público), como resume Cunningham (1998, p.133): “Ocorre-lhe pensar no espaço que um ser ocupa na vida”, e como *As Horas* proclama: “nenhuma vida é ordinária” (YOUNG, 2003, p.34).

O presente trabalho teve como título, uma das expressões da exclamação da famosa frase de *Mrs. Dalloway*– “What a lark, what a plunge!” (“Que diversão, Que mergulho!”), que de uma certa forma se constituem como termos metafóricos no texto de Woolf, os quais eu quis estendê-los para meu trabalho); e está dividido em dois grandes temas, em torno dos quais estão organizados meus capítulos. Na primeira parte traço (um jogo pós-moderno) de intertextualidade e paródia. Toda a questão de apropriação e diálogo é discutida sob a luz de teóricos, dentre os quais: Bahktin, Kristeva, Robert Stam e Linda Hutcheon. Na segunda parte, abordo as experiências dos conflitos da subjetividade feminina, privilegiando o sujeito feminino como ex-cêntrico, a questão da identidade das margens e a subjetividade feminina no romance.

Nesse capítulo vários subitens são explorados: Os impasses e deslocamentos do sujeito; também incluo sub-itens onde a questão principal vai se ancorar no Conceito de Experiência (Joan Scott e Teresa de Lauretis), enquanto um conceito onde a subjetividade é construída, para mergulhar em sub-temas como o Cotidiano, a Domesticidade, e o Trabalho Doméstico (um fazer e re-fazer tudo, que se evapora; o mundo invisível, e as derrotas avassaladoras da banalidade de um dia na vida de uma mulher).

O Capítulo 3 se inicia com “Virginia Woolf e o mergulho na teoria”, sobre o modo como a teoria de Woolf em sua obra ensaística pode iluminar a ficção de Cunningham e Daldry. Quis fazer essa proposta, por achar interessante a inclusão de Virgínia como teórica, norteador o trabalho como um todo. A abordagem das “caixas chinesas”, como metáfora da construção poética e o tema da “morte do autor”, por exemplo, relacionados à “morte” inaugural de Virginia Woolf em *As Horas*. A experiência da ‘Fada do Lar’ também se faz presente, e todas as buscas de um ideal de modelo feminino tão ainda arraigado aos resquícios do século XIX. Também tem um enfoque à experiência da melancolia, enquanto experiência de inadequação, já que essas mulheres trazem consigo essa nostalgia de deslocamento de tempo e espaço.

Em seguida, é feita uma introdução às personagens de *As Horas*, levando em consideração a experiência do espaço vertiginoso da alma feminina e as novas representações do sujeito. As três personagens principais do romance são distribuídas como no próprio

romance, ou seja, sob o título dos seus nomes próprios: Mrs. Woolf (e o seu percurso da criação literária); Mrs. Brown (e o seu percurso de inadequação e incompletude; a angústia do existir e as ausências que atormentam) e Mrs. Dalloway (como uma personagem que ecoa a Mrs. Dalloway seminal), e toda uma gestão de possibilidades.

A parte III trata de uma “repetição” da mesma temática da subjetividade, mas no espaço da tela, ou seja, o filme *As Horas*. Nesta parte, iniciando o Capítulo 4, faço uma introdução ao filme (um bouquet de flores que viaja através do tempo), e logo em seguida traço um apanhado crítico sobre o filme, já que a minha escolha se deu concomitante ao lançamento de *As Horas*. Por essa sintonia, achei pertinente fazer uma colcha de retalhos com essas críticas. Um sub-item sobre Intertextualidade e Cinema se fez também presente, para falar das “impurezas” do cinema, num paralelismo à parte anterior, para finalmente mergulhar no filme propriamente dito.

O Capítulo 5 está distribuído em quatro partes, correspondentes às quatro seqüências analisadas do filme: A seqüência 1 corresponde à seqüência do Rio – abertura e final do filme; as águas como destino e a poética de Bachelard. Nessa seqüência foi também abordada à questão da morte do autor de Barthes com a morte de Virginia Woolf e de Mrs. Woolf (autora e personagem).

A seqüência 2 , teve como foco Mrs. Brown no quarto e ‘a geometria dos ecos’; também o seu suicídio simbólico; o real e o imaginário, ultrapassando os limites temporais e espaciais, em referência ao próprio suicídio de Mrs. Woolf. O texto *Um teto todo seu*, como também *A poética do espaço*, foram as escolhas teóricas principais para essa seqüência. Outras teóricas como Adrienne Rich e bell Hooks (O conceito de lugar atrelado à subjetividade), também foram acionadas para pensar a casa e o espaço do lar, enquanto localizações múltiplas de dispersão e fragmentação.

A seqüência 3, foi escolhida Mrs. Dalloway na Cozinha e sua “nostalgia for the past”⁵. A questão do instante (a brevidade da vida) e do momento preciso (aspecto fugidio da vida) foram também incorporados às paredes domésticas. E de cozinha e festas, tivemos análises da beleza da celebração da vida, bem como o senso de oportunidades perdidas.

E por fim a seqüência 4 – com Mrs. Woolf na Estação e um portal & um destino todo nosso. A questão das escolhas, da criação artística, e da dor psíquica, vieram à tona, assim como distâncias de Richmond a Londres.

⁵ Com essa expressão me reporto ao tema dos dramaturgos Ingleses, mais especificamente a John Osborne , o eterno angry-young-man, objeto de estudo da minha dissertação de Mestrado.

Nas Considerações finais, tento fazer um percurso do traço enquanto transposição e os momentos de ser atrelados a um romance antecessor. Para isso, tomo como referência Jorge Luis Borges e “Pierre Menard”, e as questões do sopro da criação, assim também como as linhas cruzadas entre tempo e literatura; verdade e história, escrita e leitura.

Retomo *Mrs. Dalloway* como exemplo de ficção modernista, e um gesto em direção a um impulso estético pós-moderno e *As Horas* como uma continuação desse impulso e uma repetição de um mosaico continuum; um mergulho e os seus “widening circles”.

Através desses círculos circundantes, surge um sujeito não mais como uma linha reta, e as mulheres não definidas, mas como (des) continuidades desse sujeito, que passa a se organizar em composições de subjetividades, em zigue-zagues de ‘eus’ e ‘nós’ plurais e contraditórios. Coalizão é a palavra! Para que as mulheres consigam ser mais fluidas nas suas identidades, terem mais tempo, continuem escrevendo as suas estórias, e encontrem tantos outros paradigmas que possam ir além das Bridget Jones, das Carries Bradshaw ou das Madonas da vida.

Clarissa Vaughn vai sim criar o vestígio de Virginia Woolf numa afirmação de que *Original é a cópia!* E uma Epifania de uma nova Mrs. Dalloway se concretiza: a que enfrenta *As Horas!*

PARTE I
UM JOGO PÓS MODERNO DE INTERTEXTUALIDADE E PARÓDIA



Figura 4 – Virginia Woolf e Nicole Kidman.
Fonte: Pesquisa Direta (Reprodução foto/ Internet).

CAPÍTULO 1 - FICÇÃO PÓS -MODERNA – INTERTEXTUALIDADE, DIÁLOGO E APROPRIAÇÃO.

As fronteiras de um livro nunca são bem definidas: por trás do título, das primeiras linhas e do último ponto final, por trás de sua configuração interna e de sua forma autônoma, ele fica preso num sistema de referências a outros livros, outros textos, outras frases: é um nó dentro de uma rede. (Michel Foucault *apud* Linda Hutcheon, 1988, p.167).

No seu livro, *Poética do pós-modernismo*, a teórica canadense Linda Hutcheon disserta sobre a origem, o percurso, características, caminhos, autores, e o que ela vai chamar de uma Poética de uma história, uma teoria, e uma ficção, a do pós-modernismo. Conceitos de Diferença, de Centro x Margens, de Originalidade, de Paródia, de Metaficção Historiográfica, de Escrita, de Verdades, de Ironia, de Referente, Subjetividade, de Real, enfim, um labirinto como o próprio conceito de Pós sugere e como Hutcheon define:

[...] o debate começa pelo significado do prefixo 'pós'- um enorme palavrão de três letras. Será que ele possui uma aura de superação e rejeição tão grande quanto muitos o afirmam? Eu diria que...a 'Posição Pós' assinala sua dependência e sua independência contraditórias em relação àquilo que precedeu no tempo e que, literalmente, possibilitou sua existência. Portanto, a relação do pós-modernismo como o modernismo é tipicamente contraditória [...] (1991, p.36).

Complementa ainda Hutcheon sobre o termo pós-moderno, explicando a significação do hífen: “Creio que o termo pós-moderno da forma como é escrito, significa algo mais do que ‘um hífen cercado por uma contradição’...O hífen caracteriza mais do que ‘um passo hesitante. Um tênue enxerto; a cauda aparada do híbrido” (HUTCHEON, 1991, p.60).

Para Hutcheon o pós-moderno vem sempre acompanhado de uma retórica negativizada e de um vocábulo cheio de prefixos que veiculam idéias de: descontinuidade, desmembramento, deslocamento, descentralização, indeterminação, antitotalização. A contradição faz parte da essência do pós-modernismo, aliás, a palavra essência não é a mais adequada, uma vez que o centro começa a dar lugar às margens e a universalidade totalizante começa a desconstruir a si mesma. Outros adjetivos vão melhor descrever essa contradição: “[...] híbrido, heterogêneo, descontínuo, antitotalizante, incerto” são alguns citados por Hutcheon. Junto com esses adjetivos ela também cita as metáforas, como a imagem do labirinto, tão utilizada pelo escritor argentino Jorge Luis Borges, que não tem centro nem periferia, e por fim conclui: “Mas a força dessas novas expressões sempre provém

paradoxalmente daquilo que contestam, e o faz, para narrar sua própria contingência, insuficiência, e falta de transcendência” (HUTCHEON, 1991, p. 87).

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

A ficção pós-moderna pertencerá àqueles autores e autoras que, compartilham dessa sensibilidade cultural que as levou a representar um mundo diferente através dessas estratégias narrativas. Dentre essas estratégias se incluem a intertextualidade, a paródia, o pastiche, a apropriação e a re-escritura das chamadas metanarrativas da literatura ocidental, que Hutcheon vai denominar de Metaficção Historiográfica ou romances famosos e autoreflexivos que se apropriam de personagens e acontecimentos históricos. Desaparecem então as tradicionais fronteiras entre os gêneros literários, misturando num mesmo texto trechos de prosa, poesia; se acentua o dialogismo, a heteroglossia e as vozes polifônicas, muitas vezes contraditórias dentro de uma mesma obra. Essa ficção também favorece as formas fragmentas ou “abertas”, que dão aos leitores o poder de praticamente montar a obra e determinar o seu significado.

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

Lemos sempre através dos óculos do paradigma ao qual pertencemos. Não existe objeto independente de mim, portanto lemos com nossas neuroses e com cartas marcadas. É preciso trair, ser infiel para ler – trair o saber, pois o saber verdadeiro está em aberto. A leitura é uma apropriação de afetos, paixões, ato falho. Enquanto leitores, cada um de nós tem seu mundo imaginário e fantasmático. O mundo do leitor substitui o mundo do livro. Como todo

texto lido é um texto singular, um texto recriado, a verdade se encontra na lógica interpretativa consciente e inconsciente, de cada leitor. Aparece a Digressão, um descarrilhamento de um eixo inicial do texto – o fluir, formação do inconsciente, paradoxo do presente e ausente, criando um texto subterrâneo – inconsciente. O espaço digressivo se tornando um momento; e tudo passando a depender do leitor. Ninguém lê um texto idêntico! A digressão é um desvio do sujeito de leitura em relação ao texto. Um texto latente, manifesto, um texto móvel. Digressão – igual a ato falho, lapso, esquecimento, tomar atalho para o centro nevrálgico do ‘assunto’ da obra em seu caráter fugidio de energia livre.

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

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

No filme *Um livro de Cabeceira* (GREENWAY, 1996), ilustra bem essas inquietações sobre intertextualidade, através de uma seqüência em que a escritora coloca perguntas diante das dúvidas quanto à auto-suficiência de um livro: Onde fica o livro antes dele nascer? Será que ele precisa de um pai e uma mãe? Um livro pode nascer dentro de outro? Onde está o pai dos livros? Qual o tempo de gestação para que um livro possa nascer?

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

A intertextualidade também se fazia presente na literatura, mas reservada a gêneros específicos como a sátira, a paródia, a tradução, a crítica. Mas foi o russo Mikhail Bakhtin, quem primeiro teorizou o fenômeno da intertextualidade, a que ele nomeou de Dialogismo, no qual remete à necessária relação ente qualquer enunciado e todos os demais enunciados. Em seu famoso ensaios sobre os romances de Dostoiévski, autor que ele considerou como um novo tipo de romance – O romance polifônico, caracterizado pela pluralidade de vozes: “O diálogo das linguagens não é somente o diálogo das forças sociais na estática de suas coexistências, mas também o diálogo dos tempos, das épocas, dos dias, daquilo que morre, vive, nasce; [...]” (BAKHTIN, 1993, p.161).

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

[...] discurso de outrem na linguagem de outrem, que serve para refratar a expressão das intenções do autor. A palavra desse discurso é uma palavra bivocal especial. Ela serve simultaneamente a dois locutores e exprime ao mesmo tempo duas intenções diferentes: a intenção direta do personagem que fala e a intenção refragida do autor. Nesse discurso há duas vozes, dois sentidos, duas expressões. Ademais, essas duas vozes estão dialogicamente correlacionadas, como que se se conhecessem uma à outra (como se duas réplicas de um diálogo se conhecessem e fossem construídas sobre esse conhecimento mútuo), como se conversassem entre si (BAKHTIN, 1993, p. 127).

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

Bakhtin não procurou trabalhar com a morte do autor, pelo fato de que, para ele o autor permanece por trás do romance, mas ele/ela não entra no mesmo como uma voz de autoridade guia; essa voz existe mais como reiteração, parodia e transformação ou outro tipo de apropriação de outros gêneros e ocorrências, ou ainda palavras associadas à uma ideologia

particular, uma classe ou outra posição social ou cultural distinta. Para Bakhtin, o dialogismo é ainda uma figura central de cada discurso individual dos personagens. E esse diálogo na palavra individual é o que ele chama de “Voz Dupla”, que ele vai estudar com relação ao conceito de Heteroglossia. Bakhtin argumentava que o aspecto dialógico e heteroglossio da Língua se fazia muito ameaçador para qualquer conceito de Sociedade, de Arte ou até mesmo da Vida enquanto sistema autoritário e unitário. Talvez por essa razão esses conceitos vão ser tão bem apropriados e utilizados na narrativa pós-moderna, já que essa narrativa dessacraliza qualquer visão hierárquica ou totalizante de visão de mundo.

O romance polifônico apresenta um mundo no qual nenhum discurso individual pode ocupar um lugar acima de qualquer outro discurso. Todos os discursos são leituras de mundo, e formas de reação para outros discursos. O elemento dialógico para Bakhtin se referia à fala dos personagens expressando uma idéia ou uma forma de ver o mundo, ou ainda uma voz associada à consciência dos personagens. Graham Allen concorda dizendo que no romance polifônico não encontramos uma voz autoral que apresenta as relações e diálogos entre os personagens, mas um mundo onde os personagens e até mesmo o narrador, são possuídos pela sua própria consciência discursiva (ALLEN, 2000, p. 23) ⁶.

Mas foi Julia Kristeva, na década de 1960, quem ampliou os conceitos de Dialogismo de Bakhtin, trazendo-os para a Teoria Literária com o nome de “Intertextualidade”. Com essa concepção da multiplicação das vozes, do diálogo, esses teóricos desmontam as concepções do que seja original, ou seja, uma obra encerrada nela mesma, ao contrário, privilegiam a noção de uma obra escrita em camadas – de um texto sobre outro/outros textos, como teorizou Gérard Genette e a re-leitura de Palimpsestos (*Palimpsestes*, 1982), como uma forma antecessora da hipertextualidade (relação com um texto anterior como por exemplo a relação entre as adaptações cinematográficas e os romances originais, como é o caso de *As Horas*)

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

⁶ Tradução Livre

Julia Kristeva vai usar também a palavra 'ambivalência' numa das muitas revisões da leitura de Bakhtin, onde afirma: “ Diálogo e ambivalência me leva a concluir que, dentro do interior do espaço do texto, assim também como no espaço dos textos, a língua poética é 'dupla'" (*apud* ALLEN, 2000, p. 42)⁷ . Kristeva ainda resume como define o seu conceito de intertextualidade:

[...] o conceito de intertextualidade aparece para designar um tipo de linguagem que, por causa de sua forma de incorporar a outridade, é contrário, além e resistente ao (mono)lógico. Tal linguagem é socialmente divisora, revolucionária até. Intertextualidade engloba esse aspecto de literariedade e outros tipos de textos os quais tentam ir contra a razão subvertendo-a, como também a crença na unidade do significado ou do sujeito humano, o qual é subversivo à todas as idéias do que diz respeito ao lógico e inquestionável (ALLEN, 2000, p.45)⁸ .

Segundo Kristeva o verbo Ler para os antigos significava também recolher, colher, espiar, tomar, roubar. Escrever para ela seria o ler convertido em produção, indústria. Um ato de somação e transposição e de conexões múltiplas. (NITRINI, 1997, p.160). Para Kristeva o texto é “[...] a permutação de textos, uma intertextualidade no espaço de um texto dado, através do qual várias ocorrências, advindas de outros textos, interagem e neutralizam uns aos outros” (citado por ALLEN, 2000, p. 35)⁹.

Mais uma vez temos o argumento de que os autores não criam os seus textos a partir de um “espaço vazio” deles próprios, mas se abastecem nas fontes de outros textos pré-existentes. Sendo assim, não existe texto individual ou isolado, mas um pastiche de textualidade cultural.

Tanto Bakhtin como Kristeva, acreditavam que os textos não podiam ser vistos fora da textualidade cultural e social através do qual são construídos. Todo texto, contém no seu interior uma estrutura ideológica e tenta perpassá-la para a sociedade através do discurso. Isto significa que para Kristeva, como argumenta Allen, “as dimensões intertextuais do texto não podem ser estudadas como meras 'fontes' ou 'influências' sopradas daquilo que tradicionalmente tem se configurado como 'background' ou 'contexto'" (2000, p. 36)¹⁰.

Nos seu livro, intitulado *Bakhtin – Da teoria literária à cultura de Massa*, Robert Stam afirma que a concepção de “intertextualidade” permite-nos “ver todo texto artístico como estando em diálogo não apenas com outros textos artísticos, mas também com seu

⁷ Tradução livre.

⁸ Tradução livre.

⁹ Tradução livre

¹⁰ Tradução livre. [...] a permutation of texts, an intertextuality in the space of a given text, in which 'several utterances, taken from other texts, intersect and neutralize one another")

público.” E se esse conceito for aplicado a um fenômeno cultural como um filme, Stam complementa que esse conceito fará o diálogo não apenas entre os personagens no interior do filme, mas também ao diálogo do filme com outros filmes, ou ao diálogo de outros gêneros ou de outras vozes de classe no interior do filme, ou ainda ao diálogo entre as várias trilhas (2000, p. 34).

O percurso do texto, com sua decadência na década de 1980, foi abrindo caminhos para a ascensão do intertexto, e as teorias da intertextualidade passaram a levar em consideração todo e qualquer texto que mantivesse relação com outros textos. Com relação a esse percurso, Robert Stam menciona a observação de Montaigne de que “mais livros são escritos sobre outros livros do que sobre qualquer outro assunto” e também a noção de T. S. Eliot sobre a “tradição e o talento individual” (2000, p.225), referência que Stam define como um texto conservador sobre a noção de intertextualidade, cujos preceitos reafirmam à integridade da “tradição”, bem como do talento “individual” (2000, p.74). E resume essas afirmações com as citações do próprio Bakhtin quando dizia que: “Por toda parte ouço vozes e as relações dialógicas entre elas”, ou ainda que “ a palavra sempre vem da boca de um outro”(2000, p.73). Já Roland Barthes, em “The death of the author” dizia que: “[...] the truth of writing, the writer can only imitate a gesture that is always anterior, never original. His only power is to mix writings, to counter the ones with the others, in such a way as never to rest on any one of them” (1994, p.146)¹¹.

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

Décadas mais tarde, tais conceitos vão trabalhar com as idéias da não originalidade e de que tudo é influência (Harold Bloom) e Intertexto. Bloom, no seu livro *Angústia da Influência* se utiliza de “Influência” como uma metáfora, que implica uma matriz de relacionamentos – imagísticos, temporais, espirituais, psicológicos – (2002, p.23). Bloom na sua revisão teórica sobre o que seja influência cita Ben Johnson que vê “influência como saúde” e imitação como: “Poder converter a substância ou riqueza de outro poeta para nosso próprio uso. Escolher um homem excelente acima do resto, e assim segui-lo até tornarmo-nos

¹¹ [...] A verdade do ato de escrever, o escritor poderá somente imitar um gesto a qual lhe é anterior, nunca original. O seu único poder é misturar as escritas, para somar umas sobre as outras, de tal forma que nunca permaneça sobre nenhuma delas.

ele mesmo. “Ou tão semelhante a ele quanto uma cópia pode ser tomada pelo original” (2002, p.2002). Bloom ainda diz que “todo discípulo toma alguma coisa de seu mestre”, e que [...] nada se obtém a troco de nada, e a apropriação envolve as imensas angústias do endividamento, pois qual criador forte deseja compreender que não conseguiu criar-se a si mesmo?(2002, p. 55).

No caso específico de Michael Cunningham se pergunta quais as “angústias do endividamento” em relação à sua mestra Virginia Woolf. Primeiramente a própria vida da escritora, narrada através de fontes ditas originais e ficcionalizadas; a técnica de Stream of Consciousness tão utilizada por Woolf em sua escrita, mais especificamente em *Mrs. Dalloway*, a própria Mrs. Dalloway, romance e personagem, como também seus conflitos apropriados do romance seminal, sempre na fronteira da tradição (um romance moderno) e transgressão (um romance pós-moderno).

E por entre definições de Angústias e Influências, Bloom ainda diz que “todo bom leitor *deseja* afogar-se como se deve, mas se o poeta se afoga, torna-se *apenas um leitor*” (2002, p. 105). Se nos reportarmos ao personagem de Laura Brown em *As Horas*, teremos esse desejo de afogar-se literal e metaforicamente quando da cena do quarto do hotel, quando Mrs. Brown faz seu mergulho na leitura de *Mrs. Dalloway* e imagina se afogando simbolicamente pelos meandros do personagem-título do romance, como também se afogando como a personagem-escritora Mrs. Woolf, referendando as palavras de Bloom quando diz que: “Todo precursor esquecido torna-se um gigante da imaginação” (2002, p.154).

Talvez, Cunningham, com sua homenagem à Virginia Woolf não tenha conseguido superar sua angústia, pois, como ressalta Bloom, o seu poema é a sua própria angústia; a angústia da influência, bem como angústia da interpretação como finaliza Bloom: “Cada poema é uma fuga não apenas de outro poema, mas também de si mesmo, o que quer dizer que todo poema é uma interpretação distorcida do que poderia ter sido” (2002, p.168). Com essa possibilidade do “Se...” o círculo se fecha, mas se fecha não mais como o poema primeiro, mas como outro poema, “um poema não ele próprio”.

1.1 AS HORAS – UM ROMANCE INTERTEXTUAL



Figura 5 - As Horas – Um romance Intertextual
Fonte: Pesquisa Direta. (Pintura/ Internet)

[...]Pois os livros têm um jeito de se influenciarem mutuamente[...]
(Virginia Woolf)

O romance *As Horas*, de Michael Cunningham, adaptado para o cinema com o mesmo título, por Stephen Daldry/ David Hare, ilustra bem uma tendência contemporânea de criação artística em que um texto é construído a partir de outro(os) já famoso(s), questionando-se o que é original, e considerando-se características onde se incluem a fragmentação, a colagem, o pastiche, e autoridade autoral. *As Horas* também poderia se constituir numa referência ao que Umberto Eco constata citado por Linda Hutcheon no seu livro *Poética do pós-modernismo*: “Descobri o que os escritores sempre souberam (e nos disseram muitas e muitas vezes): os livros sempre falam sobre outros livros, e toda estória conta uma estória que já foi contada” (1991, p.167).

Em se tratando de diálogo, apropriação, influência, no caso específico de Virginia Woolf, ou do seu romance *Mrs. Dalloway*, Michael Cunningham não foi o primeiro a dialogar com Woolf. A escritora Catarinense Adriana Lunardi, em 2002, escreveu *Vésperas*, onde recria estórias a partir de suicídios de escritoras famosas. Segundo Marco Vasques, o livro “[...] é um mosaico labiríntico sobre vida e morte, escrita e abandono” (2003, p.C3). *Vésperas* é um livro que costura histórias possíveis na vida de nove escritoras, dentre elas Virginia Woolf. Num conto breve intitulado “Ginny”, Adriana se apropria do bilhete pré-suicídio, que Virginia deixou para o seu marido Leonard Woolf, para ser o fio condutor da sua “nova estória”, referendando o que Barthes dizia, de que “[...] a text’s unity lies not in its origin but in its destination” (1994, p.148)¹²; onde descreve:

Virginia sente um amargo na boca. Não é o ocre do barro, das algas apodrecidas; é o gosto da desolação. O mesmo que lhe suscitava a cadeira para sempre vazia do irmão, ou os dedos de Leonard, sujos de tinta, desistindo de prender a mecha de cabelo que lhe atrapalhava a visão, e ainda as ruas encurvadas de Londres, que em breve amanheceriam bombardeadas. Nenhum outro sentido como o do paladar era mais difícil de ser controlado. Através dele, cultivava uma espécie ancestral de conhecimento, registrando a memória de todas as coisas (2002, p.18).

Em *As Horas*, Cunningham re-conta a estória de Mrs. Dalloway, como também rompe com os limites de originalidade, de autor/leitor. Enquanto Cunningham escreve *As Horas*, o personagem de Virginia Woolf escreve *Mrs. Dalloway*, nós leitores lemos *As Horas*; e Laura Brown lê *Mrs. Dalloway*. Como esclarece Hutcheon, citando Douglas Crimp: “a ficção do

¹² A unidade do texto está no seu destino e não na sua origem.

indivíduo criador dá lugar ao confisco, à citação, à seleção, à acumulação e à repetição manifestos de imagens já existentes. As noções de originalidade, autenticidade e presença [...] são enfraquecidas” (HUTCHEON, 1991, p. 29). As cópias, os intertextos, e as paródias, constituem alguns dos conceitos que desconstruíram as noções humanistas de originalidade e universalidade e segundo Hutcheon, a atual teoria quer revelar que: “[...] a idéia de que a linguagem tem o poder de constituir (e não só de descrever) aquilo que é por ela representado” (1991, p. 243).

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

O diluir das fronteiras entre os gêneros (biografia e ficção), também vai referendar a escrita pós-moderna na obra de Cunningham, já que aspectos biográficos sobre Woolf vão permear toda a trama, principalmente nos capítulos referentes à Mrs. Woolf, onde vamos ter cenas da sua vida pessoal no que diz respeito à sua fragilidade emocional, o seu relacionamento com o marido Leonard, com a irmã Vanessa, com os sobrinhos, as empregadas, concomitante aos seus conflitos no construir do romance sobre Clarissa Dalloway, personagem principal do romance em questão.

No caso específico de *As Horas*, Cunningham se apropria de um texto seminal *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, mais preocupado nesse empréstimo fecundo e num acasalamento fértil das obras em questão. Cunningham tem o foco mais no cruzamento da “escritura paralela” de que fala Said, do que buscar uma originalidade ilusória.

Ao se apropriar da figura de uma escritora canônica, Cunningham já se inclui nos conceitos de escrita pós-moderna, pois privilegia uma reflexão sobre as artimanhas da ficção e seus mundos paralelos, no caso o mundo de Woolf, que mesclado com fontes originais, vão sendo construídos juntamente com a escrita de *Mrs. Dalloway*. Enquanto acontece o dissecar do fazer ficção, recortes da sua vida pessoal vão se somando ao seu fazer literário, fazendo desaparecer um limiar tênue entre fato e ficção, ou entre o que é real e o que seria construído.

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

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

Para discutir a ficção dos romances re-escritos ou re-lidos, Hutcheon sugere que verdade e falsidade podem não ser mesmo os termos corretos para defini-los já que só “existem verdades no plural, e jamais uma só Verdade; e raramente existe a falsidade per se, apenas as verdades alheias” (1991, p. 146). E conclui: “A ficção pós-moderna sugere que reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico” (1991, p. 243).

Cunningham vai estender a sua temática através de três momentos/espacos distintos, repercutindo e entrelaçando na vida de três mulheres em épocas e contextos bem diferentes ao longo de 24 horas. As três personagens femininas de *As Horas* se sentem deslocadas na vida; têm o passado como um fantasma presente nos seus cotidianos; estão sempre diante de escolhas complexas diante dos papéis estabelecidos, ou *simplesmente* de escolhas cotidianas de comprar flores ou não.

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

escritura do romance de “origem”. Já na abertura do seu romance, Cunningham cita Jorge Luis Borges, num epigrama onde fala da busca do “terceiro tigre”; aquele que “não está no verso” e também pelo “tempo da tarde”. Andréa Wild no seu artigo “The Suicide of the Author and his Reincarnation in the Reader: Intertextuality in *The Hours* by Michael Cunningham”, faz um paralelo do terceiro do tigre de Borges como uma metáfora para o leitor com o manifesto literário de Woolf “Mr. Bennett and Mrs. Brown”, onde a nomeação da captura do personagem para Mrs. Brown não pode ser desprezada quando a leitora de *Mrs. Dalloway* em *As Horas* também se chama Mrs. Brown. Para Wild, Laura Brown é a mais autônoma de todas as personagens principais de *As Horas*, que não é inspirada nem numa figura histórica (como Virginia Woolf) nem num personagem ficcional (como Clarissa Vaughan), embora a sua representação não está livre de outras referências intertextuais, como a citada acima (2005, p. 21).

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

Com essa leitura do tempo não cronológico e mais próximo do tempo emocional Bergsoniano - “Minha memória está aí, empurrando algo desse passado para dentro desse presente” (BERGSON, 2006, p. 2). Woolf também se aproxima ou até mesmo se antecipa às teorias do francês Jacques Derrida, no sentido de uma compreensão dos momentos individuais ou identidade una, circunscritos pelo passado ou futuro. Daí a idéia do traço ou vestígio, onde todo componente lingüístico ou narrativo, tem ou sofre impacto sobre outros. Como explica Tory Young: “Each word bears the traces of those that surround and have surrounded it” (2003, p. 44)¹³.

¹³ Cada palavra carrega os traços daquele que cerca e é cercado.

E com essa afirmação ele chega até mesmo a dizer que, o título *As Horas* representa em si uma ruptura com a cronologia linear, uma vez que tal título se antecipa ao romance de Woolf. Com essas idéias de vestígio, tempo e memória, Young ainda problematiza a questão citando Hal Foster, e a utilização do termo “shadow” (sombra), e esclarecendo que uma sombra pode cair em frente ou atrás de um objeto, e que tudo depende da posição de onde este se encontra. Todos esses conceitos só iluminam ainda mais, ou obscurecem ... as discussões de influência, origem, engajamento explícito, reverência, tributo, ou re-escritura.

Com a sua nova *Mrs. Dalloway*, Cunningham lançava assim, um novo olhar quanto ao tema principal de Woolf: “um dia na vida de uma mulher”, tema esse que vai continuar em *As Horas*: “Mas será que um único dia na vida de uma mulher comum pode conter o suficiente para um romance?” (CUNNINGHAM, 1998, p. 61). A frase é respondida em seguida por Mrs. Woolf: “Clarissa Dalloway morrerá, disso ela tem certeza, embora ainda seja muito cedo para dizer como ou até mesmo exatamente por quê. De todo modo, vai acabar com a própria vida. Sim, ela fará isso” (CUNNINGHAM, 1998, p. 61).

Mas *As Horas* então não pode ser considerado simplesmente uma re-escritura de *Mrs. Dalloway*, já que o romance de Cunningham rompe com essa noção de um texto original ou de influência. Cunningham queria representar uma nova *Mrs. Dalloway* contemporânea, criando assim um novo olhar quanto ao tema recorrente de Woolf – um dia na vida de uma mulher. Um dia longo que ao final, cada uma das personagens terá “preparado sua suposta festa, terá refletido sobre a própria vida, bem como terá pensado sobre a personagem fictícia *Mrs. Dalloway*; todas serão surpreendidas por um beijo e, ao longo desse dia, se deparam com um momento de morte, que as obriga a refletir sobre a própria existência” (OLIVEIRA, 2006, p.16). Cunningham na verdade fez muito mais que re-escrever *Mrs. Dalloway*. Como enfatiza Tory Young, ele atualiza o romance, no sentido de trazer à tona conflitos contemporâneos (homossexualidade, Aids), insere Woolf, tanto como autora como personagem, e através de *Mrs. Brown* teoriza sobre a própria caracterização da ficção moderna (2003, p.33). Cunningham queria mesmo era “escrever no espírito da obra de Virgínia Woolf, sem tentar imitar sua voz” (FLORES, 2005, p. 26).

E “escrever no espírito da obra de Virginia Woolf”, Cunningham consegue realmente realizar a sua escrita Woolfiana. E de forma bem mais complexa, pois é na captação dos conflitos sobre a subjetividade feminina onde recai o seu foco de *As Horas*. Não somente o enredo, os personagens, o setting, a atmosfera, mas principalmente as ausências inexoráveis, o não-lugar das mulheres nos espaços domésticos, o atordoamento do não pertencimento do

lugar que ocupam, e os impasses dessa(s) mulher (es) que se olham no espelho em busca de uma identidade perdida e compram flores.

1.2 *ASHORAS* – UMA REPRESENTAÇÃO CRÍTICA DO PASSADO:

Sou o somatório de tudo o que houve antes de mim, de tudo o que vi ser feito, de tudo o que foi feito-a-mim. Sou todos tudo cujo estar-no-mundo afetou foram afetados pelo meu. Sou qualquer coisa que acontece depois que me fui que não teria acontecido se eu não tivesse vindo. Não sou especialmente excepcional nesse assunto; cada “eu”, cada um dos agora-mais-de-seiscentos-milhões de nós, contém uma multiplicidade semelhante. (SALMAN RUSHDIE *apud* HUTCHEON, 1991, p. 210).

“Virar-se para dentro”, este tem sido outro paradoxo pós-moderno. A questão da auto-referência e a capacidade de se referir a si próprio. A auto-reflexividade surge como continuação às teorias de Roland Barthes e a morte do autor (mais aprofundada no Capítulo 5, item 5.1), e também como forma de reavaliar as questões da origem do texto e da participação efetiva do leitor enquanto continuador da escrita. A paródia prospera sempre em épocas de sofisticação cultural, o que implica numa expectativa da participação e competência do leitor enquanto construtor de texto. Surge então o interesse contemporâneo pela Paródia enquanto socialização e questionamento do passado, e uma das formas de se instaurar essa auto-reflexividade e exercício do diálogo inter-artístico.

Muitas das artes em geral, e a literatura e o cinema em particular, se utilizam da Paródia para comentar o mundo. Esse recurso normalmente ganha terreno em tempos de sofisticação cultural, com a presença mais exigente e formuladora do leitor. Para Linda Hutcheon a Paródia não é sinônimo de intertextualidade, mas uma forma irônica de comunicação entre os textos, quando da existência de uma intenção de parodiar, de apreender e interpretar outra obra. É dessa forma que se pode se fazer as reavaliações do passado. A ironia, de que fala Hutcheon não está ligada ao humor, mas enquanto estratégia retórica da Paródia, no sentido da inclusão por parte do leitor no “vai-vém intertextual”; ou seja, o movimento de cumplicidade e distanciamento, como teorizava E.M. Forster, citado por Hutcheon (1985, p. 48).

O termo Paródia tem a sua etimologia grega e quer dizer “contra-canto”. Seu prefixo “para” tem dois significados, sendo geralmente mencionado apenas um deles – o de contra ou oposição. Desta forma, a paródia torna-se uma oposição ou contraste entre textos. Mas o

prefixo “para” também pode significar “ ao longo de” e, portanto, existe uma sugestão de um acordo ou intimidade. (1985, p. 48). A Paródia inscrita nessa duração de tempo se alargará também enquanto conceito com outras implicações, como o de Apropriação Textual. Ainda segundo Hutcheon, “Toda paródia é abertamente híbrida e de voz dupla” (HUTCHEON, 1985, p.41), mas ao mesmo tempo guardando um distanciamento crítico com o texto a ser parodiado e a novo texto que incorpora.

É no segundo sentido do prefixo “para”, em que se ancora o texto *As Horas*: Primeiramente pela homenagem reverencial à Virginia Woolf e seu romance Mrs. Dalloway e uma inscrição de “continuidade e mudança”; “repetição que inclui diferença”. Mas não só a repetição pura e simples, mais a re-apropriação paródica, dialógica do passado, e transcontextualizada. Cunningham re-escreve a sua Mrs. Dalloway não no sentido de uma oposição, nem de uma atualização, mas de um constante diálogo com a escritora Woolf, com a personagem(s) do romance Mrs. Dalloway, com os temas ali propostos (incluindo alguns outros como a Aids e a união homossexual), trazendo tudo para um novo contexto (a contemporaneidade), uma nova estética ficcional (o romance pós-moderno), e um novo espaço (a cidade de Nova York) e um novo tempo (o século XXI).

A paródia de Cunningham implica – acordo e intimidade. Essa intimidade vai perpassar todo o seu romance e o filme adaptado. Uma intimidade com a biografia de Woolf, as fontes utilizadas dos seus diários e cartas; intimidade com a atmosfera do cotidiano de um dia na vida de uma mulher; dos sentimentos antagônicos no casamento; das ambivalências da maternidade; do tema das escolhas seja na vida real das pessoas, quanto do destino dos personagens; e por fim uma intimidade com o quarto todo seu de cada mulher e o seu espaço na sociedade e no mundo, espaço esse de deslocamento e de descontinuidade, mas paradoxalmente num continuum de existência que ultrapassa os séculos, décadas e as horas.

Cunningham inspirado nas autoras e críticas feministas se utiliza da Paródia, como forma de desafiar a tradição. Tradição essa que Michel Foucault nos pediu para substituímos pelo discurso (HUTCHEON, 1991, p.132), e onde “as descontinuidades, as lacunas e as rupturas são privilegiadas em oposição à continuidade, ao desenvolvimento, à evolução. O particular e o local assumem assim o valor antes mantido pelo universal e pelo transcendental” (HUTCHEON, 1991, p.132). *As Horas* se utiliza dessas descontinuidades e rupturas espaciais e temporais para acentuar a função crítica da paródia ao invés da sua natureza cômica, como distingue Theodor Verweyen. De tal função crítica, Cunningham vai se utilizar quando da adaptação, transposição, diálogo, e se re-apropria parodicamente de um passado, sem anular um tempo ao outro, ou uma estória à outra. E as lacunas de que fala

Foucault, são preenchidas pelos leitores enquanto co-criadores ativos do texto. Hutcheon conclui que: “Para a história, a teoria e a arte pós-moderna, isso significou uma nova consideração sobre o contexto, a textualidade, o poder de totalização e os modelos de história contínua” (1991, p. 132).

Para Hutcheon as reavaliações do passado são feitas através da paródia, que para ela é a forma irônica de intertextualidade, e podemos ter acesso à realidade passada não negando que essa realidade tenha existido, mas questionando “como é que hoje em dia podemos conhecer os verdadeiros acontecimentos do passado a não ser por intermédio de seus vestígios, de seus textos, dos fatos que elaboramos e aos quais concedemos um sentido” (1991, p.283). Hutcheon ainda fala em metaficção historiográfica através do qual ela não pretende reproduzir acontecimentos, mas em vez disso, orientar-nos para os fatos, ou para novas direções a tomar, para que pensemos sobre os acontecimentos. E faz a pergunta: “Como é que conhecemos esse mundo? Conhecemo-lo por meio de seus textos.” Ainda esclarece: “[...] até mesmo o acontecimento pessoalmente mais próximo de nós só nos pode ser conhecido depois por meio de seus vestígios: a memória só consegue criar textos. Não existe nada de parecido com a *reprodução* de acontecimentos sendo realizada pela memória [...]” (1991, p.198).

Para Hutcheon, “a paródia também pode ser vista como uma força ameaçadora, anárquica até, que põe em questão a legitimidade de outros textos. Ela ‘desrealiza e destrona normas literárias... a apropriação (empréstimo ou plágio) da propriedade de outrem põe em questão o *status* aceite da arte como bem individualizado” (1985, p. 96-97).

A paródia no entanato, não se constitui pura e simplesmente como repetição. Qualquer imitação traz consigo sempre algum nível de diferença, e a sua legitimação vai depender da sua anterioridade para obter o seu status. Por esse motivo, normalmente as obras parodiadas são obras de sucesso ou status intelectual. Hutcheon esclarece que para alguns críticos, a paródia faz com o trabalho original perca em poder, enquanto para outros a paródia é a forma superior porque faz tudo o que o original faz, com acréscimo. No caso específico de *As Horas*, esse acréscimo vai estar na dilatação e duplicação personagem/tempo/espaço. Mrs. Dalloway se estenderá em três (a própria Mrs. Woolf, Mrs. Brown e Mrs. Dalloway de Cunningham). Também a incorporação de um novo eixo partilhado às três histórias, a referência às calamidades que perfazem o contexto histórico das três narrativas: a Primeira Grande Guerra (Mrs. Woolf); a Segunda Guerra Mundial(Mrs. Brown) e a epidemia da Aids (Mrs. Dalloway). Cunningham acrescenta também nas suas Horas, a temática das relações

homossexuais, tanto normativas como no caso de Mrs. Dalloway (no filme), quanto transgressora, como no texto narrativo através do personagem de sua filha, Júlia e Mary Krull.

Michael Cunningham faz não somente a sua travessia no abismo da ousadia de estender a sua temática para além das fronteiras desse sujeito como fonte individual de sentido de que fala Hutcheon, mas como um sujeito que transcende a vida de uma única mulher, para a vida de mulheres no plural e tudo o que essa diversidade possa significar, abrindo-lhes assim novas perspectivas de enfrentamento da vida, metaforicamente personificada pela sua Mrs. Dalloway: a que quebra os ovos, se desmantela na cozinha, chora por um passado perdido, mas compra flores para uma celebração maior que simplesmente enfeitar a casa. Flores para sua própria celebração: a de enfrentar suas horas.

Cunningham faz uso da paródia, dos vestígios e através de *As Horas*, atualiza não somente o passado de Virginia Woolf, mas o das mulheres em geral e de Mrs. Dalloway em particular. E faz isso utilizando mais um paradoxo: o da inversão das certezas. Simultaneamente vai deslocar suas personagens do centro mesclando o diferente, o múltiplo e o provisório. Em *As Horas*, quase todos os personagens, perfazem esse sujeito denominado por Hutcheon de “forasteiro de dentro”: Virginia Woolf não consegue nem mesmo definir o cardápio do lanche da tarde da irmã e sobrinhos, ouve vozes, e não se enquadra nem na vida conturbada de Londres, muito menos na pacata Richmond. Laura Brown não consegue também fazer um simples bolo de aniversário, nem se adequar à uma vida doméstica em Los Angeles; e Clarissa, tem uma união homossexual, mas vive da nostalgia da busca do amor perdido por Richard, que por sua vez também morreu sentindo-se um forasteiro.

Hutcheon vai denominar essa identidade das margens de “ex-cêntrico”, o que está *off* centro, onde o centro já não é totalmente válido, e que segundo ela vai estar identificado com o centro, ao qual aspira, mas que lhe é negado. Para Hutcheon (1991, p.29):

[...] ‘o ex-cêntrico’ (seja em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia) assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monólito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido. O conceito de não-identidade alienada (que se baseia nas oposições binárias que camuflam as hierarquias) dá lugar, conforme já disse, ao conceito de diferenças, ou seja à afirmação não da uniformidade centralizada, mas da comunidade descentralizada – mais um paradoxo pós-moderno.

Nas discussões Hutcheon cita Umberto Eco que analisa a idéia de que o pós-modernismo nasce no momento em que descobrimos que o mundo não tem nenhum centro fixo, (embora séculos antes, Descartes já tivesse sido atingido pela dúvida, referendando o

local dessa dúvida enquanto lugar do nascimento do sujeito moderno). (STUART HALL, 2005, p. 26). Conforme Foucault também afirmava, o poder não se constitui como algo unitário e que existe fora de nós (1991, p.118). E por fim Hutcheon conclui: “Talvez o lema do pós-moderno deva ser: ‘Vivam as Margens!’” (1991, p.103).

E através das margens, de uma nova identidade fora do centro, e iluminada por uma subjetividade que realmente desafia a tradicional noção de unidade, universalização e totalidade, temos em *As Horas*, a representação de uma mulher diluída/ fragmentada através de três personagens, três décadas, onde as teias vão se tecendo, e as histórias sendo contadas, entrelaçadas pela história, e pela intertextualidade dos textos escritos e vividos. Hutcheon acredita que a paródia é um modo de se aproximar dos textos do passado; mas esse acordo implica continuidade e reorganização do passado. O texto de Virginia Woolf (que sempre teve como preocupação esse questionamento ao sujeito uno e universal), que parodiado, apropriado, re-escrito e repetido por Cunningham, não só adensa e elastece as angústias presentes em *Mrs. Dalloway*, como também abre novas configurações de uma nova vida de um texto repercutindo em um outro, numa via de mão dupla: *Mrs. Dalloway* e *As Horas*, o passado e o presente. Como conclui Hutcheon: “Repetir, mesmo com diferença crítica, é fazer parte do desafio pós-estruturalista contemporâneo à noção do sujeito como fonte individual de sentido” (1985, p.137).

PARTE II
CONFLITOS DA SUBJETIVIDADE

CAPÍTULO 2: A EXPERIÊNCIA DA SUBJETIVIDADE FEMININA EM *AS HORAS* - O ROMANCE.

Mas será que um único dia na vida de uma mulher comum pode conter o suficiente para um romance? (AS HORAS)

Já se vão longe os tempos em que Jane Austen sentava no seu *living-room* para observar o dia a dia e escrever ficção entre o fogão e um ponto de crochê com sua razão e sensibilidade. Ou ainda que uma das Brontë ouvia seus ventos uivantes e uma Virginia Woolf concluía que, para que a criatividade florescesse, as mulheres precisavam de um teto todo seu. No romance *Mrs. Dalloway*, o personagem de Peter perguntava à Sally: “What does the brain matter compared to the heart?” (MRS. DALLOWAY, 1998)¹⁴.

Foi preciso pelo menos um século, para que os diários fossem espiados, as gavetas rebuscadas, as cartas lidas, e a poeira tirada dos escritos, para se descobrir um pouco mais sobre as vidas das mulheres do que somente uma tradição. Se resgatou também uma escrita, uma escrita que falasse de bolos de Nina Horta, ou *Como água para chocolate* de Laura Esquivel, de “Sangue de Menstruo” de Marina Colasanti, “Aos teus pés” de Ana Cristina César, *The bell jar* de Sylvia Plath, dos *Anos Bissexto* e *Fúcsia* de Vitória Lima, de *O semelhante* e *A fúria da beleza* de Elisa Lucinda, de *Divã* e *Montanha Russa*, de Martha Medeiros, de *O despertar* de Kate Chopin, e viva *Afrodite!* de Isabel Allende.

Nesse caminho tecendo por trás dos panos e por novos paradigmas, alguns complexos foram analisados: de Cinderela, de Peter Pan, e alguns mitos questionados. O mito do amor materno, com Elizabeth Badinter perguntando se somos realmente essas mães incondicionais? Trazemos em nossos genes essa obrigatoriedade da maternidade? Que o diga Adrienne Rich em *Of woman born!*

Acho que já conseguimos colher algumas flores dos jardins de nossas mães, como resultado de um dos escritos mais inspiradores de Alice Walker, “In search of our mother’s garden” (1985, p. 2374), que escreveu sobre a criatividade feminina através do cultivo de flores, jardinagens, e do poder que adquirimos através dessa herança transformadora das nossas “mães jardineiras”.

¹⁴ Que importância tem a razão comparada à emoção? (tradução livre). Extraído do filme *Mrs. Dalloway*, direção de Marleen Gorris, 1998)

Talvez a teoria não tenha dado conta dos escritos ditos femininos que explodiram dos diários de Virginia Woolf; do segredo, como disse a escritora portuguesa Inês Pedrosa: “A mulher liderou a invenção da intimidade” (2005, p. E3). Como também dos baús, como Emily Dickinson, descrita por Marina Colasanti em sua coletânea de ensaios *Fragatas para terras distantes*: [...] uma mulher reclusa por sua própria vontade entre o quarto e o jardim que como testemunho das suas intensas viagens deixou, ao morrer, centenas e centenas de poemas trancados em uma caixa” (2004, contracapa).

A década de 60 com seus movimentos radicais já se vai longe, assim também como a de 70 e a publicação de *A Política Sexual* de Kate Millett. A partir daí as mulheres começaram a perceber que sua experiência enquanto escritoras, leitoras, críticas e profissionais em geral não poderia ser equiparada a dos homens. Falo de uma experiência baseada nas oportunidades e nas vivências, pois de uma forma mais abrangente, as experiências são particulares e contingentes.

Passados os anos, Elaine Showalter vai afirmar que não somos mais uma categoria em oposição ao homem, como parte de um sistema binário, e afirma que “toda crítica se encontra no território selvagem” (1994, p. 23). E nesse território que se encontra o simbólico, o imaginário, e onde habita “O sorriso da Medusa” de Hélène Cixous (1997, p. 347).

A questão do sujeito é crucial para a política feminista, e a noção de uma identidade feminina única e estável, definida em oposição a um masculino universal e hegemônico, já há algum tempo vinha sendo repensada, diante da constatação de que as diferenças entre as mulheres em termos de nacionalidade, raça, classe social, opção sexual, entre outras tantas diferenças, podem, em certos contextos, ser tão ou mais fundamentais do que a diferença singular entre masculino e feminino. Conseqüentemente chegamos às perguntas inevitáveis: Falamos de qual ponto de vista: Da patroa ou da empregada? Da negra? Da lésbica/ Das africanas/ Das caribenhas? Descobrimos que somos muitas e múltiplas e o enfoque da crítica feminista se desloca para as diferenças entre mulheres, como propôs Teresa de Lauretis em “Tecnologias de gênero”, onde argumenta sobre uma nova concepção de sujeito social feminino:

Por potencial epistemológico radical quero dizer a possibilidade, já emergente nos escritos feministas dos anos 80, de conceber o sujeito social e as relações da subjetividade com a socialidade de uma outra forma: um sujeito constituído no gênero, sem dúvida, mas não apenas pela diferença sexual, e sim por meio de códigos lingüísticos e representações culturais; um sujeito ‘engendrado’ não só na experiência de relações de sexo, mas também nas de raça e classe: um sujeito, portanto, múltiplo em vez de único, e contraditório em vez de simplesmente dividido (1994, p.208).

Assim, a partir dos anos 80, a categoria de gênero passa a ser utilizado como instrumento de análise literária e culturais e dessa forma atrelado à uma tomada de posição política. Segundo Suzana Funck, “o texto literário passou a ser visto em relação ao discurso hegemônico como um instrumento de ideologia e como um dos lugares onde a subjetividade é construída” (1993, p.34). Dessa forma, o uso da categoria ‘gênero’ para análises literárias e culturais está atrelado a uma tomada de posição política. Aquela “mulher” de que o feminismo falava nos anos 60/70, portanto não contemplava a diversidade do que se intitulava a ser feminino, menos ainda das especificidades do significante “mulher”, e a própria noção de sujeito estável como vimos não mais se sustenta como coloca Judith Butler: “Se alguém ‘é’ uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é [...]” (2003, p.20). Butler ainda problematiza que : “[...] *mulheres* – mesmo no plural – tornou-se um termo problemático, um ponto de contestação, uma causa de ansiedade” (2003, p.20) O problema estaria na tentativa de essencializar o termo – como se fosse possível atingir uma homogeneização universal das mulheres – sem levar em conta as interseções entre gênero e as modalidades de classe, sexualidade, raça, região e outras marcas culturais. Neste sentido, o perigo seria repetir exatamente o que a crítica feminista historicamente criticou, ou seja, a crença e a aposta em categorias ligadas à universalidade.

Todo esse percurso entre o ser, o existir, o criar, e o caminho do sujeito com suas peculiaridades atreladas aos papéis sexuais, foram discutido na trajetória de Judith, *Um teto todo seu*, uma personagem imaginária, quer viria a ser a irmã de Shakespeare, através da qual Virginia Woolf aponta as dificuldades de criação que teria uma mulher na época do famoso dramaturgo, em escrever literatura, como ela mesmo explica:

Judith...permanecia em casa, sem escola,,era tão audaciosa, tão imaginativa, tão ansiosa por ver o mundo...não teve oportunidade de aprender gramática e lógica, quanto menos ler Horácio e Virgílio...Os pais entravam e lhe diziam que fosse remendar as meias ou cuidar do guisado e que não andasse no mundo da lua com livros e papéis.... (2004, p.54).

Woolf ainda conclui que: “Em todos esses séculos, as mulheres têm servido de espelhos dotados do mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro de seu tamanho natural” (2004, p.42). Do lugar de espelho para refletir do outro e para sua própria projeção, o caminho tem sido longo e árduo.

Acho que com os questionamentos e descrenças nas ideologias, com o pós-modernismo, e as discussões mais imbricadas do que sejam as identidades, o conceito de

mulher, de feminino, o caminho é irreversível. Já não estamos mais “In search of our mother’s garden”, mas ainda estamos na busca de legitimar nosso eu-profundo, nosso lugar em casa, no público, no privado. Talvez esse lugar seja também um “entre lugar” de Homi Bhabha (2001, p.20), ou uma fronteira, mas com certeza uma fronteira como definiu Myra Jehler, “uma grande fronteira, a independência para as mulheres: não um país separado, mas um acesso aberto para o mar” (*apud* SHOWALTER, 1994, p.50).

De acordo com Kathryn Woodward, no seu livro *Identidade e diferença*, Subjetividade inclui a nossa idéia de self; envolve também pensamentos e emoções do consciente e inconsciente os quais constituem o sentido de quem somos e os sentimentos que são trazidos para posições diferentes dentro da cultura, e por englobar nossos sentimentos e pensamentos mais pessoais, implica também em contradição e mudança, como também pode se dar de forma racional e irracional (2001, p.39).

Chris Weedon fala que a Subjetividade, da forma que ocorre na teoria feminista, geralmente se refere aos pensamentos relativos ao inconsciente, e sentimentos do indivíduo, assim também como o seu sentimento de self, e num contexto psicanalítico e pós-estruturalista, o conceito também inclui significados inconscientes e desejos (EAGLETON, 2003, p.112).

A subjetividade como categoria epistemológica, aparece de forma clara no diálogo que a escritora Rose Marie Muraro teve com a editora Betty Mindlin quando enviou os primeiros rascunhos do seu livro *Memórias de uma mulher impossível*. Betty reagiu com a seguinte frase: “[...] quero a sua subjetividade. Sua subjetividade ligada ao processo de sua obra [...] E Rose respondeu surpresa: “Parecia que ela havia descoberto meu crime. Eu só contava o que havia feito, e não o que havia vivido. Agira como um homem. Falar de mim me dava um medo horrível” (1999, p.32).

Para minha surpresa, lendo recentemente a biografia de Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre *Tête-à-Tête*, descobri que a idéia de escrever o *Segundo Sexo*, foi originalmente de Sartre, quando motivava Simone a transformar sua vida em narrativa. Pregava Sartre que, para que o acontecimento banal virasse aventura, era preciso contá-lo. E ainda mais, instigava-a com uma pergunta como a que fora feita à Muraro: Por que não se colocava na escrita? (2005, p.46 -109).

Simone teve como que uma revelação, quando na biblioteca, pesquisou sobre mitos femininos, a condição da mulher, e principalmente o significado emblemático do “SER MULHER”. A mesma revelação teve Woolf, quando da sua pesquisa para *Um teto todo seu* se deparou com questões tais como: “Por que os homens bebiam vinho e as mulheres, água? Por

que um sexo era tão próspero e o outro tão pobre? Que efeito tinha a pobreza na ficção? Quais as condições necessárias para a criação de obras de arte?” (2004, p.31).

Na minha pesquisa, queria mergulhar neste “crime”, ou seja, a experiência do vivido das mulheres, e através da literatura, que visa permitir ao sujeito à construção de si mesmo e atingir de alguma forma a profundidade da estória dessas mulheres como também da minha própria história. No entanto, defrontei-me com um aspecto, que à princípio me incomodou. *As Horas*, o meu objeto, era de autoria masculina. E as questões de autoria feminina há anos que me impulsionavam nas leituras.

Desde a década de 80 que me familiarizava com a chamada escrita feminina; havia participado na organização e do núcleo do I Seminário Mulher & Literatura e por anos me via envolvida com esse objeto. Ao assistir ao filme *As Horas*, no entanto, fui tomada por uma certeza de que ali estavam os assuntos com as quais queria trabalhar, e com toda a trajetória dos estudos de Gênero, me vi diante da questão: Se não posso trabalhar com a questão da escrita, poderei fazer o recorte com os temas, que me pareceu mais pertinente tanto em relação ao objeto escolhido, quanto o meu mergulho particular.

Desde que a crítica feminista se consolida, nas últimas duas décadas do século XX, foi sempre um desafio, uma lacuna, saber em quais procedimentos teóricos ela se instaura, sendo essa crítica empírica por “natureza”. A grande pergunta se fazia: existiria uma escrita feminina? Virginia Woolf nos seus ensaios “Women and fiction” e “Professions for women”, já se aprofundava nessa questão e tentava buscar respostas, discutindo sobre ambivalência, a sentença mais adequada, a técnica da observação doméstica, a escolha do gênero do romance, e elegendo a escritora Inglesa Dorothy Richardson como portadora dessa sentença feminina.

Tendo como foco a discussão de que somos muitas e de que o feminismo é plural, Showalter analisa os procedimentos teóricos na representação de gênero no seu já citado ensaio “A crítica no território selvagem”, onde vai elencar quatro momentos da crítica feminista para tentar diferenciar as qualidades da mulher escritora e do texto da mulher, como também estabelecer as dificuldades quanto a essa representação.

Primeiro a crítica biológica, onde a escrita da mulher estava marcada pelo corpo, e esse corpo “não é um destino, mas um recurso” (citado por SHOWALTER, 1994, p.33); Hélène Cixous também defendia que “quanto mais corpo, mais escrita” (1994, p.32). É nessa vertente crítica que também se insere Adrienne Rich com seu clássico *Of woman born* e os problemas da maternidade como instituição. Para essa crítica anatomia é textualidade e a diferença sexual a fonte maior. Mas essa crítica biológica era deficitária pois o nosso sexo virava nossa armadilha, enquanto sexo inferior, e tínhamos um retorno ao essencialismo e às

teorias fálicas, que tanto apregoavam o nosso sexo como nossa prisão: “Se a caneta é um pênis metafórico, de qual órgão as mulheres podem gerar textos?” (CIXOUS, 1994, p.32)¹⁵

A crítica da linguagem estabelecia que tínhamos que ter um discurso dentro do patriarcado para depois desconstruí-la. Era preciso re-inventar uma linguagem para poder se falar fora da estrutura falocêntrica; uma fala que fosse um gesto político. Mas novamente teríamos dificuldades, pois a língua das mulheres não era uma língua separada da dos homens. Em tempos longínquos claro que tivemos o nosso discurso do “segredo”, que incluía um saber das parteiras e das feiticeiras; saber esse que custou a vida de muitas mulheres. No entanto, criávamos nossas diferenças, estilos, estratégias e contextos. Como disse Showalter, “O problema é que a língua seja insuficiente para expressar a consciência das mulheres, mas é que foi-lhe negada a totalidade dos recursos da língua e elas foram forçadas ao silêncio, ao eufemismo ou ao circunlóquio” (1994, p.39)

Já a crítica psicanalítica situava a diferença na psique do autor e na relação do gênero como processo criativo, incorporando tanto o modelo biológico quanto lingüístico. Sandra Gilbert e Susan Gubar vão publicar *The madwoman in the attic*, para traçar um percurso da escritora do século XIX e sua imaginação literária. Essa abordagem também enfrentará dificuldades como a questão da falta, do falo e de outras armadilhas como experimentar “seu próprio gênero como um obstáculo doloroso ou mesmo uma inadequação debilitadora” (1994, p.:40). Mas é a crítica cultural, que engloba as outras três, o corpo, a linguagem e a psiquê da mulher, e inscreve seu debate no território selvagem da construção, como bem resumiu Showalter: “Cada passo dado pela crítica feminista em direção à definição da escrita das mulheres é, da mesma forma, um passo em direção à auto-compreensão; cada avaliação de uma cultura literária e de uma tradição literária femininas tem uma significação paralela para nosso lugar na história e na tradição crítica” (1994, p.50).

Ao final desse pequeno panorama traçado sobre os percursos e impasses da existência ou não de uma escrita que se atribui feminina, a pergunta pertinente sempre presente era de fato: Existe uma “escrita feminina”, que busca conferir uma identidade de gênero? O que tipifica uma “escrita feminina”? A teórica e crítica chilena, Nelly Richard, num ensaio “A escrita tem sexo?”, que faz parte do seu livro *Intervenções críticas*, afirma da não resposta à indagação da crítica literária feminista sobre as caracterizações de gênero e o que pudesse

¹⁵ Sorriso da Medusa” (1975), texto antológico de Hélène Cixous, sobre a Escrita Feminina onde ela afirmava que A mulher deveria se colocar no texto – assim como no mundo e na História pelo seu próprio movimento corporal. Texto era igual a corpo; e a mulher escrevia em tinta branca, numa referência ao leite materno e à ligação da escrita com a maternidade (CIXOUS, IN : Feminisms – An anthology of literary theory and criticism, 1997, 347/362).

tipificar essa dita “escrita feminina” (2002, p. 130). Para Nelly Richards, a literatura de mulheres, “se mobiliza para delimitar um corpus, baseado no recorte da identificação sexual...e arma um corpus sociocultural” (2002, p.129). Ela ainda diz que o ser mulher não é nenhuma garantia de um exercício crítico, como também o ser hoje não o situa enquanto sinalizador e cúmplice da cultura patriarcal. Com o que vai concordar Soledad Bianchi: “[...] é necessário romper o *gueto* do sexo, pois se trata de situá-los (os textos de mulheres) junto aos outros, produzidos por homens e mulheres contemporâneos, considerando semelhanças e diferenças, reconhecendo conquistas e aportes, mas também limitações” (2002, p.135).

A grande questão do texto de Richards resume-se quando ela diz:

Não basta ‘ser mulher’(determinante sexual) para que o texto se carregue da potencialidade transgressora das escritas minoritárias. Também não basta desenvolver o tema da mulher e da identidade feminina para que o trabalho com a língua produza (e não simplesmente reproduza) a diferença genérico-sexual. [...] a pergunta não é, então, a de saber o que seria o ‘próprio’, o distinto, de uma escrita - ‘mulher’...mas como textualizar as marcas do feminino, para que a diferença genérico-sexual se torne ativo princípio de identificação simbólico-cultural (2002, p.137).

É preciso ficar atento para que a literatura de mulheres não tropece na armadilha do essencialismo condicionando sexo e identidade, mas também saber reconhecer a relação entre diferença sexual e escrita. O trabalho da crítica literária feminista seria, portanto, o de tornar visível as obras das mulheres, de modo que sua independência não caísse nas armadilhas da interpretação oficial que restringe a leitura dessas e transforma as suas características e particularidades.

Para Richards, O masculino e o feminino seriam, forças relacionais que fazem parte de processos identitários e mecanismos de poder que os conjugam segundo uma regência tensional; no território da escrita, as relações entre as marcas do feminino e do masculino estariam permeadas por deslocamentos do sujeito, uma vez que é neste espaço que se constroem as várias representações da subjetividade e da identidade (2002, p.132).

E com essa discussão colocada por Richards, das forças relacionais e das marcas do feminino e do masculino, fez-me compreender que o romance *As Horas*, possuiria o espaço privilegiado para essa abordagem, já que tanto o livro como o filme se constituem como um locus de representações dos temas relacionados aos espaços da subjetividade, temas esses que ao longo do trabalho foram sendo aprofundados.

2.1. IMPASSES E DESLOCAMENTOS DO SUJEITO

*Não sou idêntica a mim mesmo
Sou e não sou ao mesmo tempo, no mesmo lugar e sob
[o mesmo ponto de vista]
Não sou divina, não tenho causa
Não tenho razão de ser nem finalidade própria:
Sou a própria lógica circundante
(Ana Cristina César, “Poema Óbvio)*

O filósofo francês René Descartes (1596-1650) afirmava que o “Penso, logo existo”, como síntese do sujeito racional alimentado pela busca de certezas e uma racionalidade para o estabelecimento de uma verdade absoluta e universal. Para um dos mais importantes críticos sociais Stuart Hall, no seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade* (2005), desde então, esta concepção de sujeito racional, pensante e consciente, situado no centro do conhecimento, tem sido conhecida como o “sujeito cartesiano”. Um sujeito autônomo e abstrato, fixo e unificado, situado no centro do universo e de concepção muito “individualista” do sujeito e de sua identidade. Hall chama a atenção para a identidade “*dele*”, uma vez que o sujeito do Iluminismo era normalmente descrito como masculino. (2005, p.11). É nesta concepção de sujeito iluminista que o pós-modernismo irá se contrapor.

Esse sujeito pós-moderno adquire seu conhecimento através das formas de discurso e de forma plural e heterogênea. Não mais teremos um sujeito transcendental, mas um sujeito histórico e cultural, constituído pelos discursos que criam a subjetividade, e esta subjetividade não é mais percebida como única ou fixa tão pouco, mas como um local de convergências e conflitos, uma subjetividade que se mostra frágil, contraditória e em constante fluidez. Talvez uma subjetividade líquida e fluída, para usar o termo de Zygmunt Bauman.

Em agosto de 2006, no Centro Cultural Banco do Brasil, aconteceu uma exposição primeira do indiano radicado em Londres, Anish Kapoor. A instalação, de nome “Ascension” – uma coluna de fumaça que subia em espiral a 120 quilômetros por hora, sugada por um equipamento especial, até chegar à cúpula da rotunda do prédio, a uma altura de 36 metros, foi algo perturbador e inesquecível. “Ascension” também dava nome à exposição do artista que como descreveu os jornais: “desafiava as noções de materialidade e de imersão, além de explorar a percepção e a escala”. Enquanto víamos o “ciclone” de fumaça, ouvíamos uma música que fazia um som surdo como que rompesse do centro da terra, e esse som ecoava em

todas as outras obras, como no vídeo “wounds and absent objects”. Enquanto me diluía junto com a fumaça e com o sentido fugidio da vida, lembrei-me dessa subjetividade líquida¹⁶ de que fala Bauman, como também de Virginia Woolf, que sem necessariamente utilizar esse termo, já mergulhava na questão do instante, nessa “Ascensão” e nos significados do sopro da vida. Com tais mergulhos, Virginia Woolf instaurava características da ficção moderna e já se antecipava à muitas das concepções e teorias que o pós-modernismo viria acolher como também transgredir.

Mais recentemente, março 2008, uma outra exposição de arte intitulada “Quase Líquido” onde 22 obras de 14 artistas da obra *Experiência de Cinema* da artista pernambucana Rosangela Rennó, buscou referência na base do conceito do livro *Modernidade Líquida*, também de Bauman, e projetou imagens fotográficas também numa cortina de fumaça: “Dessa maneira, em segundos, cada uma das imagens da seqüência selecionada pela artista se torna fugidia e se esvai sobre o vapor – podemos apreendê-la por tão pouco tempo e por pouco a fotografia não se torna sólida...” (MOLINA, 2008, p. D12). A mostra tratou de idéias tão presentes na simbologia do estado líquido, pressupondo a inconstância, a mobilidade e a fluidez, trabalhando assim a passagem do tempo, os conceitos de Heráclito de que tudo flui como um rio, ou a de Platão de que todas as coisas passam e nada permanece, ou ainda a imagem de Rennó, que para ela é efêmera e vertiginosa (2008, p. D12).

Tais exposições só ilustram a fragmentação por que passa esse sujeito da contemporaneidade, bem como suas crises de identidades de que fala Hall:

Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito (2005, p. 9).

Esses deslocamentos, para Hall, constitui para o indivíduo uma “crise de identidade, uma vez que desde o Iluminismo, o sujeito estava baseado numa concepção de pessoa humana como um indivíduo centrado, unificado, dotado de razão, consciência e de

¹⁶ Bauman usa o termo *líquido* para escrever seus livros *Modernidade Líquida*, *Amor Líquido*, *Medo Líquido*, onde fala de uma vivência imersa em uma *Modernidade Líquida* a qual coloca a identidade em processo de transformação como também traz consigo uma misteriosa fragilidade dos laços humanos. 2004

ação, e constituído de um núcleo interior “centro”, permanecendo ao longo de sua existência o mesmo, com continuidade e “idêntico” a ele.

Um outro sujeito, na concepção de Hall, o sujeito sociológico, refletia a complexidade do mundo moderno. Um sujeito não mais auto-suficiente na sua individualidade, mas formado na relação com o outro, mediante valores, sentidos, e símbolos, ou seja, a cultura. Um sujeito que ainda tinha o seu centro, mas modificado pelo diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as múltiplas identidades que esses mundos oferecem (2005, p.11). Uma identidade preenchida então pelo mundo pessoal e pelo mundo público. Vai-se a objetividade que ocupamos no mundo social e cultural e vêm-se nossos sentimentos subjetivos para a formação de um sujeito não mais único e previsível, mas fragmentado e contraditório. Esse processo produz, de acordo com Hall, o sujeito pós-moderno, caracterizado como não tendo uma identidade essencial ou permanente. Uma “celebração móvel”, de um eu não mais coerente, definido historicamente e não mais biologicamente: “Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu” (2005, p. 13).

O deslocamento, conceito de Ernest Laclau (1990) citado por Hall, tem características positivas como, por exemplo, a desarticulação das identidades estáveis do passado, e a abertura às novas possibilidades de articulações, criação de novas identidades, e produção de novos sujeitos (2005, p. 17-18).

Na primeira metade do século XX, começa a surgir um sujeito que emerge dos movimentos estéticos e intelectuais associado com o surgimento do Modernismo. De acordo com Hall, aparece então “a figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano-de-fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal” (2005, p. 32). Hall exemplifica com o poeta Baudelaireano, “Pintor da vida moderna”, e ainda o “flâneur” de Walter Benjamin, que “vagueia entre as novas arcadas das lojas, observando o passageiro espetáculo da metrópole” (2005, p.33).

No caso de *As Horas* teremos essas novas possibilidades de articulações de que fala Hall, através do eco dos personagens pelas décadas afora e das ressonâncias desses novos sujeitos que se desdobram numa Mrs. Dalloway que transcende às páginas. Também a personagem de Virginia Woolf, Mrs. Dalloway e mais tarde a personagem do mesmo nome de Michael Cunningham, talvez já fosse uma representação do “flâneur” de Benjamin, não

que vagueasse pelas arcadas do espetáculo, mas no caso da primeira, pela Londres Vitoriana, enquanto que Clarissa Vaughn por uma Nova York que já anunciava o século XXI. O outsider de uma forma geral vai se constituir numa imagem um tanto profética do sujeito cartesiano e do sujeito sociológico na modernidade tardia.

Hall destaca cinco grandes avanços na segunda metade do século XX, ou no período da modernidade tardia, ocorridos no pensamento das ciências humanas. E antes de enumerá-las destaca o deslocamento do sujeito, mais do que sua desagregação e o descentramento do sujeito cartesiano.

O primeiro descentramento, Hall aponta como sendo o pensamento Marxista e a afirmação de que os “homens fazem a história, mas apenas sob as condições que lhes são dadas”. De acordo com Hall, Marx deslocou duas proposições-chave da filosofia moderna: que há uma essência universal de homem; e que essa essência é o atributo de “cada indivíduo singular” (2005, p. 34-35).

O segundo “descentramento” vem da descoberta do inconsciente por Freud. Nossos processos psíquicos e simbólicos funcionam de acordo com uma “lógica” muito diferente daquela da Razão e de que a subjetividade é o produto de processos psíquicos inconscientes(2005, p. 36-37).

O terceiro descentramento está associado ao trabalho desenvolvido pelo lingüista Ferdinand de Saussure e a idéia de que “[...] nós não somos, em nenhum sentido, os “autores” das afirmações que fazemos ou dos significados que expressamos na língua...” e de que” ...a língua preexiste a nós”, e de que ainda “Tudo que dizemos tem um “antes e um “depois” – uma margem na qual outras pessoas podem escrever” (2005, p.40).

Um quarto descentramento principal da identidade e do sujeito que ocorre no trabalho do filósofo e historiador Michel Foucault e a “genealogia do sujeito moderno”, e o novo tipo de poder, o “poder disciplinar”, com suas idéias de regulação, vigilância, de indivíduo e de corpo: “[...] quanto mais coletiva e organizada a natureza das instituições da modernidade tardia, maior o isolamento, a vigilância e a individualização do sujeito individual” (2005, p. 43).

E o quinto descentramento, com o impacto do Feminismo tanto como crítica teórica quanto movimento social.

O momento histórico se afirmava entre outras coisas com as dimensões subjetivas, favoreciam a espontaneidade, o que de uma certa forma se conjugava com o nascimento histórico do que veio a ser a “política da identidade”, ou seja uma identidade para cada movimento: E dentre os movimentos, o Feminismo apelava às mulheres e teve também uma

relação mais direta com, o descentramento conceitual do sujeito cartesiano e sociológico principalmente no que questionou a distinção clássica do privado x público e o seu slogan: “O pessoal é político”, e áreas completamente novas começam a surgir na vida social como a sexualidade e o trabalho doméstico, e principalmente politizou a subjetividade (2005, p. 44/45)

Como politização da subjetividade podemos observar já, uma crítica à opressão das mulheres como forma única e um patriarcado como universal. Segundo Judith Butler (2003, p.20), essa crítica se respaldava pelo “fracasso em explicar os mecanismos da opressão de gênero nos contextos culturais concretos em que ela existe”. A pergunta que Butler faz é: “[...]existiram traços comuns entre as ‘mulheres’, preexistentes à sua opressão, ou estariam as ‘mulheres’ ligadas em virtude somente de sua opressão?...Existe uma região do ‘especificamente feminino’, diferenciada do masculino como tal e reconhecível em sua diferença por uma universalidade indistinta e conseqüentemente presumida das ‘mulheres’?” (2003, p. 21)

O mais irônico e paradoxal é que apesar do esforço do feminismo em postular um sujeito singular e uma identidade una às mulheres, visando à intervenção política, a armadilha se formou e o feminismo criou suas próprias limitações quando da sua ampliação nas suas representações. Na teoria recente, os objetivos caminham na direção de uma desconstrução permanente de conceitos e categorias.

Mas a pergunta mais paradoxal de todas seria: “Se o feminismo não pode ter um sujeito comum, quem/ o que o feminismo busca representar?” E a resposta Butler articula que; “a idéia de ‘representação’ só venha realmente a fazer sentido para o feminismo quando o sujeito ‘mulheres’ não for presumido em parte alguma” (2003, p. 23-24).

Com certeza Butler postulando todas essas questões paradoxais, está defendendo a (des)essencialização do termo ‘mulher’ como sujeito do feminismo, como também à necessidade de se redefinir novas teorias tendo sempre em mente a pluralidade identitárias que permeia os mais diversos contextos socioculturais em que as mulheres se inserem.

No entanto, não podemos esquecer que a teoria e crítica feministas atuais, dialogando com idéias do pós-estruturalismo e da desconstrução e também das teorias culturais, desestabilizam as estruturas epistemológicas mais fixas do feminismo, assim também como em outros campos do conhecimento com os quais têm mantido produtivo diálogo.

Para pensadoras como Butler e Chantal Mouffe citadas em “O sujeito do feminismo e o pós-estruturalismo”, a desconstrução do sujeito ‘mulher’, não implica declarar a sua morte,

mas propor a sua re-significação, ou seja, “libertá-lo de seu caráter normativo e fixo, que mantém e reproduz a subordinação” (MARIANO, 2005, p.493).

Esse sujeito do feminismo, passa a ser compreendido então como uma construção discursiva, e a partir de alianças e coalisões, o que lhe dará um caráter de contingente. Para Butler: “a política de coalisões não exige uma categoria ampliada de ‘mulheres’ nem um *eu* internamente múltiplo a desvelar de chofre sua complexidade” (2003, p.37).

Esse novo sujeito contemporâneo, que assumirá várias denominações pelas teóricas da mesma época tentarão responder às demandas da reflexão teórica do final do século XX. Teresa de Lauretis, ropõe o “Sujeito do feminismo” como: “[...] um sujeito em andamento, [...] uma construção teórica (uma forma de conceitualizar, de entender, de explicar certos processos e não as mulheres”. O sujeito ficcional proposto pela ficção contemporânea surge como um sujeito em diálogo. De acordo ainda com Simone Schmidt: “A crítica literária feminista, apoiando-se no princípio Bakhtiniano do diálogo como elemento estruturador do romance, deve dedicar-se a verificar os modos como através do diálogo, homens e mulheres revelam-se para si e para os outros. Esse diálogo não está apenas composicionalmente expresso no texto, mas também se faz presente no plurilinguismo que o constitui como um ‘diálogo de linguagens’ ” (SCHMIDT, 2000, p.50).

Nelly Richards no seu “Feminismo e Desconstrução – novos desafios críticos” complementa que: “Deslocando-se taticamente de um ‘sujeito’ a outro, o feminismo se vale de conexões, afinidades, oposições, recusas e polêmicas, segundo os encadeamentos provisórios e contingentes de respostas sempre localizadas.” E ainda, resume o que seria essa busca feminista de hoje:

Este cruzamento de fronteiras entre teoria, estética e política, que caracteriza a busca feminista de hoje, lhe permite entrar e sair das composições de identidade, mediante um ziguezague entre diversos ‘eu(s)’ que, em muitos casos, não coincidem entre si, como por exemplo, o ‘eu’ político (que ela chama de o eu da decisão), o ‘eu’ teórico (ou o eu da suspeita) e o ‘eu’ estético (o eu da arte e da literatura: o eu da pulsão criativa e do transbordamento metafórico).

Richards por fim conclui afirmando que:

{...}intercalar estes planos de identidade e desidentidade..fortalece o ‘sujeito’ do feminismo a ser sempre outro para si mesmo, e possa se aventurar nas margens do não integrado, do difuso, do errante, do desconexo, do que vaga fora das totalizações identitárias, onde a força descentradora destas ambigüidades e paradoxos de sentido permite ao sujeito abandonar as identidades reconhecíveis e catalogáveis, para oscilar

criativamente entre o 'pertencimento' (ou identificação) e o estranhamento (ou desorientação). (2002, p.166-167).

Margareth Rago, no seu artigo “Feminismo e subjetividade em tempos pós-modernos” (LIMA COSTA, 2004, p.32), fala desse novo sujeito feminista como um sujeito preocupado com novos padrões de corporeidade e beleza e outros cuidados, propondo outras formas de intervenção da subjetividade as quais denomina de “*estéticas feministas da existência*”, que abarca não mais um sujeito único do feminismo, mas feministas preocupadas tanto com o espírito, como com o corpo, a saúde, a agilidade, a elegância, a moda, na construção de uma nova ordem social e sexual” (COSTA LIMA, 2004, p.34). Essa sua nova estética vai se contrapor àquele sujeito da figura do homem universal como também ao modelo feminino universalizante imposto historicamente pelo discurso médico vitoriano, pelo Direito, pela família, Igreja, pelo olhar masculino e pelos estímulos da indústria de consumo. Tal ideal de feminilidade que (des)sexualizava a mulher e a associava à romantização do feminino com o mundo privado.

A historiadora Tânia Swain, citada por Rago, preocupada com a desconstrução de uma suposta identidade-essência feminina, questiona:

Quem somos *nós*, assim encerrados em corpos sexuados, construídos enquanto natureza, passageiros de identidades fictícias, construídas em condutas mais ou menos ordenadas? Quem sou eu, marcada pelo feminino, representada enquanto mulher, cujas práticas não cessam de apontar para as falhas, os abismos identitários contidos na própria dinâmica do ser? (DE LIMA COSTA, 2004, p. 37).

Rago fala ainda da necessidade de se escapar da filosofia do sujeito e das armadilhas da afirmação das identidades, agindo como uma desconstrução permanente do falologocentrismo eurocêntrico. Um novo campo epistemológico e político se faz presente, capaz de formular novas perguntas e respostas, a começar se perguntando “o que o feminismo tem a oferecer ao futuro do pensamento?” (DE LIMA COSTA, p. 38).

No legado do feminismo, Rago ressalta que o feminismo trouxe esperança e novas imagens do pensamento, revelando que o mundo poderia ser outro, e que “as mulheres não são apenas sistemas reprodutivos passivos, nem natureza transbordante e incontrolável”. O feminismo mostrou ainda que as feministas são capazes de inventar novos mundos, novas ciências e novas formas de produção de conhecimento. E não só em benefício das mulheres, pois atingiu e desestabilizou também a solidez da identidade masculina do guerreiro (e ela exemplifica com Tarzan).

E conclui afirmando que feminismo, teve e tem uma função social eminentemente política,

“por seu potencial profundamente subversivo, desestabilizador, crítico, intempestivo, assim como pela vontade que manifesta de tornar o mundo mais humano, livre e solidário, seguramente não apenas para as mulheres... pois modos feministas de existir só devem se tornar incômodos enquanto movimentos intensos de afirmação da vida.” (DE LIMA COSTA, 2004, p. 39).

2.2. A EXPERIÊNCIA E O TESOIRO DE CADA UMA

*O grande tesouro é cada um!
Você é o seu tesouro e seu natural explorador.
É preciso decifrar o mapa e saber que tesouros são variados:
tem tesouro só de ouro
tem tesouro só de prata
[...]tem tesouro que, escondido,]está bordado nos sentidos
e a gente não vê não escuta
não fareja não degusta não sente...
[...] Conhece-te a ti mesmo é excelente dica para se saber o segredo
da esfinge[...]* (LUCINDA, 2006, p. 225-226)

Além dos conceitos de sujeito e subjetividade, “Experiência” é um conceito usado amplamente no discurso feminista e de grande importância para a teoria feminista, se fazendo sempre presente em discussões sobre subjetividade, sexualidade ou quaisquer outra prática política feminista.

Teresa de Lauretis, no seu livro *Alice doesn't* discute a Experiência não como um termo relacionado ao individual, às indiosincrasias exclusivas de cada um, mas Experiência como um *Processo*, através do qual os seres sociais constroem as suas subjetividades. Lauretis fala desse Processo como um ato contínuo e diariamente renovado. Ela também define subjetividade:

Subjectivity is an ongoing construction, not a fixed point of departure or arrival from which one then interacts with the world. On the contrary, it is the effect of that interaction – which I call experience; and thus it is produced not by external ideas, values, or material causes, but by one's personal, subjective, engagement in the

practices, discourses and institutions that lend significance (value, meaning, and affect) to the events of the world. (1984, p. 159)¹⁷

Laurettis faz essa discussão do que seja Experiência, elaborando teoréticamente confrontando teorias de significação e conceitos sobre o sujeito, mais especificamente sobre o sujeito “feminino” para ela definido pelo silêncio, negatividade, sexualidade natural, ou uma proximidade natural e não comprometida pela cultura patriarcal. Lauretis afirma que esteja ele nu ou vestido pela cultura ou história, o sujeito humano é sempre masculino (1984, p.160-61).

A vida das mulheres, e sua representação na literatura sempre foi preocupação da escritora Virginia Woolf. Cunningham também vai tomar emprestado esse viés para recontar sua estória do mundo feminino. Essa condição vai ser problematizada através da experiência e trajetória feminina das três personagens, vivendo numa sociedade patriarcal, através das quais algo irá se sobrepor em detrimentos de outras, mas no fim todas vivem e convivem com os mesmos assombros, diferenciando talvez o nível de dificuldade e percepção de cada uma das três.

Virginia Woolf discutiu incessantemente a comunicação da experiência; a superioridade da experiência masculina frente às “bagatelas”¹⁸ do universo cotidiano da vida das mulheres. Já em *Mrs. Dalloway* personagem de Peter Walsh, um viajante por convicção, fala das compensações de envelhecer como uma aquisição de um poder supremo que dá sabor á existência, e ele nomeia esse poder como o poder de se apropriar da experiência. (WOOLF, 1980, 78).

Esse resgate da experiência feminina, desde sempre relegada ao esquecimento e obscurantismo, perfaz tema central tanto na ficção de Woolf, quanto nos seus ensaios críticos. O problema é que tal experiência, principalmente a experiência doméstica, se baseia no inefável e na invisibilidade. Para Woolf, a experiência fazia parte de uma discussão nevrálgica nas suas preocupações ensaísticas, onde esteve sempre a questionar a superioridade da experiência masculina em detrimento da experiência dita insignificante das mulheres. E ela explica esse desconhecimento da experiência feminina no seu ensaio “Women and Fiction” quando diz:

¹⁷ Subjetividade é uma construção em andamento e, não um ponto fixo de partida, ou chegada, através do qual alguém interage com o mundo. Ao contrário, é o efeito dessa interação – ao qual eu chamo de Experiência; assim ela é produzida não por idéias externas, valores, ou coisas materiais, mas pela subjetividade pessoal de alguém, seu engajamento com as práticas, discursos e instituições que provocam significação (valor, significação e efeito para com os acontecimentos do mundo).

¹⁸ Com a expressão “bagatelas” refiro-me ao título peça *Trifles* de Susan Glaspell (*Teatro de Susan Glaspell: cinco peças*. Lucia V. Sander (organização), impresso pela Seção de Imprensa, Educação e Cultura da Embaixada dos Estados Unidos da América, Brasília D.F., abril de 2003).

The history of England is the history of the male line, not of the female. Of our fathers we know always some fact, some distinction. They were soldiers or they were sailors; they filled that office or they made that law. But of our mothers, our grandmothers, our greatgrandmothers, what remains? Nothing but a tradition. One was beautiful; one was red-haired; one was kissed by a Queen. We know nothing of them except their names and the dates of their marriages and the number of children they bore (WOOLF, 1979, p.44).¹⁹

Com essas palavras Woolf já definia a experiência feminina como uma experiência subjetivada, difícil de medir ou testar, como tão bem definiu ainda no mesmo texto: “...but their lives are far less tested and examined by the ordinary processes of life. Often nothing tangible remains of a woman’s day. The food that has been cooked is eaten; the children that have been nursed have gone out into the world” (WOOLF, 1979, p. 49-50)²⁰. E essa experiência invisível das mulheres é o que se concretiza na tradição proclamada por Woolf, quando afirma que “pensamos retrospectivamente através de nossas mães quando somos mulheres...” (WOOLF, 2004, p.85)

No caso de *As Horas*, essa retrospectiva acontece na linhagem feminina através dos séculos. Com uma diferença que na representação da mulher moderna, personificada na figura de Clarissa Vaughn, teremos um mergulho, uma epifania, um salto. Salto esse talvez já previsto por Woolf quando falou da atribuição à mulher do poder de exercer sua liberdade de escolha: “Vou dar-lhe toda a liberdade...de escolher qual será essa situação; ela poderá construí-la com latas de conservas e chaleiras velhas, se quiser, mas terá de convencer-me que acredita tratar-se de uma situação; e então quando a tiver criado, terá de enfrenta-la. Terá de saltar” (WOOLF, 2004, p. 90).

Talvez, a Clarissa de Michael Cunningham seja a mulher desconhecida, a descendente da Clarissa Dalloway de Woolf, cuja tradição herdou suas características e tradições, mas que tornou real o mergulho na vida ao invés da morte como no caso da personagem Mrs. Woolf, ou da própria Virginia; ou ainda de um outro mergulho não menos doloroso, o da fuga sem rastros de Mrs. Brown. E dessas tradições e descendências, a poeta/cronista gaúcha Martha Medeiros já na contemporaneidade, teceu poesia sobre essa herança que teve que ser transformada:

¹⁹ A história da Inglaterra é uma história de uma linhagem masculina, e não feminina. Dos nossos pais sempre sabemos algum fato, alguma distinção. Eles foram soldados ou navegadores; trabalharam em escritórios ou fizeram as leis. Mas das nossas mães, das nossas avós, das nossas bisavós, e tataravós, o que ficou? Nada, somente uma tradição. Uma era linda; outra tinha o cabelo vermelho; uma outra foi beijada pela Rainha. Não sabemos nada delas a não ser os seus nomes e as datas dos seus casamentos e número de quantos filhos tiveram.

²⁰ ...”Mas as suas vidas eram muito menos testadas e examinadas pelo processo normal da vida. Frequentemente, nada de tangível permanece em um dia de uma mulher. A comida que foi feita, já foi comida; as crianças as quais foram cuidadas já partiram para o mundo”.

minha bisavó reclamava que minha avó
era muito tímida
minha avó pressionou minha mãe a ser
menos cética
minha mãe me educou para ser bem lúcida
e eu espero que minhas filhas fujam desse
cárcere
que é passar a vida transferindo dívidas
(MEDEIROS, 1999, p.158)

Passada a timidez, o ceticismo, o cárcere, as mulheres transcendem rumo à lucidez, mas ainda lutando pelo lugar das suas experiências subjetivadas. John Mepham no seu livro “*Virginia Woolf -Criticism in focus*”, cita Minow-Pinkney para discutir a experiência, que nunca se concretiza sem representação. Para Minow-Pinkney, Woolf tinha na literatura a forma de expressar, através de formas verbais, o veículo maior para esse canal de expressão, como explica:

[...] for expressing those parts of experience which are, precisely, inarticulate, which are painful or ecstatic precisely because they are *without* representation. So much of our most important experience is non-verbal in form, whether it be non-verbalized subconscious obsessions, mental imagery, inarticulate taboos, visionary wonder or obscure daily labour. (MEPHAM, 1992, p. 74).²¹

Woolf acreditava no poder criativo da mulher que emanava da sua própria experiência. No caso da mulher escritora, o que ela vivenciava na sala de estar, entre um olho na batata que cozinhava e um parágrafo de um romance, à exemplo das Brontë, o universo familiar se constituía sim, num apparatus imprescindível na valoração da sua escrita.

Para Woolf, a consciência se constituía como local de experiência interior, onde essa nova representação do sujeito, fragmentada e dispersa, se materializava através de associações livres e imagens metafóricas, quando se utilizava da técnica de fluxo de consciência para penetrar na mente das suas personagens.

Assim como Woolf, Simone de Beauvoir também fez de si a teórica do vivido existencial das mulheres e dos seus mundos. Como disse Roudinesco, Beauvoir transformava suas lembranças e sua experiência amorosa (vivia uma relação com o americano Nelson Algren), num experimentar privado e literário dos “dilaceramentos da paixão, do sexo e do amor” (2002, p.143).

²¹[...] expressando essas partes da experiência as quais são, precisamente, inarticuladas, e que são dolorosas ou estáticas precisamente porque elas são sem representação. Até porque as quatro mais importantes experiências são não-verbais em forma, sejam elas obsessões inconscientes não-verbalizadas, imagem mental, tabus inarticulados, pensamentos visionários ou trabalho rotineiro obscuro.

No seu artigo “Meu corpo é um útero?”, Tânia Swain, no livro *Maternidade & Feminismo – diálogos interdisciplinares*, se refere ao conceito de Experiência de Teresa de Lauretis citado anteriormente. Com esse diálogo entre os dois mundos, o de fora e o de dentro, a autora reafirma a nossa inserção no mundo através das nossas experiências, as quais fazem de nós seres em processo e constante mutação, agindo a partir de um lugar da fala e de um papel social e individual específico (2006, p. 238). E re-elabora essa definição, citando Rosi Braidotti: “Deste lugar de onde falo, deste corpo que abriga minha linguagem, do gênero que me é atribuído, traduzindo representações do mundo e auto-representações em determinado tempo/espço sou um feixe de experiências que fazem de mim um ser no presente, porém nunca cristalizado em uma natureza ou uma função” (2006, p. 241).

Joan Scott, no seu artigo “Experiência” perfaz a significação desse termo, empregado na tradição anglo-americana e que designa conhecimento acumulado de eventos passados, seja por observação consciente ou por reflexão; um tipo particular de consciência, que, em alguns contextos, pode ser distinguida da razão ou do conhecimento. Scott também explica que “Experiência” adquiriu uma outra conotação no século XX diferente dessas noções de testemunho subjetivo como imediato, verdadeiro e autêntico, e que nesse novo uso, “Experiência” se refere à influências externas aos indivíduos (condições sociais, instituições, formas de crença ou percepção) – coisas ‘reais’ fora deles às quais eles reagem, e não inclui seus pensamentos ou reflexões (1999, p.30). Quando a Experiência é definida como interna, trata-se de uma expressão do ser ou da consciência de um indivíduo; quando externa, é o material sobre o qual a consciência age. Falar sobre a experiência dessa forma leva-nos à certeza da existência de indivíduos (experiência é algo que as pessoas têm), ao invés de levar-nos a questionar como concepções de ‘selves’ (de sujeitos e suas identidades) são produzidas (1999, p.30).

Experiência, portanto seria um processo onde a subjetividade é construída enquanto experiência política. Assim como Woolf pioneiramente levantou a importância da experiência das mulheres, a experiência teria imbricado na sua definição de que “O pessoal é político”, já que a experiência das mulheres é vista como levando diretamente à resistência, à opressão, ao feminismo, acreditando-se que a possibilidade da política depende de, e segue-se à uma experiência feminina preexistente.

Adriana Piscitelli em seu artigo “Reflexões em torno do gênero e feminismo” fala que uma vez que as mulheres eram oprimidas e que suas experiências eram prova de sua opressão, concluiu-se que a opressão feminina devia ser mapeada no espaço em que as mulheres a viviam, isto é, nas suas vidas cotidianas. E essa idéia do pessoal sendo político foi então

instituída para mapear um sistema de dominação que acontecia no nível da relação mais íntima de cada homem e cada mulher, isso porque político é essencialmente definido como poder” (LIMA COSTA, 2004, p. 47) .

A experiência seria portanto sempre contestável, mas sempre uma experiência política. Scott ainda pergunta: “Será que o social e o econômico determinam o subjetivo? Será que o privado é completamente separado, ou completamente integrado ao público? (1999, p. 45). O social e o pessoal estão imbricados um no outro e os dois são historicamente variáveis, assim também como os significados das categorias da identidade mudam, e, com ele, as possibilidades para se pensar o ‘self’. E pergunta: “O que poderia ser mais verdadeiro, afinal, do que o relato do próprio sujeito sobre o que ele ou ela vivenciou?” (1999, p.25).

E essa verdade vivencial tem sim uma influência por demais importante e concreta. Doris Lessing fala que a influência de Virginia Woolf nela e em outras mulheres não se deu no estilo, nem nos experimentos ou declarações, mas simplesmente na sua existência, na sua coragem, sua perspicácia, sua habilidade para encarar a situação das mulheres sem amargura.” (BRADSHAW, 2003, p. 13-14).

2.2.1 A Experiência do Cotidiano:

As derrotas domésticas são tão devastadoras quanto são, para um General, as batalhas perdidas. (As Horas)

*“O cotidiano é um modo de acordar”.
Desatenta por obrigação,
Uma chaleira ferve
E me coloca em risco.”
(Carpinejar, em “Cinco Marias”)*

No livro *A invenção do cotidiano 2. Morar, cozinhar*, o filósofo Michel de Certeau junto com Luce Giard e Pierre Mayol trabalham uma maneira de fazer dos espaços públicos e privados “um lugar possível” e define assim O Cotidiano, nos seus “Anais do Cotidiano, citando ele mesmo:

O cotidiano é aquilo que nos é dado cada dia (ou que nos cabe em partilha), nos pressiona dia após dia, nos oprime, pois existe uma opressão do presente. Todo dia, pela manhã, aquilo que assumimos, ao despertar, é o peso da vida, a dificuldade de viver, ou de viver nesta ou noutra condição, com esta fadiga, com este desejo. O cotidiano é aquilo que nos prende intimamente, a partir do interior. É uma história a meio-caminho de nós mesmos, quase em retirada, às vezes velada (1994, p. 31).

E termina dizendo que “o que interessa ao historiador do cotidiano é o invisível...” (1994, p. 31).

Muito interessante essa última relação do cotidiano com o invisível, pois quando falamos em cotidiano, logo nos vem à mente, algo de comum, de ordinário, de repetido, que sempre esteve historicamente relacionado com o privado, e conseqüentemente com o mundo doméstico e feminino. E se falando em doméstico e feminino, logo aparece a palavra “invisível”, tão referente ao percurso de uma vida que esteve sempre atrelada aos domínios da casa.

Michelle Perrot, no seu livro *As mulheres ou os silêncios da história* fala que, a distinção do público e do privado apareceu como uma “[...]categoria política, expressão e meio de uma vontade de divisão sexual dos papéis, das tarefas, dos espaços, produtora de um real remodelado sem cessar” (2005, p. 261). Perrot também argumenta que sempre existiu o sentido secreto do privado, como gestos, espaço, mas que o seu conteúdo é variável no tempo e no espaço. Ela comenta que o comportamento escandaloso de Maria Antonieta não foi somente pela traição ao Rei, mas principalmente pelo fato de mostrar novas concepções das relações do público e do privado. Ela cita Norberto Elias quando este fala que as sociedades ocidentais, construíram suas civilidades pelo distanciamento do corpo e de suas funções cotidianas, e que ao longo dos anos, a Revolução Francesa (os homens da Revolução pretendiam criar um homem novo por meio de uma pedagogia do signo e do gesto, que ia do exterior para o interior) acentuou a definição das esferas públicas e privadas, valorizando a família e diferenciando os papéis sexuais ao contrapor homens políticos versus mulheres domésticas. E resume:

[...] o privado é uma zona delimitada por duas fronteiras: de um lado, a intimidade do eu, a câmara escura, a fortaleza do foro (forte) interior; de outro lado, os territórios do público e do privado aos quais o século 19 se esforçou para dar a consistência de esferas, por razões e com modalidades variáveis nos diferentes países europeus (2005, p. 456-458).

E uma vez que Maria Antonieta exigia um espaço todo seu para experienciar suas alegrias e prazeres, a paisagem de Versalhes, nem o mundo, nunca mais foram os mesmos. Um novo modo de vida se instaurava e uma nova idéia de felicidade diretamente ligada à essa

privacidade, que décadas mais tardes Woolf iria pesquisar em *Um teto todo seu*. Pesquisa essa de que talvez tenha se apercebido já desde os seus tempos de mocinha, e que depois escreveu em *Momentos de vida*, quando numa época dourada em Londres, tinha percepção desse mundo do dentro e do mundo de fora, e que às mulheres lhes cabia o mundo de dentro:

Aconteceu então que Nessa (sua irmã Vanessa Bell) e eu nos unimos numa conspiração. Naquele mundo de muitos homens, indo e vindo naquela enorme casa de inúmeros cômodos, formamos nosso núcleo particular. Penso nele como um pequeno centro sensível de vida intensa; de solidariedade instantânea, naquela enorme concha ecoante de Hyde Park Gate” (1985, p.166).

E Perrot conclui, ressaltando que, a articulação do público e do privado, se constitui num dos problemas maiores das sociedades democráticas, que ela está no centro da teoria política e da vida cotidiana, e que ainda, “o cruzamento com a diferença entre os sexos é uma maneira de penetrar em seu funcionamento e compreender seus deslocamentos” (2005, p. 465)

Falando-se em público, em privado, nas fronteiras de um e outro, não se pode deixar também de ver um pouco o papel da família, enquanto célula principal do espaço privado. Elizabeth Roudinesco fala que durante séculos a família ocidental teve o pai como soberano indiscutível, e que somente no século XVIII essa soberania foi desafiada pelo súbita presença do feminino. E com o advento da burguesia, a família se transformou em uma célula biológica que concedia lugar central à maternidade (ROUDINESCO, 2002, p. 11).

A historiadora diz ainda que, num sentido amplo “...a família sempre foi definida como um conjunto de pessoas ligadas entre si pelo casamento e a filiação, ou ainda pela sucessão dos indivíduos descendendo uns aos outros.” E faz referência à definição de Aristóteles que, contrário a Platão, a família se definiria como uma comunidade. Roudinesco faz referência a três períodos na evolução da família. Destaca o primeiro que define como “tradicional”, e que funciona para assegurar a transmissão de um patrimônio. Um segundo modelo de família, dita “moderna”, fundada no amor romântico, através da qual se afirma nos sentimentos e desejos via casamento; e a família “contemporânea” ou “pós-moderna”, que une dois indivíduos que buscam intimidade e vida sexual (2002, p. 18/19).

Roudinesco cita Michelle Perrot para falar do espaço privado como um espaço oriundo de uma zona “obscura e maldita” que vai se transformar em um lugar de uma das experiências subjetivas mais importantes de nossa época. E ainda que a família autoritária do passado, “triumfal e melancólica” fará surgir a família mutilada de hoje, constituída de feridas íntimas,

de violências silenciosas, de lembranças recalcadas. A figura paterna até então que dominava a família, aparece como uma “imagem invertida de si mesmo,” o que deixará transparecer “um eu descentrado, autobiográfico, individualizado, cuja grande fratura a psicanálise tentará assumir durante todo o século XX” (2002, p. 20-21).

Citando Freud, Roudinesco argumenta: “...se a família é para Freud uma das grandes coletividades humanas da civilização, ela não pode se distanciar do estado animal a não ser afirmando a primazia da razão sobre o afeto, e da lei do pai sobre a natureza.” (2002, p.45). Com essa afirmação, Roudinesco comenta do medo fantasioso que Freud tinha de uma feminilização do corpo social, e da sua incredulidade frente à emancipação das mulheres e sua significação de um “crepúsculo da razão” (2002, p. 45).

É desse lugar da família enquanto viga mestra do edifício social, do interior desse posto, de esposa, mãe, de uma mulher que não pertence mais a si mesma, mas à essa entidade familiar, que a sociedade por séculos, depositou na mulher o seu papel primordial: de doçura, amor e também fragilidade de Rainha do Lar. Talvez a personagem de Mrs. Woolf, seja a que esteja menos contaminada pelo fantasma do anjo da casa, vingando-se de Nelly (sua serviçal) com exigências de chá de gengibre como por ocasião da visita de Vanessa com os filhos. Mesmo assim, é notória a discriminação das serviçais por parte de uma patroa que não tem horários, que tem dificuldades em se alimentar, e não tem autoridade para dar as ordens na cozinha.

Maria Lúcia Rocha-Coutinho, em um livro importante da crítica feminista *Tecendo por trás dos panos*, fala do confinamento da mulher à esfera doméstica a partir da ascensão da burguesia e do aparecimento da sociedade industrial e do capitalismo. Somente com o surgimento da sociedade industrial a mulher se viu atrelada ao papel de mãe e esposa, levando-a a um confinamento que parece estar intimamente ligado à essa idéia de família que tem no amor romântico o pivô para sua conformação. Maria Lúcia também ressalta que a demarcação dos setores do público e do privado, asseguraram as diferenças biológicas entre homens e mulheres que passam a ser incorporadas pelo discurso social para explicar e manter as diferenças sociais e profissionais. Para ela, o espaço privado, tornou-se o lugar onde, através do matrimônio e da família, são criadas as condições para as formas desiguais de apropriação do capital cultural, de acesso aos meios de qualificação profissional e aos centros de poder e controle social... Essa desigualdade para Maria Lúcia, “acarretou o sentido de inferioridade da mulher e produziu uma forma muito particular de subjetividade, intimamente ligada a este sentimento: a passividade feminina em todas as suas formas. Deste modo, a

passividade atribuída à mulher não parece ser um traço da proclamada ‘natureza feminina’ mas, ao contrário, resultado de um longo processo histórico-social”(1994, p. 27-46).

As personagens de *As Horas* sentem-se outsiders e prisioneiras dessa passividade de que fala Lúcia. São mulheres às voltas com o espaço e o tempo e que já não se conformam com o confinamento que o doméstico exige. Confinamento esse que as isolam do mundo da realização pessoal, passando sempre a ser e a viver para os outros reforçando uma afirmação pessoal de “negar-se como pessoa” (1994, p.33).

Perrot fala que a sedentariedade é uma virtude feminina, um dever das mulheres ligadas à família e ao lar, assegurando à toda uma disciplina e exorcizando quaisquer desejo de fuga, “Pois a mulher é uma rebelde em potencial , uma chama dançante, que é preciso capturar, impedir de escapar” (2006, p. 135). Tal captura deve acontecer para aprisioná-la nos mais diversos locais de enclausuramento/confinamento: o gineceu, o harém, o quarto feudal, o convento, o bordel e a casa. Tal “proteção” se deve para encobrir sua sedução, e Perrot cita Pitágoras: “Uma mulher em público está sempre fora do lugar” (2006, p.136) mostrando assim a ameaça e todo perigo do que é uma mulher em movimento, uma vez que pesa sobre às mulheres uma suspeita sobre seus deslocamentos.

As mulheres de *As Horas*, ao contrário do que disse Pitágoras, estão fora do lugar sim, mas não no público, mas no privado. E não importa a captura ou o confinamento, que impedisse Laura Brown de partir, se contrapondo ao comportamento do século XIX, quando os homens partem sós ou antes, e as mulheres quase nunca vão. A mulher do século XX não queria mais tão somente trabalho e dinheiro, mas também liberdade, e para isso dizem não ao sedentarismo, e se põem em movimento a exemplo de George Sand, que via na viagem um meio de libertação, como falou Perrot (2005, p.139). Acho que Laura Brown, viajou em busca dessa libertação. Livrar-se de uma prisão subjetiva aos papéis às quais não se enquadrava, e que só a atormentava a um extremo quase à morte, mas que num mergulho também ao livro *Mrs. Dalloway*, optou pela vida.

Mrs. Woolf por sua vez, queria a cidade, Londres mais especificamente, pois sabia ela que a cidade era o risco, a aventura, e a ampliação do seu destino, a salvação, como disse Perrot (2006, p.136). Seu confinamento se deu em uma outra época, no início do século XX, quando as mulheres eram vistas com mais suspeitas ainda. Suspeitas de um sexo ao mesmo tempo frágil e perigoso, ainda com todas as vestes do pensamento vitoriano.

Mrs. Woolf desejava a Londres como metáfora das coisas do mundo; dos casacos Harrods, das crianças bravas e decepcionadas, da mão de Vanessa, do tordo lá fora... Aliás, desde o primeiro capítulo do livro, que depois do Prólogo, abre com Mrs. Dalloway, vamos

ter muitas referências culturais, e na sua maioria, referências à vida nas cidades. Cunningham menciona nomes de artistas de cinema: Meryl Streep e Vanessa Redgrave (protagonistas de *As Horas* e *Mrs. Dalloway* respectivamente); referência à arte moderna através da pessoa do fotógrafo Robert Mapplethorpe e dos poemas de Louise Glück; temos o mundo dos objetos e do consumo e o binômio beleza x dinheiro; as doenças modernas – Aids e Câncer de Mama; a contraposição da cultura erudita e popular; a House Music, as sandálias étnicas, os gays eternamente jovens..., a lembrança, a memória das coisas banais, mas que perfazem o mundo rápido e imagético contemporâneo.

Assim como a Mrs. Dalloway de Woolf, a Mrs. Dalloway de Cunningham também perambula pela cidade, “[...] Clarissa, simplesmente tem prazer em olhar, sem nenhum motivo, as casas, a igreja, o homem e o cachorro” (CUNNINGHAM, 1998, p. 17). Sua inserção nessas andanças não mais se constitui como um momento de libertação como a cidade significava para Mrs. Woolf. Ela tão pouco procura um quarto de hotel, para se decidir entre a vida e a morte. Mrs. Dalloway não pode evitar pensar no passado, mas ela pisa no presente. Essa cidade, que lhe oferece os bens de consumo: cafeteira italiana, panelas de cobre, abajures, roupão de flanela, lojinha que vendia seda para enrolar baseado, delicatessen, bazares árabes, incensos, poeira fecunda, enfim coisas que personificam os pedaços da vida pós-moderna, perfazendo um bairro de simulacros e cópias, “O bairro, hoje em dia, é uma imitação de si mesmo, um carnaval aguado para turistas...”, turistas alemães e japoneses típicos da invasão multi-racial dos dias de hoje, e que as lojas continuam vendendo as mesmas coisas: “camisetas de souvenir, berloques de prata, jaquetas de couro baratas”, mas que as pessoas continuam vivendo suas vidas. Há em todas essas referências uma indicação à valorização dos objetos, já que Clarissa menciona da sua maneira de surpreender-se frente à obra de arte, que “continua através dos tempos, de forma absoluta e total, e ser o que sempre foi”. Chega ela mesma a citar a palavra “aura”, quando se refere à “aura da fama” quando comenta a imortalidade de uma estrela de cinema.²²

Clarissa percebe, no entanto que, esse mundo de auras agora se opõe, através da descrição do prédio onde Richard mora, e que ela visita-o diariamente, com flores e carinho. Cenário esse que agora, assim como Richard, vítima da Aids, se vê “esquálido”, esfumaçado, e de paredes desbotadas de um bege amarelado, e um mundo que fora de algum prestígio, se

²² O filósofo alemão Walter Benjamin, no seu famoso texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, reflete sobre a Aura: “A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico.... O que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. (BENJAMIM, 1994, p. 168-170)

encontra com ameaças de uma mudança de um passado exótico pelas ruas pela violência urbana. (CUNNINGHAM, 1998, p. 46-48).

Com essa fala Clarissa, além de irônica, se antecipa (foreshadows) ao desfecho da sua personagem, pois ela mesma é um exemplo desse continuum de vida e que também trás consigo essa aura seja pelo seu nome, como pela sua personagem criada primeiramente por Woolf e depois por Cunningham.

2.2.2 A Experiência do trabalho doméstico

“O destino da mulher é a família e a costura [...] Ao homem, a madeira e os metais, à mulher, a família e os tecidos” (Michelle Perrot).



Figura 6 - Dona de casa lavando pratos.
Fonte: Pesquisa Direta (Foto/ Internet)

Já no romance *Mrs. Dalloway*, a personagem quando fala do viajante solitário, da guerra, do mundo, e da casa e menciona o passeio desse viajante pela rua aldeã “onde as mulheres bordam e os homens cavam o jardim, [...] E continua a ilustrar esse lugar do privado, da casa e das coisas habituais, onde se vê o vulto da dona de casa, por entre o aparador, a mesa e os gerânios. (WOOLF, 1980, p. 59).

Em *Mrs. Dalloway*, Woolf também fala dos sons da casa, e de como esses ruídos são dominados por um saber espacial das donas de casa:

[...] é estranho como uma dona-de-casa aprende o verdadeiro ambiente, o verdadeiro clima do seu lar. Suaves ruídos sobem em espiral pelo vão da escada; o ariar de um esfregão; escorrer de torneiras; batidas; um ruído sonoro quando se abre a porta da rua; uma voz repetindo uma mensagem, embaixo; um tilintar de prata em bandeja; prata limpa para a festa, tudo era para a festa (1980, p.40).

Segundo Michell Perrot, no seu livro *Minha história das mulheres*, o trabalho doméstico é de vital importância para a vida das sociedades, pelo fato de proporcionar o funcionamento e re-produção, como também na vida das mulheres. Esse trabalho se torna um peso, pois é da responsabilidade das mulheres, como também um peso na sua identidade, uma vez que ser uma perfeita dona-de-casa é o modelo sonhado pela maioria das mulheres.²³ Perrot reforça o caráter doméstico que marca todo o trabalho feminino, e que “a mulher é sempre uma dona-de-casa”. Esse caráter doméstico ultrapassa as paredes do lar, já que se espera também que uma perfeita secretária coloque flores e que cuide de seu patrão.

O trabalho doméstico para Perrot, resiste às evoluções igualitárias; é um trabalho invisível, fluido, elástico, físico, que depende do corpo, pouco qualificado e parece continuar o mesmo desde a origem dos tempos, da noite das cavernas (2006, p. 114-115).

As donas de casa, para Perrot, são reduzidas ao círculo restrito de sua casa, e desenvolvem “uma verdadeira mística feminina do trabalho doméstico e da reprodução”. As pequenas coisas do cotidiano fazem com que se sintam ocupadas e realizadas; e ela se refere aos ambientes aconchegantes descritos por Jane Austen: “Sua vida cotidiana é um romance interminável, cheio de intrigas e surpresas. Perrot não tenha se dado conta no entanto que, esse “aconchego” de que fala com referência à Jane Austen, seja um aconchego apenas aparente. Já naquela época, Austen normalmente transcendia o caráter referencial para conotar confinamento; opressão; aprisionamento, sobretudo em relação às mulheres. Já outras donas

²³ Conferir as heroínas: Mrs Dalloway (de *Mrs. Dalloway*), Ângela (do conto “The Legacy”), Rosalind Jones (do conto “Lapin and Lapinova) , e a própria Mrs. Brown (*As Horas*), como exemplos da busca ou inadequação a esses papéis.

de casa, ainda de acordo com Perrot, são mal humoradas, ou melancólicas, e assemelham-se às heroínas de Virginia Woolf, à espera de um acontecimento sempre adiado. A situação da dona-de-casa é uma variedade arriscada da condição de mulher” (2006, p. 117).

Ainda de acordo com Michelle Perrot, mas no seu livro *As mulheres ou o silêncio da história*, é através dessas pequenas coisas do cotidiano, que ela chama de “arquivos privados” e incluem diários, a paixão pelas caixinhas, mechas de cabelo, jóias de família, fotos, que as mulheres alimentam “uma nostalgia indefinidamente enfraquecida, e que constituem o seu “mundo calado”, através do qual as mulheres confinam as suas memórias. À essa memória do privado estão também ligados os acontecimentos voltados para o íntimo tais como: conservar os traços da infância; a transmissão das histórias familiares e o culto aos mortos (2005, p.37-39) À esses acontecimentos íntimos, algumas mulheres eram e são ainda também capazes de transformar essas pequenas coisas do cotidiano, em experiências transformadoras como a escritora Clarice Lispector que enaltece o trabalho da dona de casa: “Sempre gostei de arrumar: Ordenando as coisas, eu crio e entendo ao mesmo tempo. Arrumar é achar a melhor forma. Arrumar a forma?” (Calendário “Trabalho de mulher”, 1998). Claro que essa percepção do trabalho caseiro como forma de transpor outras dimensões, no caso a associação de “coisas com forma” deu-se mais tardiamente. No caso particular de Clarice, uma escritora do século XX, já mergulhada na ficção, no fluxo de consciência, e também atenta do poder transformador de um trabalho que liga a repetição com a transcendência.

Ao contrário de um deserto de criação, Bachelard considera o trabalho doméstico uma atividade criadora, já que esse trabalho “mantém a segurança do ser”. Para ele “Entre um objeto e outro, no aposento, os cuidados domésticos tecem vínculos que unem um passado muito antigo ao dia novo. A arrumadeira desperta os móveis adormecidos” (2000, p. 80-81). Ainda acrescenta que:

No momento em que acrescentamos um clarão de consciência ao gesto maquinal, no momento em que fazemos fenomenologia esfregando um velho móvel, sentimos nascerem, sob o terno hábito doméstico, impressões novas. A consciência rejuvenesce tudo. Dá aos atos mais familiares um valor de começo. Ela domina a memória. (2000, p.80).

Mas na sociedade pós-guerra, onde as mulheres assumem seus postos no mercado de trabalho, e sofrem de depressão, a distância dessa consciência de criatividade doméstica, já não fará parte de uma realidade, mas sim de uma raiva inconsciente e um silêncio perturbador.

“Fazer tudo, refazer tudo, dar a cada objeto um “gesto suplementar” uma faceta a mais no espelho da cera são outros tantos benefícios que nos presta a imaginação ao fazer-nos

sentir o crescimento interno da casa” (BACHELARD, 2000, p. 82). Já Woolf, ao invés de benefícios, analisa os gestos suplementares no cotidiano da vida de uma mulher, como um mundo de insatisfação e invisibilidades:

Mas se alguém lhe perguntasse o que a vida significou para ela...ela faria uma expressão vaga e diria não conseguir lembrar-se de nada. Pois todos os jantares foram preparados; os pratos e copos, lavados; as crianças mandadas para a escola e mergulhadas no mundo. Nada resta de tudo isso. Tudo se evaporou.” (WOOLF, 2004, p. 98).

Temos aí idéias que diferem em questões como: registro x esquecimento; lembrança sonhada x realidade concreta; devaneio x despertar.

No espaço da cidade e a estreiteza da moradia urbana, o trabalho da dona de casa extrapolou o trabalho de arrumação, e passou a desenhar o tempo das mulheres, transformando-o em um tempo fragmentado relacionado ao espaço exterior, como fala Perrot. “Quando os homens partem para o canteiro de obras, para o ateliê, a rua lhes pertence. Ela tem o barulho de seus passos e de seus rumores (2005, p. 211). Mrs. Woolf vivia à espreitar a rua, e num momento de distração de Leonard, quando este se envolvia com o trabalho da Hogart Press, Mrs. Woolf sai às escondidas em busca de um trem que lhe levasse para Londres. Essa cena, no filme *As Horas*, é por demais tocante, e que será analisada no próximo capítulo.

O trabalho doméstico das personagens de *As Horas* se dá de forma angustiante. Mrs. Woolf, fechada em seu quarto, mergulhada na construção da vida imaginária dos seus personagens, se aflige diante das empregadas: “Por que será tão difícil lidar com criados?” (CUNNINGHAM, 1998, p. 74). Faz um esforço para esconder essa sua limitação de Nelly, que tem o poder, conhece segredos e tem competência com a massa... . Tem consciência desse saber, “Existe uma verdadeira arte no comando de chás e jantares” (CUNNINGHAM, 1998, p. 72)

Mrs. Woolf se intriga frente ao domínio de Nelly no espaço doméstico; a desenvoltura com que abre a massa, e como é sempre “corada, majestosa e ela mesma”. Como pode ser tão linear nos seus sentimentos? Se pergunta, já que a própria Mrs. Woolf vive o seu tormento de ouvir vozes, não conseguir dormir, nem comer, e só de aflição são feitas suas horas. E ela reclama: “[...] como é que consegue, todos os dias e todas as horas, ser tão exatamente a mesma?” (CUNNINGHAM, 1998, p.72)

A falta de articulação que Mrs. Woolf tinha com o trabalho doméstico, servirá de laboratório para que, através do seu personagem Mrs. Dalloway transcenda à essa “limitação”,

como ela mesma descreve: “Clarissa Dalloway terá uma grande habilidade com os criados, modos intrincados, que serão ao mesmo tempo bondosos e autoritários. Os criados vão adorá-la. Eles farão bem além do que for solicitado (CUNNINGHAM, 1998, p. 75).

Em um dos capítulos referentes à Mrs. Woolf, a escritora recebe a visita da sua irmã Vanessa. Irmã, que tem também o nome duplicado da irmã da escritora Virginia Woolf, Vanessa Bell. Vanessa também é artista, pintora, mas ao contrário de Mrs. Woolf, Vanessa foi mãe, tem três filhos: Quentin, Julian e Angélica (nomes igualmente dos sobrinhos de Virginia Woolf). Com a sobrinha, Mrs. Woolf sente como se com ela partilhasse um segredo. Sente que há uma força que flui entre elas, que descreve como “[...] uma cumplicidade que não é nem maternal nem erótica, mas que contém elementos de ambas” (CUNNINGHAM, 1998, p. 99). Essa cumplicidade poderá ser conferida numa cena do filme, em que Mrs. Woolf, quando da morte de um passarinho, projeta a sua própria morte.

Vanessa é descrita como uma figura esculpida em mármore róseo (Já Mrs. Woolf é descrita como mármore branco), uma figura terrena, até mesmo decorativa, com arabescos, um misto de sentimental com senhora dos outros. Para Mrs. Woolf, Vanessa “[...] é seu navio, sua faixa de litoral verdejante, onde as abelhas zumbem entre as uvas” (CUNNINGHAM, 1998, p. 95). Essa descrição da Vanessa de Cunningham coincide com a descrição de Virginia Woolf sobre sua irmã no seus “Sketches of the Past”: “Vanessa, com seu vestido de seda branco..., e uma borboleta de esmalte azul no cabelo..., bonita, órfã de mãe,.. era um espetáculo comovente, um enfeite para qualquer mesa de jantar, uma nobre em potencial, podia-se fazer qualquer coisa do material precioso que ela era -...” (WOOLF, 1986, p.196).

A maternidade de Vanessa revela a opinião de Mrs. Woolf da supremacia desse feito frente à criação literária. Para Mrs. Woolf, os filhos são “[...] o verdadeiro feito; isto continuará a viver depois que as lantejoulas experimentais da narrativa tiverem sido empacotadas, junto com as velhas fotografias, os vestidos enfeitados e os pratos de porcelana nos quais vovó pintava suas paisagens tristonhas, inventadas” (1998, p. 98). Já nessa opinião podemos compartilhar das questões de finitude, herança e da brevidade das coisas. Um reforço também ao pensamento questionável de que a Maternidade é realmente algo de sublime e de maior à todas as coisas terrenas.

Já para Mrs. Brown, a maternidade não parece ser esse verdadeiro feito. Para Mrs. Brown, não só a maternidade, mas também o seu lugar no espaço doméstico se contrapõe a todo um mundo lá de fora onde as coisas acontecem: “Lá fora há um mundo onde todas as prateleiras estão abarrotadas [...]” (CUNNINGHAM, 1998, p. 41). Laura acredita que ela também possui “um tiquinho de brilho” (tem isso como um segredo). Interessante que faz

umas conjecturas sobre esse talento inerente ao ser humano, enquanto empurra um carrinho no supermercado, ou arrumando o cabelo no cabeleireiro (fazendo do espaço dito “feminino”, como espaço da filosofia da vida): “Eis aqui um espírito brilhante, uma mulher cheia de dores, uma mulher de alegrias transcendentais, que preferia estar em outra parte, que consentiu em executar tarefas simples e essencialmente tolas, examinar tomates, sentar-se embaixo de um secador de cabelo, porque é sua arte e seu dever” (CUNNINGHAM, 1998, p. 39).

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

Porque a guerra terminou, o mundo sobreviveu e estamos aqui, todas nós, construindo lares, tendo e criando filhos, produzindo não apenas livros ou telas mas todo um mundo – um mundo de ordem e harmonia onde as crianças se sintam seguras (se não felizes), onde homens que assistiram a horrores jamais imaginados,...possam chegar casa e encontrar as janelas iluminadas, perfume, pratos e guardanapos” (CUNNINGHAM, 1998, p. 39).

Os “pratos e guardanapos” ilustram tão bem essa escolha das palavras de uma dona-de-casa doméstica, e ironicamente os mesmos objetos em que Laura se identifica tão pouco e tem também tão pouca familiaridade.

Essa tarefa do cuidar, de um fazer maior enquanto equilíbrio e harmonia da ordem das coisas, a teórica/ensaísta/escritora americana Adrienne Rich no seu texto “Notes toward a Politics of Location” resume de forma ampla e focada no detalhe, na capacidade de prover e transformar um dia de trabalho das mulheres que nunca muda; trabalho não pago e que significa todo e qualquer tipo de sobrevivência dos pobres.

Across the curve of the earth, there are women getting up before dawn, in the blackness before the point of light, in the twilight before sunrise; there are women rising earlier than men and children to break the ice, to start the stove, to put up the pap, the coffee, the rice, to iron the pants, to braid the hair, to pull the day’s water up from the well, to boil water for tea, to wash the children for school, to pull the vegetables and start to walk to market, to run to catch the bus for the work that is paid. I don’t know when most women sleep. In big cities at dawn women are traveling home after cleaning offices all night, or waxing the halls of hospitals, or

sitting up with the old and sick and frightened at the hour when death is supposed to do its work (1984, p.229).²⁴

Rich ainda diz que: “In minimal light I see her, over and over, her inner clock pushing her out of bed with her heavy and maybe painful limbs, her breath breathing life into her stove, her house, her family, taking the last cold swatch of night on her body, meeting the sudden leap of the rising sun.” (1984, p.230).²⁵

E refletindo sobre a repetição, a dureza e o sofrimento e limitação do trabalho doméstico, Rich se questiona que do lugar que ela ocupa, de americana branca, o mundo quer faze-la acreditar que essa mulher do “todo dia ela faz tudo igual...” que tão bem também cantou Chico Buarque, não sabe pensar ou refletir sobre sua vida:

“Que suas ideais não são idéias reais como aquelas de Karl Marx e Simone de Beauvoir. Que seus cálculos, sua filosofia espiritual, seus dons na área das leis e ética, suas decisões políticas emergências diárias são meramente instintivas ou reações condicionadas, e que somente certos tipos de gente estão capacitados a fazer teoria, como os brancos educados, que seriam capazes de formular tudo, e que, as feministas brancas de classe média seriam aptas a conhecer todas as mulheres, e a formular o que deveria ser levado a sério. Com essas palavras Rich questiona ferrenhamente a teoria centrada no “branco/a”, tendo plena consciência de que essa crítica não é um ataque gratuito e raivoso/panfletário, mas uma conscientização de que o seu sentimento não é *O Centro* do feminismo (1984, p.230-231).

Mas, voltando para o cuidado das mulheres, e para a digressão sobre o pós-guerra versus a construção de lares, é justo nesse momento que Laura lê a exclamação da personagem de Virginia Woolf, Mrs. Dalloway: “*Que fãrra! Que Mergulho!*”²⁶ Esse embricamento de duplicação, falas intertextuais, se dê talvez para realçar mais ainda as (im)possibilidades de Laura.

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

²⁴ Através da curva da terra, existem mulheres levantando-se antes do amanhecer, na escuridão anterior ao ponto de luz, no lusco-fusco que antecede o alvorecer; existem mulheres se levantando antes dos homens e das crianças para quebrar o gelo, começar no fogão, fazer a papa, o café, o arroz, engomar as calças, entrançar os cabelos, puxar a água de beber do poço, ferver a água do chá, lavar as crianças para a escola, arrancar os legumes e começar a caminhada para o mercado, correr para pegar o ônibus para o trabalho pago. Eu não sei realmente quando a maioria das mulheres dorme. Nas cidades grandes, ao escurecer, as mulheres estão viajando para casa, depois de limpar escritórios durante toda a noite, ou encerrando os halls ou hospitais, ou acompanhando os mais velhos e doentes e amendontrados na hora em que a morte está para fazer seu trabalho.

²⁵ Com luz mínima eu a vejo, cada vez mais, seu relógio interior a lhe tirar da cama com suas costelas pesadas e dolorosas, sua respiração a inalar vida no fogão, sua casa, sua família, a pegar a última brisa da noite no seu corpo, ao encontro dos primeiros raios de sol.

²⁶ What a lark! What a plunge! – Que frêmito! Que mergulho! Pois sempre assim lhe parecera quando, com um leve ringir de gonzo, que ainda agora ouvia, abria de súbito as vidraças e mergulhava ao ar livre... (WOOLF, 1980, p.7)

quanto à sua falta de competência doméstica por fim exclama: “Que importância tem se não é nem glamorosa nem um modelo de competência doméstica?” (CUNNINGHAM, 1998, p.90)

O contraponto de Laura é a personagem Kitty (Toni Colette), sua vizinha e concunhada, e que chega de repente para uma visita justo na hora em que Laura não consegue essa competência doméstica. Uma visita por demais irônica, onde as duas são postas na berlinda diante de tragédias. Enquanto Laura Brown enfrenta a sua tragédia aparentemente simples e ingênua de não conseguir fazer um bolo profissional, como ela mesma define, Kitty, que tem esse saber, ‘ [...] Kitty traz consigo uma aura de limpeza e filosofia doméstica; todo um vocabulário de movimentos ávidos, vigorosos’ (CUNNINGHAM, 1998, p. 86) e acha tudo tão simples numa cozinha. Mas, apesar de deter esse saber, Kitty está com um câncer e sozinha terá que ir para o hospital.

Kitty é representada como aquela mulher luminosa, quando todas nós mortais nos sentimos sombrias; é atraente, se sobressaiu na escola, tinha poder, confiança, autoestima, forte, obstinada, e capaz de “lealdades profundas e crueldades terríveis”. Crueldade de serem “rainhas e estrelas”, uma vez do espaço público (frente aos rapazes, à escola) ou no espaço privado, como é o caso dessa visita. Kitty é preciosa, assim como o marido de Laura é adorável. Tem essa “singularidade de uma estrela de cinema e uma beleza idiossincrática”; tais mulheres possuem sim esse mistério e esse enigma da adequação, ou melhor, da superiorização, o que nos coloca, pobres mulheres mortais, ainda mais abaixo dos nossos lugares de inaptas e deslocadas.

Ao final da visita, Laura dá-lhe um abraço (cena que no filme foi substituída pelo um beijo na boca) o que levou alguns a fazerem uma leitura de Laura com preferências homossexuais. No meu entender, vi esse beijo como uma demonstração profunda de amizade entre mulheres. Sim! É possível mulheres amigas. Laura se vê “inundada de sentimento.”, um sentimento de sororidade (sisterhood), pois compartilham de um sentimento solitário nas suas sensações: “São ambas mulheres atormentadas e abençoadas, cheias de segredos partilhados, empenhando-se sempre. Uma e outra fazendo-se passar por alguém. Estão extenuadas e cercadas; assumiram uma tarefa tão imensa.” (CUNNINGHAM, 1998, p. 92).

A grande ironia das mulheres de *As Horas* se dá exatamente pelos sentimentos de inadequação e infelicidade no espaço privado e doméstico. A personagem do romance *Mrs. Dalloway*, de Woolf, também vivencia esse sentimento de inadequação e estranhamento frente a um lugar de referência, como ela mesma constata: “Tinha a esquisita sensação de estar invisível; despercebida; desconhecida; de não ser mais casada, não ter filhos agora...ser esta Mrs. Dalloway; nem mais Clarissa: Mrs Dalloway somente” (WOOLF, 1980, p.14). Mrs.

Dalloway faz essa constatação quando se refere aos seus passeios por Bond Street enquanto lugar de êxtase do perambular pela cidade, um espaço público, o que vai se opor a idéia do privado enquanto lugar de alegria e felicidade como comentou Michelle Perrot (2005, p. 483): “As mulheres gostam de uma feminilidade complementar e sentem-se bem com ela, e fazem do privado o verdadeiro lugar da felicidade. Perrot também distingue que “[...] na construção das identidades, a glória é masculina e a felicidade, feminina”. A felicidade para as mulheres, é uma obrigação ardente, individual e familiar[...]” (2007, p. 99)

Por essa obrigação ardente, individual e familiar, nenhuma das Mrs. de Cunningham encontram a felicidade, levando em conta toda a complexidade dessa palavra, como também as suas (im)possibilidades. Mrs. Woolf, sonhando inutilmente com um retorno para a sua vida de Londres, joga-se no rio; Mrs. Brown, se recusa a ir ao encontro da morte; nem se acostuma ao ar de reprovação do seu filho Richards. Mas vai ser Clarissa Dalloway, a Mrs. Dalloway de Cunningham, quem consegue ter a consciência do que seja essa palavra de obrigação ardente. Numa conversa com sua filha Julia, ela fala da sua juventude com nostalgia, e onde ela constata que “tem-se que prender o momento”, pois do contrário esse momento de felicidade intangível, se esvairá por entre os dedos, numa sensação de oportunidade perdida. E ela constata: “Tinha parecido o começo da felicidade, e ...trinta anos depois,... percebe que *era* a felicidade... Permanece intacta aquela perfeição singular, perfeita em parte porque parecia, na época, tão claramente prometer mais. Agora sabe: aquele foi o momento, bem ali. Não houve outro” (CUNNINGHAM, 1998, p. 83).

CAPITULO 3 - VIRGINIA WOOLF E O MERGULHO NA TEORIA

“Clarissa tinha então uma teoria – tinham ambos montões de teorias, sempre teorias, como todos os jovens as têm” (Virginia Woolf).



Figura 7 – Retratos de Virginia Woolf
Fonte: Direta (Montagem/otos de Internet).

Virginia Woolf enquanto escritora, além de ícone feminista do início do século XX, foi precursora e inovadora do romance moderno, fazendo uso do fluxo de consciência e do monólogo interior; técnicas essas que se caracterizavam por formas fragmentadas e associativas, omissão de verbos, pronomes, artigos e conectivos, o que na grande maioria das vezes deixava as frases incompletas, assim como o pensamento. A crítica feminista Maggie Humm diz que até os anos 80 Woolf era considerada uma escritora de “artful poetic prose”, e principalmente como uma artista obcecada pela “subjective consciousness” (1986, p. 123).

Woolf também foi responsável por investigar incansavelmente as questões da literatura feminina: da ausência das mulheres nas artes, a escrita feminina, uma sentença toda nossa, e principalmente a questão da valoração dos assuntos, ou seja, primazia dos assuntos masculinos frente às experiências do mundo doméstico feminino. Woolf se debruçou amplamente sobre a questão da solidão da vida doméstica, a repetição e invisibilidade do trabalho da casa, como também a experiência do espaço da sala de estar frente aos “grandes e importantes assuntos” como as guerras (na obra de Tolstói) e os mares (na obra de Hemingway). Woolf (1979, p. 4) também enfatiza de como esses valores masculinos que direcionam tanto a vida como a ficção, também destroem todo e qualquer vestígio de uma tradição feminina, quando diz: “The history of England is the history of the male line, not of the female. Of our fathers we know always some fact, some distinction. But of our mothers, our grandmothers, our great-grandmothers, what remains”?

No romance *Mrs. Dalloway*, o personagem de Clarissa fala que tem uma teoria, e essa teoria era para explicar um sentimento de insatisfação pelo fato de não conhecer as outras pessoas. E ela reclama dessa falta de unidade das pessoas com o mundo que a cerca, o que podemos intuir que V. Woolf já estava por assim fazer uma crítica ao individualismo do mundo moderno. Clarissa se sentia parte e em toda parte, e não somente “aqui, aqui, aqui”, e para conhecê-la era somente “procurar a gente que fosse o seu complemento; a gente e também os lugares”(WOOLF, 1980, p.147). E essa comunhão dela com o ser, o tempo, e o espaço, se resumia em uma consciência de ao mesmo tempo um temor à morte, mas também a uma consciência da integração dos seres humanos à uma fusão de nível mais transcendental:

O que tudo redundava numa transcendental teoria que, combinada com o seu horror à morte, a induzira a acreditar, ou a dizer que acreditava (pois era toda ceticismo), que sendo tão momentâneas as nossas aparições, a nossa parte invisível, em comparação com a outra, a que se não mostrava, mas que era tão extensa, talvez esse invisível eu sobrevivesse, se refizesse de algum modo, ligado a esta ou aquela pessoa, ou mesmo freqüentando certos lugares, após a morte. Talvez.” (WOOLF, 1980, p. 147).

Woolf vai emprestar também à prosa uma linguagem poética e lírica buscando uma forma que refletisse o que ela queria dizer e inovando em termos de forma e linguagem. Cunningham faz referência às suas inovações já a partir da epígrafe de *As Horas*, quando utiliza o pensamento de Woolf para estabelecer os elos entre personagens, entre os tempos, entre escritores: “[...] Eu deveria falar muito sobre *As Horas* e o que descobri; como escavo lindas cavernas por trás das personagens; acho que isso me dá exatamente o que quero; humanidade, humor, profundidade. A idéia é que as cavernas se comuniquem e venham à tona.” (WOOLF *apud* CUNNINGHAM, 1998, p. 7).

Virginia Woolf dentre dos seus estudos e seus ensaios (*Um teto todo seu*, *Women and writing*, *“Professions for Women”*, e *Modern Fiction*), de certa forma antecedeu a muitos teóricos nas questões sobre representação, personagem, cinema, e literatura, como já foram citados no Capítulo 1.

No livro *Um teto todo seu*, Virginia Woolf, faz um passeio na história da literatura Inglesa, apontando o silêncio e as diferenças encontradas pelas mulheres para exercerem seus talentos enquanto escritoras. O título se refere à um espaço de privacidade e intimidade, que se faz necessário para que essas possibilidades criativas aflorem, como a própria escritora ressalta: “É em nosso ócio, nossos sonhos, que a verdade submersa às vezes vem à tona” (WOOLF, 2004, p. 38).

Esse Teto também pode ser visto como um espaço físico e metafórico para ser ocupado pelas mulheres no que diz respeito à esfera da criação, no caso literária, até então de predominância masculina. Virginia vai se perguntar: “Mas qual o estado de espírito mais propício para o ato de criação?” (WOOLF, 2004, p.58). Antes de tudo “ter um quarto próprio”, algum dinheiro ou a independência financeira, e lazer, ou um ócio todo seu. O Teto Woolfiano também é um teto libertador em oposição ao quarto de confinamento da mulher do século XIX. Ironicamente é esse quarto de clausura, onde Woolf vai passar dias de sua vida, num tratamento de cura para sua depressão, mas que muito mais vai lhe aprisionar às vozes da sua imaginação fragilizada, do que lhe indicar o caminho da autoconfiança e cura.²⁷

Já no seu ensaio “Professions for women” (1996, p. 61), Woolf teoriza sobre o estado em que escrevia quando jovem, quando se sentia em um estado de transe. Enquanto se perde na sua imaginação, faz um paralelo com a imagem de um pescador mergulhado nas profundezas dos seus sonhos boiando em um lago, deixando solta sua imaginação errante a viajar por cada rocha submersa nas águas e no inconsciente do ser.

²⁷ [...], o tratamento de isolamento, boa alimentação e descanso em Richmond, concomitante aos seus conflitos no construir do romance sobre Clarissa Dalloway, personagem principal do romance em questão.

Essa técnica - fluxo de consciência - tão utilizado por Woolf e também por James Joyce, foi um celeiro fértil para a utilização desse diálogo interno de um único falante. Através da personagem de Mrs. Dalloway, Woolf vai trabalhar todo o tempo com essa voz dupla, principalmente nos passeios de Mrs. Dalloway, ou nos momentos em que esta faz uso dos monólogos interiores. O mesmo acontece com as três personagens de *As Horas*, Mrs. Woolf, Mrs. Brown e Mrs. Dalloway. Para Bakhtin, todo esse foco na alteridade, e na polifonia, e no discurso de voz dupla, parte do princípio de que não existe uma Língua toda sua, e que nenhuma interpretação é completa, uma vez que toda e qualquer palavra acontece enquanto uma resposta à outras palavras, como também abre caminhos para futuras interpelações. Graham Allen cita Bakhtin para tentar definir esse “entre lugar” fronteiro da Língua: “language for the individual consciousness, lies on the borderline between oneself and the other. The word in language is half someone else’s” (2000, p.28).²⁸

Virginia Woolf, de uma certa forma também se antecipou às teorias da intertextualidade, quando define as estratégias narrativas “[...] like a vast nest of Chinese Boxes all of wrought steel turning ceaselessly one within another” (YOUNG, 2003, p. 35). Essa idéia de atrelar a ficção às caixinhas chinesas²⁹, aonde uma vai saindo de dentro da outra, corrobora sua frase de que “[...] os livros continuam uns aos outros”, se antecipando assim como uma matriz teórica para o romance *As Horas*, de Michael Cunningham; uma caixa chinesa que faz parte de uma só cadeia e rede de textos (textos, autores, personagens, conflitos). Com esse movimento de elo e conexão, Woolf já teorizava sobre a inseparabilidade de vida e ficção e o papel do inconsciente em ambas, como define numa citação clássica do seu texto teórico sobre a ficção moderna, “Modern Fiction”: “Life is not a series of gig-lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end” (*Norton anthology*, 1986, p. 1996).³⁰

No que diz respeito às questões do sujeito, Virginia Woolf também questionou o universalismo do sujeito iluminista quando dizia: “[...] if two sexes are quite inadequate, considering the vastness and variety of the world, how should we manage with one only? [...]” (MINOW- PINKNEY, 1987, p. 9).³¹

²⁸ [...] língua para a consciência individual, se encontra na fronteira entre um e outro. A palavra na língua é metade de outro.

²⁹ Como um ninho vasto de caixinhas de ferro chinesas se mexendo incansavelmente uma dentro da outra

³⁰ A vida não é uma série de lampejos simetricamente arranjados; a vida é como um halo luminoso, um envelope semi-transparente que nos cerca do início ao fim da nossa consciência.

³¹ Se dois sexos já são bastante inadequados quando se considera a imensidão e diversidade do mundo, como poderíamos lidar só com um?

Dentre tantas formulações teóricas, umas delas será aprofundada na seção seguinte, “A Fada do lar”, por entender que essa teoria desenvolvida por Woolf, dialoga mais de perto com o meu foco de subjetividade.

3.1 A EXPERIÊNCIA DA “FADA DO LAR”

O pós-modernismo defende um sujeito autônomo, plural e heterogêneo, em contraponto ao sujeito racional, fixo e unificado, dono de uma verdade absoluta e universal proposto desde uma concepção iluminista. Como resultado desse novo sujeito histórico-cultural, uma nova subjetividade também se revela não mais uma subjetividade também única e fixa, mas uma subjetividade onde a contradição e a fragmentação se fazem muito mais presentes.

Na construção desse novo sujeito, no caso específico o sujeito feminino, faz-se necessário desconstruir a representação da mulher até então eleita por uma sociedade patriarcal. Virginia Woolf, no seu famoso ensaio “The angel in the house”, se mostra determinada a matar essa mulher definida assim por ela:

She was intensely sympathetic. She was immensely charming. She was utterly unselfish. She excelled in the difficult arts of family life. She sacrificed herself daily [...] She never had a mind or a wish of her own, but preferred to sympathise always with the minds and wishes of others (WOOLF, 1996, p. 59).³²

Na sua obra, Woolf cria uma nova representação desse sujeito não mais unificado, e faz surgir um novo sujeito, mais fluido e mais próximo das abstrações do inconsciente. Ao enveredar pela heterogeneidade, pelas diversidades e pelos fragmentos de uma nova lógica fraturada e múltipla, Virginia vai ser criticada pelo escritor/teórico Inglês E. M. Forster, que a julga incapaz de criar enredos e personagens: “She dreams, designs, jokes, invokes, observes details, but she does not tell a story or weave a plot, and – can she create character? That is her problem’s centre” (FORSTER *apud* SPRAGUE, 1971, p.19).³³ Interessante perceber que ele aponta exatamente para o foco de Woolf na criação de sua nova estética para o romance: o

³² Ela era intensamente compreensiva. Ela era imensamente charmosa. Ela não era nada egoísta. Ela se superava na difícil arte da vida familiar. Ela se sacrificava diariamente. [...] Ela nunca tinha opinião ou desejo próprio, mas preferia ser compreensiva sempre para com as mentes e os desejos dos outros.

³³ Ela sonha, designa, brinca, invoca, observa detalhes, mas nunca conta uma história ou tece um enredo, e – será que ela pode criar um personagem? Este é o seu problema central.

sonho, a invocação, a observação, os detalhes, o desenho...., ou seja o que não é visto, vivido, mas sentido. Todas as características desse novo sujeito findam muito mais afeitas às emoções, aos experimentos e aos desvarios do inconsciente do que ao racionalismo da lógica de Descartes.

A técnica narrativa do fluxo de consciência torna-se o meio apropriado para essa experimentação de uma nova representação do sujeito, com um interesse mais específico pela vida psíquica. Vida essa que Henry James na década de 1880 já teria abordado quando da criação do romance psicológico. O desafio em relatar essa vida psíquica era, no entanto um desafio do escritor de ficção de fluxo de consciência, como explica Robert Humphrey:

The greatest problem of the stream-of-consciousness writer is to capture the irrational and incoherent quality of private unuttered consciousness and in doing so still to communicate to his readers. Readers [...] expect of language and syntax some kind of empirical order and completeness. Yet, if consciousness is to be represented at all convincingly, the representation must lack to a great degree these very qualities that a reader has a right to expect (1954, p. 62).³⁴

Humphrey ainda aponta três procedimentos básicos que o escritor deve seguir a fim de ser compreendido quando cria essa ilusão que é a de faz crer que estamos de fato, penetrando no interior da consciência de um ou vários sujeitos. São eles:

1- suspension of mental content according to the laws of psychological association;
2- representation of discontinuity and compression by standard rhetorical figures; and
3- suggestion of multiple and extreme levels of meaning by images and symbols (1954, p. 64).³⁵

Como resultado desses procedimentos temos uma abordagem ao inconsciente construída literariamente e conseqüentemente uma realidade igualmente fabricada. Essa fabricação pode levar a narrativa para uma escrita de desordem, mas essa própria desordem da técnica narrativa, o feminismo se utilizou enquanto um rompimento com as estruturas normativas da linguagem patriarcal.

³⁴ O maior problema do escritor de Fluxo de Consciência é capturar a qualidade irracional e incoerente da consciência privada incompleta e fazendo isso, ainda assim comunicar-se com os leitores. Leitores [...] esperam da língua e do sintaxe algo de ordem empírica e completa. Assim, se a consciência vai ser representada de maneira nada convincente, a representação não terá, até um certo ponto, essas qualidades que o leitor tem o direito de encontrar.

³⁵ 1- suspensão do conteúdo mental de acordo com as leis de associação psicológica; 2- representação de discontinuidade e compressão por figuras retóricas padrão; e 3- sugestão de níveis múltiplos e extremos de significação por imagens e símbolos.

Virginia Woolf, para enfrentar esse rompimento, soube unir a estética modernista, da qual faz amplo uso do fluxo de consciência, e a estética feminista, como duas faces que se completam, enquanto ferramentas da sua busca incessante de uma escrita que traduzisse também a sua angústia existencial. Esta última por sua vez, indissociável de seus experimentos narrativos; basta conferir o seu mais famoso texto teórico/ crítico/ histórico, já citado, *Um teto todo seu*.

Nessa nova representação da mulher na literatura, se faz presente também a busca de uma voz feminina que seja capaz de expressar a mente de uma mulher. Woolf tematizou e polemizou bastante sobre temas concernentes à: escrita feminina, androginia, a existência de uma frase feminina, a definição do que seja uma mulher, a sua feminilidade, e o fantasma da “Fada do Lar”.

O seu texto “Professions for Women”, teve como referência o poema “The Angel in the House”, de Coventry Patmore (1854), escrito para sua mulher Emily, cujas aptidões de uma perfeita esposa, faziam com o que o poeta se encantasse. O poema desde o século XIX teve sua popularidade garantida, com certeza se expandindo na crítica ferrenha e irônica que Woolf fez no seu ensaio, quando discorre ironicamente nas agruras que uma mulher enfrenta no exercício da profissão de escritora, assombrada pelo fantasma do olhar patriarcal (trans) vestido nessa Fada ou Anjo da Casa.

Embora no seu texto, Woolf tenha profetizado a morte dessa fada, no texto de Michael Cunningham, *As Horas*, depois adaptado para o cinema com o mesmo título, sob direção de Stephen Daldry, teremos essa fada ainda muito presente, principalmente nas personagens de, Mrs. Brown e Mrs. Dalloway. No caso específico de Mrs. Brown, essa herança se faz através do exercício de toda sua arte em agradar o marido (fazer um bolo perfeito); ao filho Richard (de parecer-lhe perfeita naturalmente); à cunhada Kitty (ironicamente o seu contraponto de perfeição e exuberância, apesar de um câncer em vista), restando-lhe somente a solidão de um quarto vazio para poder ser ela mesma: frágil, inadequada, confusa, e em busca de uma identidade toda sua.

Pierre Bourdieu no seu livro *A dominação masculina* também fala de um lugar de agrado, tendo em vista um lugar que está sempre na perspectiva do foco do olhar masculino:

A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (*esse*) é um ser-percebido (*percipi*), tem por efeito coloca-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis. Delas se espera que sejam “femininas”, isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas. E a

pretensa “feminilidade” muitas vezes não é mais que uma forma de aquiescência em relação às expectativas masculinas, reais ou supostas, principalmente em termos de engrandecimento do ego. Em consequência, a dependência em relação aos outros (e não só aos homens) tende a se tornar constitutiva de seu ser (Bourdieu, 2007, p. 82).

Apesar do esforço de adequação, vimos uma Mrs. Brown completamente inábil para preencher as demandas do lar, e à imagem da Fada do Lar Vitoriana. Perdida num trânsito de uma margem entre a lucidez e a loucura, ora pendendo mais para um lado, ora para outro. Sempre de um lugar de fora do esperado, Mrs. Brown está sempre a sentir-se impostora e fora do lugar do seu dever como ela mesma diz:

Eis aqui um espírito brilhante, uma mulher cheia de dores, uma mulher de alegrias transcendentais, que preferia estar em outra parte, que consentiu em executar tarefas simples e essencialmente tolas, examinar tomates, sentar-se embaixo de um secador de cabelo, porque é sua arte e seu dever (CUNNINGHAM, 1998, p.39).

De acordo com Andréa Wild no seu ensaio “The Suicide of the author and his reincarnation in the reader: intertextuality in *The Hours* by Michael Cunningham”, Laura Brown na sua busca pela competência doméstica ainda tem que se debater com um outro fantasma, o da “Woman of Sorrows”, que se contrapõe ao de dona-de-casa feliz (The cheerful housewife). Fazer o bolo perfeito e profissional seria uma forma de enfrentar esse fantasma avassalador. Wild afirma que; “At this moment, the ideal of the Angel in the House tallies with reality. When image and self correspond to each other” (2006)³⁶.

Nas falas de Mrs. Brown sobre o fazer do bolo, esse fracasso é revelador:

O bolo que fez parece pequeno, não só no sentido físico, mas como entidade. ...Ainda parece amadorístico, feito em casa; ainda parece, de algum modo, errado. O *i* de ‘feliz’ não ficou como esperava...Ela quer um bolo de sonho em forma de bolo verdadeiro. ...Querida ter feito um bolo que varresse as dores do mundo, ainda que só por uns tempos (CUNNINGHAM, 1998, p. 84, 115,116).

A metáfora do bolo ainda fez com que Laura procurasse um quarto de hotel, em busca de um fracasso solitário íntimo e particular, para ao contrário do ensaio de Woolf “Um teto todo seu”, onde o quarto se faz um refúgio para o ato de escrever ficção, no caso de Laura, o espaço fosse dilatado também para o ato da leitura. E é nesse quarto asséptico que, de acordo com Wild: “She seems to stand on neutral ground where neither The Angel in the House nor

³⁶ Nesse momento, o ideal da Fada do Lar corresponde à realidade. Quando imagem e o *self* correspondem entre si. (grifo meu)

her mirror-image, The Woman of Sorrows, Reign” (2006)³⁷. Mas mesmo falando de um lugar, ou de um entre-lugar nenhum, o fantasma permanece, a cobrança pelo enquadramento no seu papel atribuído por uma rede imaginária ou não, de papéis a serem cumpridos e desempenhados, seja como mulher ou mãe, como ela mesma se questiona: “Quando olha para o espelho do armário do banheiro, imagina, por alguns instantes, que tem alguém parado atrás dela....Algum tipo de eu fantasma, uma segunda versão de si mesma...vigiando” (CUNNINGHAM, 1998, p.167).

Diana Corso em seu artigo “O anjo da casa”, fala dessa descendência doméstica e desse sentimento de inadequação:

Creio que há uma melancolia feminina, que germinou no interior da estufa doméstica e que até hoje tempera de insatisfação mesmo as melhores conquistas que uma mulher pode ter. Mais do que dizer à mulher que o que ela faz não está de acordo com seu papel social, o fantasma do Anjo da Casa sussurra em seu ouvido que ela, ou o que sua vida lhe oferece, é inadequado (CORSO, 2003, p. 5).

Corso (2003, p.50) acredita, que essa melancolia feminina hoje já não é exclusividade das donas de casa:

A agonia das donas de casa suspirantes foi a primeira versão de uma depressão que hoje assombra a todos nós [...]. Todos que choram sem grandes motivos, se martirizam por miudeza e dormem sem ter sono. Para ela, Laura representa esse lado banal da tristeza, esse sofrimento injustificável, esse fastio, que é hoje a maior assombração. E conclui: “Talvez ainda seja obra do Anjo da Casa”.

De acordo com Sandra Gilbert e Susan Gubar (1984, p.17), no seu texto “The Queen’s looking glass”, a “Fada do Lar”, não seria o único papel designado às mulheres. Elas apontam outros papéis que resultam dessas imagens construídas através da própria imagem do espelho tais como: “O monstro da casa”, uma imagem concebida pela percepção masculina das mulheres na literatura, imagem essa que se entranha na Fada/anjo, ou o seu lado inferior e sombrio, perfazendo essa cruel leitura dita de uma dualidade intrínseca do feminino.

Quando se refere à mulher escritora, um dos conceitos de Virginia Woolf que vai se contrapor ao da “Fada do Lar”, será o de, ao invés da busca da perfeição para servir aos outros, a busca de uma frase toda sua. E buscando essa frase ma escrita, ela também poderia ser transcrita para a vida em geral. Uma frase que lhe vista não de fada, mas que se adapte ao fluxo de seu próprio pensamento. Pensamento esse que crie uma complementaridade que

³⁷Ela parece ficar em terrenos neutros, onde nem a Fada do Lar, nem a sua imagem-espelho, A mulher dos Pesares, reina.

muito mais enriqueça as diferenças do que as reforce. Essa complementaridade, Woolf chamaria de “Androginia”, conceito que desde longe já antecipava às potenciais multiplicidades do ser mulher, das escritas ditas femininas, e dos conceitos de gêneros tão revistos e re-significados nas últimas duas décadas. A Androginia de Woolf, definia-se enquanto: “[...] a mente andrógina é ressoante e porosa; que transmite emoções sem empecilhos; que é naturalmente criativa, incandescente e indivisa” (WOOLF, 2004, p.108). Ainda complementa:

[...] é preciso ser masculinamente feminina ou femininamente masculino. [...] a totalidade da mente deve estar escancarada, se quisermos ter o sentimento de que o escritor está comunicando sua experiência com perfeita integridade. É preciso haver liberdade e é preciso haver paz. Nenhuma roda deve ranger nenhuma luz piscar. As cortinas devem estar totalmente cerradas (WOOLF, 2004, p.114).

A questão da mente andrógina não deixou dúvida do espírito vanguardista de Woolf sobre as discussões acerca do aspecto dos papéis sexuais não fixos, mas fluidos e mutáveis e fez uma pergunta que até hoje ecoa nos estudos feministas: “What is a woman? I assure you, I do not know [...] I do not believe that anybody can know until she has expressed herself in all the arts and professions open to human skill” (WOOLF, 1970, p.238)³⁸.

Em seu artigo “A noção de sujeito da memória em Virginia Woolf”, Paulo Sérgio Nolasco (2006, p.173) conclui: “Virginia Woolf desenvolve, simultaneamente, uma postura crítica em relação ao sujeito da escrita, tanto quanto dramatizou a escrita de si – esse sujeito - autor-ilusório, transitório, erradio.”

Enquanto Woolf contribuiu valiosamente para as discussões feministas no início do século XX, Simone de Beauvoir também em *O segundo sexo*, foi uma das precursoras na crítica ao sujeito, questionando a sua presumida universalidade e neutralidade, e exclamava já na primeira linha de que: “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” e complementava ainda:

Nenhum destino biológico, psíquico, econômico, define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um *Outro* (1980,p. 9).

Beauvoir já no seu livro mais antológico, *O segundo sexo*, afirmava a não-coincidência entre a identidade natural e a identidade de gênero; Simone afirmaria que as

³⁸ O que é uma mulher? Eu lhe garanto que não sei [...]. Nem acredito que ninguém saiba até que ela possa se expressar em todas as artes e profissões abertas às habilidades humanas (tradução livre).

mulheres não eram o “outro sexo”, mas sim o “segundo sexo”. Não eram vistas como iguais, mas como seres inferiores. Outras pensadoras-filósofas são ainda mais assertivas nas suas constatações, como Julia Kristeva: “Estritamente falando, não se pode dizer que existem ‘mulheres’”, ou ainda Lucy Irigaray: “Mulher não tem sexo”(BUTLER, 2003, p.17).

Comentando a frase Beauvoiriana que de uma certa forma fundou o feminismo moderno, Simone Schmidt (2000, p.39-40) no seu texto “Gênero e História no Romance Português – Novos sujeitos na cena contemporânea” comenta: “A autora opõe à idéia essencialista de “ser mulher” a noção de “tornar-se mulher”, como possibilidade permanente de invenção pela e na experiência. Assim, ela questiona o conceito “mulher” como um princípio existencial e não como uma categoria política útil.” Schmidt também cita Butler que afirma não termos essência absolutamente alguma, e que a tal “essência feminina” não passa de uma opção cultural imposta que se tem disfarçado como verdade natural.

No *Segundo Sexo*, de Beauvoir, um questionamento se faz recorrente durante todo o livro: por que a mulher é o outro, reconhecendo já naquela época que a biologia não explica esse constructo e que todas as culturas vêm o homem como o sujeito, o absoluto, e a mulher como o outro.

Elizabeth Roudinesco no seu livro *A família em desordem*, já cita alguns verbetes dentre as quais que: “A mulher é efetivamente definida por seu útero, sua flexibilidade e sua umidade...caracterizada por uma fraqueza congênita, uma ossatura menor ...uma caixa torácica mais estreita e cadeiras que balançam incessantemente para encontrar seu centro de gravidade” (2002, p.123). Definição essa que defende o que o Movimento Feminista desde sempre contesta de que o “Destino é a anatomia”. Beauvoir se contrapunha afirmando que o sexo das mulheres é uma questão política. Para Roudinesco o livro de Beauvoir tornou-se paradigma por inverter o olhar que o gênero humano havia lançado sobre o sexo e o corpo das mulheres. Beauvoir não só estudava a sexualidade das mulheres, mas abordava também a vida privada, sob o olhar biológico, social e psíquico, e principalmente levando em conta os mitos fundadores da diferença. (2002, p.140-141).

Apesar de mais de um século de resistência, A Fada do Lar, embora se faça presente, ao menos na literatura, suas saias no entanto já não são tão visíveis; seus tecidos quem sabe mais suaves, assim transparentes como um sussurro. No caso do livro/filme *As Horas*, esse sussurro não aparece apenas como uma continuação de uma linhagem secular de mulheres, mas sim como questionou Silvia Alonso, no seu texto “O tempo que passa e o tempo que não passa: “um arquétipo feminino e suas variadas posições diante do seu tempo. Com um único

questionamento: qual o papel do feminino no decorrer da História, que é predominantemente patriarcal?” (2006, p. 54).

3.2 A EXPERIÊNCIA DA MELANCOLIA: DESLOCAMENTO E DOR PSÍQUICA.

*“Melancolia – Valsa triste que toca dentro da gente de repente”
(Adriana Falcão)*

Um traço comum nas três personagens de *As Horas* é a melancolia. Melancolia enquanto experiência de inadequação e dor psíquica.

Na casa em Paris onde morou Camille Claudel, e onde purgou seu amor por Rodin, está escrito uma de suas frases mais esclarecedoras do paradoxo da Melancolia: “Há qualquer coisa de ausente que me atormenta”, citado por PIRES, em seu artigo “Ao sabor das ‘Horas’”.

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

A reflexão sobre a melancolia remonta à Antiguidade. A questão da bilis negra, dos humores e dos seus componentes (sangue, bile amarela e a pituíta), fazia da melancolia antes

de tudo uma questão biológica. Somente na era moderna, ela vai ser compreendida como uma doença da alma.

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

O triste e indecifrável desse estado é, segundo Freud, que o melancólico perdeu seu objeto amado mas não sabe o que foi perdido conscientemente; talvez saiba quem perdeu, mas não sabe o que perdeu, e essa perda leva a um empobrecimento do Eu, que espera ser rejeitado e punido, levando-a aos sintomas da insônia e à recusa do alimentar-se.; “a pulsão que compele todo ser vivo a apegar-se à vida é subjugada” (2006, p. 106).

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

Julia Kristeva, no seu livro *Sol Negro – Depressão e Melancolia*, retoma da teoria freudiana a idéia da inconsciência do melancólico referente à perda do objeto amado, e, da teoria lacaniana, a idéia de um vazio ontológico e fala sobre uma tristeza profunda resultante de uma “carência congênita”, que ela denomina de *Coisa* (1989, p.19) Kristeva (1989, p.11) fala das nossas tragédias de cada dia para justificar nosso desamparo:

A lista das desgraças que nos oprimem todos os dias é infinita... Tudo isto, bruscamente, me dá uma outra vida. Uma vida impossível de ser vivida, carregada

de aflições cotidianas, de lágrimas contidas ou derramadas, de desespero sem partilha, às vezes abrasador, às vezes incolor e vazio.

No seu artigo “Arte e Melancolia”, Charles Feitosa transcorre sobre o tema a começar pelo termo melancolia, que vem do grego *melankholia*, é formado pela associação das palavras *kholê* (bílis) e *melas* (escuro). Melancolia significa literalmente a bÍlis negra, uma das muitas substâncias constituintes do corpo humano segundo a medicina antiga, mas que em excesso provocaria uma desordem cujo principal sintoma seria o afundamento nos próprios pensamentos e a perda de interesse pelo mundo exterior. Ainda segundo Aristóteles, uma das principais características dos melancólicos seria a propensão a se deixar levar pela imaginação. A melancolia teria, portanto, um caráter ambíguo na cultura grega: era tanto uma doença perigosa, que podia levar ao suicídio, quanto um estado de fermentação da alma, um instante de calma antes da explosão de novas idéias e formas.

A imagem da Melancolia, da antiguidade ao século XXI, vê-se repetidamente a cabeça pendendo sobre a mão, o olhar perdido, o corpo curvado sob o peso da existência, cf. a tela de Dürer (1514) – *Melancolia I*. Somente a partir do renascimento é retomada a tradição aristotélica segundo a qual o melancólico é também um homem criativo e genial. Melancolia pode ser uma experiência de interiorização profunda e fértil, um estado afetivo propício a todo ser que tenha como projeto compreender e modificar o mundo. A modernidade vai oscilar entre um certo culto à melancolia e às tentativas isoladas de dissociá-las da criatividade. Alguns artistas como Goya e Baudelaire, vão criar suas obras sob o signo de Saturno, o deus/planeta que rege o tempo, a destruição e causa inquietude na alma. Segundo Feitosa (2005, p.40-43), “Cada vez mais fica fortalecida a crença de que o ser humano é fundamentalmente melancólico, dominado por uma sensação de vazio interior”.

Jorge Coli, ao comentar uma exposição sobre o tema da Melancolia em Paris há alguns anos, fala que as épocas possuem seus estados de alma e que o tema da Melancolia deslocou-se do século XIX até os tempos de hoje. Coli também diz que “A representação canônica do melancólico foi fixada pelos gregos: o rosto apoiando na mão, e o cotovelo sobre o joelho; arquitetura corpórea que busca sustentar o corpo inerte. Nos olhos fixos, o mundo se dissolve” (2006, p.2).

A época de Virginia Woolf foi a época desse estado “cor de chumbo” de que fala Coli. No filme *As Horas*, temos de forma concreta essa arquitetura corpórea através dos olhares fixos e mundos dissolvidos de Mrs. Woolf, quando contempla os apelos do marido Leonard na estação de trem para Londres, ou à beira do rio Ouse, antes de desaparecer por entre suas águas. Ou ainda Mrs. Brown quando contempla também o olhar assustado do filho Richard, e

o vazio da sua vida. Mrs. Dalloway também transmite corporeamente o seu mundo desmanchado, através do último olhar para Richard, antes que esse se lançasse pela janela.

Cunningham também vai explorar em *As Horas* esse viés dos caminhos e confrontos com o eu e os outros eus, enquanto causa da doença maior, que é a depressão feminina. Depressão histórica, que remonta à época Vitoriana em um outro tempo e em uma outra cor, como ele próprio coloca no seu romance: “Tantas são as mulheres que vivem sem se queixar, com as esquisitices e os silêncios, as crises de depressão...” (1998, p.91). Sentimentos de inquietação com a banalidade da vida e inadequação, tão bem representados pelo personagem de Laura Brown: “Uma vida que não lhe pertence...aquela era eu. Essa sou eu” (1998, p.76).

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

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

No que diz respeito ainda às mulheres, Freud ressalta um fundamento duplo na vida comunitária dos seres humanos: a compulsão para o trabalho, e o poder do amor que fez o homem se dividir em privar-se de seu objeto sexual, no caso, a mulher, e a mulher, em privar-se daquela parte de si, seu filho. E como diz Freud, Eros e Ananke (Amor e Necessidade) se tornaram os pais também da civilização humana. Mas as mulheres logo se opõem à civilização, uma vez que o trabalho de civilização tornou-se cada vez mais um assunto masculino, e as mulheres se descobrindo cada vez mais relegadas a um segundo plano pelas exigências dessa mesma civilização (2002, p. 55-59).

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

Não há nada fixo na vida fugitiva: nem dor infinita, nem alegria eterna, nem impressão permanente, nem entusiasmo duradouro, nem resolução elevada que possa durar toda a vida! Tudo se dissolve na torrente dos anos. Os minutos, os inumeráveis átomos de pequenas coisas, fragmentos de cada uma das nossas ações, são os vermes roedores que devastam tudo quanto é grande e ousado...Nada se toma a sério na vida humana; o pó não vale esse trabalho (Edições de Ouro, p. 320).

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

Jeana Laura da Cunha Santos (2000, p.19), no seu livro *A estética da melancolia em Clarice Lispector* fala da Melancolia enquanto um entre-lugar, espremida entre duas linhas paradoxais:

Porque a melancolia não é a linha do êxtase e nem a linha da dor... Ela é a entrelinha que tangencia estes opostos.... a melancolia se insere no hiato deixado por este abalo e vem contribuir para a possibilidade do 'novo' que espreita na esquina ainda incerta [...].

Esse sentimento de incompletude é uma constante na vida dos seres humanos de uma forma geral. A consciência da finitude da vida e a (in)apreensão do caráter fugidio da vida, nos tornam seres com sentimentos de impotência profunda diante do tempo que passa. Virginia Woolf era uma escritora sempre atenta à esse fracasso do apreender o passado; um passado, eternamente perseguido, e indizível, onde sempre faltava uma palavra. Doris Lessing, no livro *A casa de Carlyle*, ressaltou que: “A medida que foi amadurecendo como escritora, Woolf passou a apreciar a fugidia imponderabilidade da vida – é um encantamento

que se irradia de seu conto “Um romance não escrito” e de *Mrs. Dalloway*” (2003, p.21). Tal imponderabilidade Woolf trabalhou na literatura através da experimentação nos romances, buscando apreender o que ela via como verdade mais sutil sobre a vida, e se utilizando da sua sensibilidade, para fazer da vida o “halo luminoso” (2003, p.11).

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

3.3 A EXPERIÊNCIA DO ESPAÇO VERTIGINOSO DA ALMA FEMININA:



Figura 8 - Mrs. Woolf, Mrs. Brown e Mrs. Dalloway (guache de Anita C. Jung).
Fonte: Folha de São Paulo, 2003.

3.3.1. As Mulheres “de papel pintado com tinta”

*[...] há tesouro que é certo
há tesouro que é errante
mas a boa-nova é que tudo tem jeito
porque todo tesouro é mutante (LUCINDA)*

No ano de 2007, a famosa tela do pintor espanhol Pablo Picasso, “Demoiselles d’Avignon” completou 100 anos (CARDOSO, 2007, p.12-13). Considerada o marco inicial do movimento Cubista, o quadro retrata imagens femininas distorcidas vistas simultaneamente de frente e de costas. Picasso talvez nunca tenha imaginado que, com essa tela de geometrização perturbadora e de deformação radical, fornecesse subsídios para uma

leitura da representação dessa nova feminilidade sexual, uma mulher multifacetada e simultânea que viriam marcar o sujeito feminino na contemporaneidade.

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

Afinal de contas, diante do leitor há apenas “papel pintado com tinta” (BRAIT, 2004, p. 9). Tradicionalmente chamada de “Personagem”, a figura ou personalidade que aparece em uma obra literária há muito não é mais vista como uma pessoa de carne e osso, com qualidades humanistas coerentes e passou a ser analisada como uma construção do próprio texto. Para Antonio Cândido, quando falamos de personagem, uma questão primordial logo se impõe: Como pode um ser ficcional SER? E aí teremos problemas sobre a relação entre a ficção na criação literária e também uma reflexão diante da própria vida, quando teremos uma oscilação entre referência e criação. E ele cita Gide (1970, p. 54): “Tento enrolar os fios variados do enredo e a complexidade dos meus pensamentos em torno destas pequenas bobinas vivas que são cada uma das minhas personagens”.

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

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

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

Ao se pensar a representação do sujeito no trabalho literário, é importante compreender o conceito de sujeito como resultado da relação com a linguagem e a história. É na linguagem que a subjetividade se constrói, e sendo assim, fica evidente que a idéia que se tem de si, não é algo inato, mas uma produção social.

Em *As Horas*, as personagens femininas principais são: Mrs. Woolf, a mulher que escreve e todo o mundo da ficção a perturbá-la e instigá-la nos meandros da criação literária; Mrs. Brown, a mulher-leitora, e a função catártica de um livro nas nossas vidas; a leitora enquanto produtora de significado e de interação tanto com o autor como com a estória e personagens. Mrs. Brown é também uma mulher que se sente inadequada e em conflito com as expectativas do seu papel; e Mrs. Dalloway, a mulher editora, a que completa o círculo desse fazer com a imaginação, com as palavras e com os livros, e simultaneamente a personagem de Woolf, que dá continuidade à uma mulher, cujo início do seu delineamento, deu-se com a personagem Mrs. Dalloway do livro do mesmo nome de Virginia Woolf.

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

O romance *As Horas*, utiliza o fluxo de consciência para intermediar o tempo cronológico e a subjetividade do tempo psicológico, subjetividade essa que é apresentada através das vivências das personagens – um dia na vida de cada uma; um dia com referências ao passado e às experiências interiores, que são narradas através das digressões das personagens sobre suas vidas, seus dilemas, escolhas e paralizações diante da complexidade da vida.

Essas digressões são apresentadas pelo uso de flashbacks e foreshadowings (prolepses), referendando assim uma autenticidade à narrativa de um passado re-memorado pelo testemunho ou memória. Essa fragmentação da temporalidade, idas e vindas no tempo, retificam o diálogo entre as personagens, as quais se inserem em planos narrativos diferentes, conseqüentemente em tempos distintos, mas que através da teia da ficção se interligam profundamente, exemplificando assim a própria definição de Virginia Woolf para a ficção: “A ficção é como uma teia de aranha, muito levemente presa, talvez, mais ainda assim presa à vida pelos quatro cantos” (WOOLF, 2004, p.48).

As três personagens são apresentadas no romance intercaladas em capítulos: Mrs. Woolf, Mrs. Brown, e Mrs. Dalloway, aparentemente com estórias independentes, mas todas três se entrelaçando seja por temas (um dia na vida de uma mulher enquanto temática mais geral e temas como suicídio, loucura e morte; casamento x maternidade; escolhas e criação artística), sejam elas personagens, ou as próprias técnicas narrativas: o fluxo de consciência, monólogo interior e epifania.

Em *Mrs. Dalloway*, veremos Clarissa passeando pelas ruas de Londres; mas apesar da ação se dar em um evento externo, que pode ser medido cronologicamente, este tempo é adensado, elástico por suas lembranças, recordações e reflexões. E é este tempo da memória que satura o romance de densidade e multiplicidade temporal e existencial. Em *As Horas*, esta personagem andarilha surge ampliada através das três faces dessa mesma Mrs. Dalloway de Virginia Woolf. No entanto, as personagens de Cunningham se encontram paralisadas, presas mesmo, nas armadilhas do doméstico e do que ele exige e aprisiona, fazendo um movimento assim do Romantismo de ontem ao Realismo de hoje, como ressalta Carla Rodrigues em seu artigo “Um olhar sobre a banalidade da vida”:

É nos sentimentos de inadequação, no questionamento do sentido da vida que levam, e na perspectiva sempre presente do suicídio que está a ligação entre as mulheres de Cunningham. O lado insuportável da vida que elas levam, em cenários diferentes, em situações sociais distintas, com condições tão díspares, fazem de Virgínia, Laura e Clarissa mulheres que sofrem não por coisas banais – elas são angustiadas pelo sentido da própria existência. Constatam esta dor nos gestos e atos cotidianos a banalidade da vida (2003, p. 3).

No caso de *As Horas*, Cunningham estará todo o tempo mediando entre os personagens de Woolf (Mrs. Dalloway), suas homenagens (todos os personagens de *As Horas*), e o que acrescentará de novo no delinear dessas novas personagens re-lidas e re-inventadas.

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

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

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

Mrs. Dalloway, Clarissa Vaughn, poderíamos considerar a personagem que representasse a pós-modernidade. Mas Clarissa está mais para ocupar um “entre-lugar” que transita entre a modernidade e pós-modernidade, já que ela tem um casamento fora da tradição, uma relação homossexual, mas sua relação também possui características de um casamento hetero e conservador, cumprindo um papel de uma esposa até certo ponto

submissa, talvez não à Sally, sua companheira, mas submissa à ela própria, já que tem uma prisão subjetiva em seu relacionamento amoroso com Richard, constituindo-se assim num sujeito assombrado pela fragmentação, cuja identidade é construída e desconstruída, sempre em processo e em confronto com o Outro, com ela própria e com os padrões vigentes.

3.3.2 MRS. WOOLF e o Percurso da Criação Literária



Figura 9 - “Mulher escrevendo” (obra de Pablo Picasso)
Fonte: Pesquisa Direta (Foto/ Internet).

Tenuousness and purity were in her baptismal name, and a hint of fang in the other (Vita Sackville-West).³⁹

Uma das mais antigas indagações humanas diz respeito à concretude e à existência efetiva do real. Será que aquilo que vemos, experimentamos, pensamos existe de fato, será tudo fruto de nossa imaginação, ou fruto de ficção passageira? Fernando Pessoa já definiu o poeta enquanto um “fingidor”. O Filósofo Mário Sergio Cortella, se utilizou do poema “A suposta Existência” de Drummond, para questionar o Real, quando este se perguntava: “Existem as coisas/sem ser vistas?” (Drummond, citado por Cortella, 2004, p.12). Refletir sobre a construção de referências confiáveis para qualquer ação ou pensamento é a base sobre a qual se elabora a arte, a filosofia, a religião e a ciência. No entanto,

É da natureza de uma obra de arte não ser uma parte nem tampouco uma cópia do mundo real (tal como em geral entendemos esta expressão), mas ser em si mesma um mundo independente, completo autônomo; e para fruí-la plenamente é preciso entrar nesse mundo, ajustar-se às suas leis e ignorar nesse meio-tempo às crenças, os objetivos e as condições específicas que prevalecem no outro mundo da realidade (WINTERSON, 2003).⁴⁰

Em se tratando não só de literatura, mas também de outras artes, nunca esteve tão atual se discutir o processo ficcional, o porquê e como se escreve, expondo assim, “o forjamento da ilusão literário ao mesmo tempo em que se desvenda o fingimento da ficção” (ISER, 2003, p. 387).

Por ocasião da 2ª FLIP (Festa literária internacional de Paraty), a escritora espanhola Rosa Montero autora de *A louca da casa*, também se debruçou sobre as questões acerca de como nasce uma narrativa, e como se mesclam visões pessoais do ofício literário entremeando citações, e ainda como isso se mescla com episódios da vida ou das possíveis vidas da própria autora. Para ela “O leitor entra no livro acreditando que tudo ali é real”.

Rosa não dá importância à fronteira entre ficção e realidade destilando frases como: “a realidade é uma abstração”; “inventamos nosso própria passado”; “Lembrar é inventar”; “Seu passado é um conto que você conta a si mesmo”; “não é que a realidade dê base para muita imaginação. Ela está costurada pela imaginação [...]” (MONTERO, 2004, p. E3). Com esse “forjamento” a literatura chama a atenção do leitor para a natureza artificial e

³⁹ Tenuidade e pureza estavam no seu nome de batismo, e um pouco de dentes afiados no seu outro nome (tradução livre).

⁴⁰ Epigrafe de Professor Bradley, IN *Oxford Lectures on Poetry*, 1901).

culturalmente construída do texto literário, como também para a relação entre o real e o irreal, a construção do significado, da verdade e da história.

Olhar o mundo já é uma escolha, um recorte. Ao transpor esse recorte para a ficção estamos fazendo uma segunda escolha dessa visão de mundo. Escolha que seria uma repetição da realidade que nem é mais a realidade repetida nem se consolida enquanto ficção. E ainda que essa repetição seja um ato de fingimento, ela “ganha sua marca própria que é a de provocar a repetição no texto da realidade vivencial, por esta repetição atribuindo uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é assim referido” (ISER, 2002, p. 958). Esse fingimento se constitui numa transgressão de limites fazendo uma aliança com o imaginário que adquire aparência de real na medida em que o ato de fingir pode penetrar no mundo e agir. Se olhar o mundo já é uma seleção, todo texto literário também é uma forma de tematizar o mundo. Esta seleção é uma das formas de decompor os atos de fingir, que junto com a combinação dos elementos textuais, vão transgredir os limites na introdução desse mundo no texto, e criar assim o que Iser chamou de “desnudamento de sua ficcionalidade” (ISER, 2002, p. 969).

Esse desnudamento de ficcionalidade vai se constituir numa das tarefas ou temas do Pós-modernismo, que muito irá contribuir para um repensar da nossa identidade, nossa subjetividade e dentre outras coisas o fazer ficcional.

As Horas se constitui como um exemplo perfeito de uma narrativa pós-moderna, apresentando muitas dessas características já citadas. Mas principalmente também por que mescla dados biográficos e ficção literária. Michael Cunningham vai também se utilizar das idéias de Virginia Woolf sobre biografia, pelo fato de ela acreditar que não se podia escrever sobre alguém sem levar em consideração aspectos subjetivos do biografado, definindo assim a Nova Biografia, como uma arte em contraste às vidas épicas vitorianas, contadas de forma monumental e memorial, como nos fala Tory Young (2003, p. 51).

Woolf falava dos momentos de difícil apreensão por parte do biógrafo; dos momentos que ela definia como não existência, e que ao mesmo tempo criava uma metáfora para definir tais momentos como “incrustados numa espécie de algodão cru indefinido. É sempre assim. Uma parte dos dias não é vivido de modo consciente” (WOOLF, 1985, p. 82). Com esse pensamento do não existir, Woolf criava a sua teoria, uma filosofia de que em uma vida, uma arte, ou história, está tudo entrelaçado e fazendo parte de um todo, o que dificulta a separação quando da tentativa de contar ou re-contar a história de uma vida. E ela teorizava:

[...] por trás do algodão cru está escondido um desenho; que nós estamos – isto é, todos os seres humanos estão – ligados a isso; que o mundo todo é uma obra de arte; que nós somos parte de uma obra de arte. *Hamlet* ou um quarteto de Beethoven é a verdade a respeito dessa imensidão que chamamos mundo. Mas não existe Shakespeare, não existe Beethoven; e nem existe Deus; nós somos as palavras; nós somos a música; nós somos a própria coisa. [...] a nossa vida não se limita ao nosso corpo e ao que dizemos e fazemos; vivemos o tempo todo em relação a determinadas medidas ou idéias de fundo. A minha é de que existe um desenho por trás do algodão cru. E essa concepção me afeta todos os dias (WOOLF, 1985, p. 85).

Em entrevistas concedidas por ocasião do lançamento do seu romance, Cunningham descreveu os capítulos de *As Horas* como “a day in my mother’s life” (a inspiração do romance); ao lugar onde nasceu (Nova York, como substituição à Londres homenageada por Woolf em *Mrs. Dalloway*) e à prosa poética da autora, quando diz que queria encontrar na língua o que Jimmy Hendrix fazia na guitarra (YOUNG, 2003, p. 12) Todas essas referências só confirmam o tom ou uma trilha sonora autobiográfica do seu romance.

Cunningham, através da face de Mrs. Woolf, ou seja, Virginia Woolf transcrita para *As Horas* tanto enquanto real – fatos autobiográficos - como enquanto personagem escritora, que não só escreve o seu romance “real” *Mrs. Dalloway*, mas será também o fio condutor da vida das três mulheres de *As Horas*, se apropria da figura de Woolf, no sentido de privilegiar uma reflexão sobre as artimanhas da ficção e seus mundos paralelos, no caso o mundo de Woolf, que mesclado com fontes originais, vai sendo construído com a escrita do seu romance mais famoso. Enquanto acontece o dissecar do fazer ficção, recortes da sua vida pessoal vão se somando ao seu fazer literário, fazendo desaparecer um limiar tênue entre fato e ficção, ou entre o que é real e o que seria construído, como definiu a poetiza brasileira Ana Cristina César em seus versos:

Autobiografia. Não, biografia.
Mulher (1998, p. 9)

Cunningham vai ilustrar o diluir das fronteiras entre os gêneros (biografia e ficção), já que aspectos biográficos sobre Woolf vão permear toda a trama.

A “nova” biografia de Woolf re-criada por Cunningham, vai romper com a noção de autobiografia clássica onde geralmente temos o autor enquanto narrador e protagonista, para transformá-la numa biografia inventada e ficcional. Essa invenção não vai, no entanto, impossibilitar que se crie uma relação fidedigna entre a vida real de Woolf e os fatos narrados. A história de Woolf é uma história verdadeira, embora re-inventada”, como fala Cecília

Meireles de que: “A vida só é possível reinventada...//Mas a vida, a vida, a vida, / a vida só é possível/ reinventada (2000, p.48)⁴¹.

O teórico francês Pierre Bourdieu no seu artigo “A ilusão biográfica” também comenta as dificuldades de se falar da história de uma vida, e diz:

Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma seqüência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar (1996, p. 185).

Bourdieu, assim como Woolf e o seu algodão cru dos momentos de não existência, também assegura que:

[...] não podemos compreender uma trajetória (isto é, o *envelhecimento social* que, embora o acompanhe de forma inevitável, é independente do envelhecimento biológico) sem que tenhamos previamente construído os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou e, logo, o conjunto das relações objetivas que uniram o agente considerado –... (1996, p. 190).

A noção do todo, do uno, do que fazemos parte nas imbricações da vida, são relativizadas por Bourdieu quando questiona se a vida pode ter uma história:

Falar da história de vida, é pelo menos pressupor -...que a vida é uma história e que, ...uma vida é inseparavelmente o conjunto dos acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e o relato dessa história...É a vida como um caminho, uma estrada, uma carreira, com suas encruzilhadas...seus ardis,..ou ...um caminho que percorremos e que deve ser percorrido, um trajeto, uma corrida, um *cursus*, uma passagem, uma viagem, um percurso orientado, um deslocamento linear, unidirecional...que tem um começo...etapas e um fim, no duplo sentido, de término e de finalidade (1996, p. 183).

Durante toda a narrativa dos capítulos referentes à Mrs. Woolf, vamos ter cenas da sua vida pessoal no que diz respeito à sua fragilidade emocional (depressão, melancolia), relacionamento com o marido (seu eterno companheiro e também vigia dos seus atos), sua irmã Vanessa (que conseguia tão bem agregar a arte ao papel doméstico), sobrinhos (que ironizavam as esquisitices da tia), empregadas (Nelly e toda a crise na relação de poder ou falta dele entre patroa e empregada).

⁴¹ A atriz/ escritora Maitê Proença, lançou recentemente o livro, *Uma vida inventada* (2008), que se encaixa dentro dessas novas técnicas narrativas, *Uma vida inventada*, onde mescla dados biográficos, com ficção, exemplificando bem esse diálogo de um real ficcionado.

Já na primeira frase do capítulo Mrs. Woolf, o cruzamento das duas narrativas se faz presente ao se utilizar da técnica de encaixe, com frases da Virgínia de Cunningham e a Mrs. Dalloway da Virgínia também personagem: “Mrs. Dalloway disse alguma coisa (o quê?)... Virginia acorda. Talvez esse seja um outro jeito de começar...” (CUNNINGHAM, 1998, p.30). Quem acorda é Virgínia, e o começo de que fala é o começo da estória do seu livro. A Clarissa “real” de *Mrs. Dalloway* começa o dia comprando flores para uma festa; a Clarissa “fictícia” de *As Horas* também. E nós leitores acompanhamos o mundo imaginado nessa ciranda narrativa: “Virginia acorda de novo... Ela sonhou com um parque e sonhou com um rumo para seu novo livro – qual era? Flores; alguma coisa a ver com flores... Não, o rumo se foi...” (1998, p.31).

Cunningham, através da sua personagem, Mrs. Woolf torna possível verificar esse vivenciar de suas idéias a respeito de literatura enquanto experiência subjetivada, bem como as de Virginia Woolf, como quando ela fala do momento da escrita:

Talvez hoje consiga perfurar a obscuridade, as passagens entupidas, para chegar ao ouro. Sente dentro de si um segundo eu quase indescritível ou, melhor dizendo, um eu paralelo, mais puro... é uma faculdade interior que reconhece os mistérios animados do mundo porque feita da mesma substância, e, quando está com sorte, Virgínia consegue escrever diretamente fazendo uso dessa faculdade. Escrever nesse estado é a satisfação mais profunda que conhece, mas seu acesso a ele vai e vem, sem aviso. Um dia pode apanhar a caneta e segui-lo com a mão que se move pelo papel; num outro, pode pegar a caneta e descobrir que é apenas ela mesma, uma de mulher de chambre segurando uma caneta, com medo e incerta,... sem a mínima idéia de onde começar ou do que escrever.

Ela pega a caneta.

Mrs. Dalloway disse que compraria ela mesma as flores (CUNNINGHAM, 1998, p. 34).

Essa frase vai ser o elo em termos de estratégia narrativa para unir a vida das três personagens. Mrs. Woolf pensa na frase como início para o romance; Mrs. Brown a lê em voz alta do próprio livro; e Mrs. Dalloway fala de sua própria voz que ela mesma comprará as flores. Novamente o percurso do texto partindo da imaginação, rumo aos olhos da leitora, e à ação de quem vive uma estória anunciada.

A escritora fictícia Mrs. Woolf, fala principalmente do estado de escrever como uma perfuração da obscuridade para se chegar ao ouro, e descreve esse estado como um “segundo eu” ou um “eu paralelo” que não sendo ela religiosa não se atreveria a chamar de alma. Esse estado, que ela descreve enquanto uma faculdade, e uma faculdade cujo acesso nem sempre está disponível, será o estado de que a técnica modernista do “stream of consciousness” se

utilizará, e que Virginia Woolf descreve tão bem no seu ensaio “Professions for Women”, no qual ela menciona o estado da escrita do romance como um estado de transe (WOOLF, 1996, p.61), o que só corrobora essa faculdade que a Mrs. Woolf descreve:

É uma faculdade interior que reconhece os mistérios animados do mundo...Escrever nesse estado é a satisfação mais profunda que conhece, mas seu acesso a ele vai e vem, sem aviso. Um dia pode apanhar a caneta e segui-lo com a mão que se move pelo papel; num outro, pode pegar a caneta e descobrir que é apenas ela mesma, uma mulher de chambre segurando uma caneta, com medo e incerta, apenas razoavelmente competente, sem a mínima idéia de onde começar ou do que escrever (CUNNINGHAM, 1998, p. 34).

Os mundos de Virgínia em *As Horas* são tão explícitos nos seus pensamentos quando diante da concretude do tangível do cotidiano; mundo dos vivos frente ao mundo sutil dos mortos: “é real; é sufocante e real. É, de certa forma, mais suportável, mais nobre, neste momento, do que a carne de vaca e as lâmpadas.” (CUNNINGHAM, 1998, p. 133). Ou ainda quando se depara frente às suas dores de cabeça entre as quatro paredes de seu quarto e o “reino dos pássaros” e se define: “Ela é só ela mesma, ali parada, com um marido em casa, criados, tapetes, almofadas e lâmpadas. Ela é ela mesma.” (CUNNINGHAM, 1998, p. 133). E por fim textualmente nos apresenta esse mundo: “Eis aqui, então o mundo (casa, céu, uma primeira estrela hesitante) e eis aqui seu oposto, esta pequena mancha escura num círculo de rosas” (CUNNINGHAM, 1998, p. 133).

Mais recentemente, por ocasião de uma nova edição de *Virginia Woolf - A casa de Carlyle e outros esboços*, a ganhadora do prêmio Nobel de Literatura 2007, Doris Lessing escreve na Introdução do livro um comentário sobre o filme *As Horas*, onde critica a imagem da romancista sensível e sofredora retratada por Cunningham. E pergunta: “Onde está a mulher maliciosa e cruel que de fato era?... A posteridade, ao que parece, tem de suavizar e tornar respeitável, abrandar e polir, incapaz de ver que o áspero, o bruto, o discordante podem ser a fonte e o alimento da criatividade” (2003, p.10). Lessing compartilha com algumas das críticas que surgiram na época, de Woolf ser retratada como uma mulher/escritora estereotipada, histérica, que só fumava e rasgava papel. No entanto, Lessing reconhece que, na sua época não era fácil ser uma mulher escritora, e ainda não o é (2003, p.14).

Os problemas apontados como “autenticidade” e “veracidade” da costura da vida da escritora Virginia e da personagem de Cunningham, ficam, portanto, solucionados, de acordo com as palavras de Wolfgang Iser:

[...] o mundo do texto, sob o signo do *como se*, não mais pode se designar a si mesmo, mas sim remeter ao que não é. Noutras palavras: embora ele não seja um mundo real, deve ser considerado como tal e, deste modo, a finalidade, que começa a se esboçar pelo ato de remissão, deve ser compreendida como a possibilidade de tornar-se perceptível...Pois tornar-se perceptível não se confunde com nenhuma característica do mundo enquanto tal (2002, p.977).

Como disseram Maria Martoccia e Janiera Gutiérrez em *Corpos frágeis, mulheres poderosas*, “Virginia gostava de especular sobre o que ‘podia ter acontecido’, e não havia diferença substancial em relação ao que realmente ocorrera” (2003, p.60). Em *As Horas*, vimos Mrs. Woolf “selecionada e combinada” por Cunningham; um recorte de sua vida “... medida xícara por xícara...” (CUNNINGHAM, 1998, p.136), para que tanto a leitora do livro, Mrs. Brown, quanto nós leitores de *As Horas*, possamos ultrapassar os limites entre realidade e ficção.

Em *As Horas*, Mrs. Woolf é descrita como Virginia Stephen, uma mulher pálida, alta, tão surpreendente quanto um Rembrandt ou Velázquez, e mais adiante até de um Giotto (CUNNINGHAM, 1998, p.94) e que começa a apresentar traços de quem envelheceu dramaticamente: “Começa a dar a impressão de ter sido entalhada num mármore muito poroso, branco-acinzentado. Continua majestosa, a mesma conformação apurada, ainda dona de sua formidável radiância lunar...” (CUNNINGHAM, 1998, p. 33).

Interessante o nome do personagem ser o mesmo nome da escritora Virginia, como também sua referência aos pintores holandês e espanhol, conhecido por suas pinturas sombrias e maestrias com a luz. Sua figura “entalhada” vai contrastar assim com a sua “ainda” radiância, mas que ao invés de ser uma radiância solar, a referência é com a lua, e a lua, simbolicamente, tem sua ligação com a noite ao invés do dia. Essa associação vem desde quando o sentido patriarcal sobrepôs-se ao matriarcal; a lua tornou-se assim “Senhor das Mulheres”. Outra informação da simbologia da lua se refere ao mito do desmembramento, bem como os ritmos lunares utilizados para dar a medida do tempo, e para unificar os períodos através da sua ação. Sem falar nas fases da lua; fases relacionadas com a biologia da mulher, mas também com leis da mudança, das estações, das idades do homem e consequentemente com a morte (CIRLOT, 1984, p. 351-354).

Virgínia teve conflitos com sua identidade sexual e mergulhava em devaneios literários como forma de superação de sua própria languidez, como fala Luiz Augusto Passos, no livro *A mulher vai ao cinema*: “Em seu esvaziamento aéreo, deixava a terra corpórea, buscando cessar seu fogo obsessivo na vaga das águas (DE CASTRO TEIXEIRA, 2005, p.206).

Desde o seu primeiro registro em um caderno de notas, transformado no livro *A casa de Carlyle*, Virginia Woolf diz se encontrar onde não queria estar (2003, p.17). Um sentimento de não lugar, de não pertencimento e inadequação que irá perpassar também nas outras personagens de *As Horas*, e que vai também ser uma preocupação central da sua escrita; uma idéia de não-pertencimento e alienação. Essa idéia de não pertencimento que nos persegue por estar sempre achando que existe uma outra vida mais interessante que não a nossa; essa eterna ilusão de incompletude que deságua na angústia de estar fora do lugar e que a condição do SE, nos levaria para um outro lugar sempre mais adequado. Na literatura e também em outras artes o problema do “SE” foi sempre recorrente. O poeta Robert Frost no seu poema “The road not taken” é uma boa referência para ilustrar a sensação constante do elo perdido com uma vida que não a nossa. Conferir também o filme *Sliding Doors*, (*De caso com o acaso* - HOWITT, 1997), só para citar alguns exemplos.

No seu livro *Momentos de vida*, Virginia Woolf fala de que, desde muito cedo, aprendeu a viver com dois mundos, o mundo “real” e o seu mundo todo seu; o seu mundo imaginário, à parte: “É bem verdade que eu cercava aquele mundo com um outro, criado pelo meu próprio temperamento; é bem verdade que, desde o começo, eu tinha muitas aventuras fora daquele mundo; e muitas vezes ia longe dele; e ocultava dele muita coisa...” (1986, p. 98).

Nos seus *Momentos de vida*, Woolf fala dentre outras coisas, da sua vida, sua família, a relação complexa com o pai, a perda da mãe, os irmãos, as festas, o cotidiano da sociedade Inglesa do começo do século XX, dos vestidos, das tardes, de Londres, do instante, do inefável, e da nossa ilusão por sonhar com “The road not taken”. E ela diz: Muitas vezes temos de nos contentar com sementes; os germes do que poderia ter sido, se a nossa vida tivesse sido diferente. Classifico a ‘pesca’ juntamente com outras vistas momentâneas: como as espiadelas que dou dentro dos porões, quando caminho pelas ruas de Londres” (1986, p.156). Woolf ainda relata um tempo em que morou nos quarto de fundos em Hyde Park, e que este quarto explicava muita coisa. E explicava as muitas, ou pelo menos duas vidas, que ela assim definia:

Mas pensava; sentia; vivia; as duas vidas que as duas metades simbolizavam, com a intensidade, a intensidade abafada, que uma borboleta ou mariposa sente quando, com suas antenas e pernas trêmulas e pegajosas, rompe com esforço a crisálida, sai e fica tremendo por algum tempo ao lado do casulo rompido; as asas ainda dobradas; os olhos ofuscados; incapaz de voar (1986, p. 143).

Assim como Woolf, Ferreira Gullar também pensou sobre a nossa parte que pensa e uma outra que delira; sobre o inefável e a permanência; sobre o conhecido e a estranheza; sobre a vida, a arte e a morte, no seu belo poema, *Traduzir-se*:

Uma parte de mim
é todo mundo:
outra parte é ninguém:
fundo sem fundo.
uma parte de mim
é multidão:
outra parte estranheza
e solidão.
Uma parte de mim
pesa, pondera:
outra parte
delira.
Uma parte de mim
é permanente:
outra parte
se sabe de repente.
Uma parte de mim
é só vertigem:
outra parte,
linguagem.
Traduzir-se uma parte
na outra parte
-que é uma questão
de vida ou morte-
será arte?
(Acesso ao Recanto das Letras, em 9/7/2008).

Traduzindo-se entre uma parte e outra, ou sobre a vida pacata e a turbulência do lugar que habitamos Virginia Woolf em *Um teto todo seu*, fala também de como “é desagradável ser trancada do lado de fora; e... como talvez seja pior ser trancada do lado de dentro.” (WOOLF, 2004, p. 29). Esta constatação irá ecoar na personagem de Virginia Woolf, no livro/filme *As Horas*, reclusa e confinada na casa de Hoggart, em Richmond. Trancada do lado de fora, pois a calma do lugarejo bucólico que o marido Leonard preocupado em nutria e ocupá-la, mas lhe remetia à morte, pela distância do burburinho efervescente de Londres, onde a vida acontecia, e as cortinas estavam abertas, como ela mesma descreve: “Que mergulho! Parece-lhe que pode sobreviver, prosperar se tiver Londres à sua volta. Se desaparecer algum tempo em sua enormidade, impetuosa e impudente sob um céu desprovido de ameaças... (CUNNINGHAM, 1998, p.135). E a prisão interior, ou do lado de dentro de si mesma, acontecia através da sua melancolia, e de suas vozes perturbadoras e paralisantes.

O seu confinamento dentro de casa para repouso, e bons ares, não evitam o seu mergulho em direção à morte. O espaço da casa, da suposta segurança do lar e do afeto dos

seus, da domesticidade, e da casa enquanto valor de intimidade, numa referência à *Poética do Espaço* do filósofo Gaston Bachelard, não amenizaram o sofrimento de Virginia na sua luta com a ficção, quando da construção do seu romance mais famoso e revolucionário, *Mrs. Dalloway*; e com o real, como por exemplo, administrar a sua cozinha e enfrentar a tortura de dar as ordens à sua serviçal Nelly Boxall⁴², que ironicamente não tinha um quarto todo seu, conforme lembra Alicia Gimenez Barlett, no seu lançamento *A casa de Virginia W.*, Bachelard fala que “levamos para casa nossos deuses domésticos” (BACHELARD, 2000, p.25). Os deuses de Virginia a perseguiram e suas “casas perdidas”, só seriam decifradas, quem sabe no fundo do leito do rio Ouse, onde pôs fim à sua existência.

Fosse através do seu suicídio, das suas prisões domiciliares, do seu histórico depressivo, do mergulho na ficção, ou nessa sua apropriação do gênero (auto) biográfico, Cunningham desmonta, acrescenta, e modifica a vida de Virginia Woolf. *As Horas* converte-se assim num próprio pastiche, não no sentido negativo de uma cópia, mas como ditam as mais recentes teorias/ narrativas pós-modernistas, como forma re-criadora de uma obra .

⁴² O livro de Alicia Gimenez Barlett *A casa de Virginia W.* é exposta a relação de Nelly Boxall, que serviu a casa dos Woolf por 18 anos, inspirando sentimentos complexos, onde admiração e ressentimentos habitaram o mesmo espaço.

3.3.3 MRS. BROWN e o percurso da inadequação aos papéis domésticos



Figura 10 - Mrs. Brown e o filho Richard cantam parabéns para o marido Dan.
Fonte: Pesquisa Direta (Foto do filme / Internet).

...está de novo possuída...por uma sensação meio onírica, como se estivesse nos bastidores, próxima da hora de entrar em cena e atuar numa peça para a qual não está adequadamente vestida e para a qual não ensaiou como devia. O quê...estaria errado com ela? (Laura Brown)

Em uma de suas entrevistas, o escritor Michael Cunningham afirma que Laura Brown é sua própria mãe: “Everyone needs a mother. Some of us get one who loves us enough, who does more or less the right thing. Other of us decide to become the mother we didn’t have” [...] ⁴³.

Fica claro assim de como a imagem da figura materna era desfavorável para Cunningham, ao representar Laura Brown como sua própria mãe, não estaria Cunningham condenando-a à culpa ancestral das mulheres em geral e das mães em particular? Laura

⁴³ Todos precisam de um mãe. Alguns têm uma que os ama suficientemente, que faz mais ou menos a coisa certa. Outros decidem tornar-se a mãe que não tiveram [...]

Brown, a mãe-suicida que não suportou o olhar carente do filho, o poeta Richard Brown, nem a frustração de um bolo nada profissional.

Não tem também como não associar o nome de Laura Brown com o da conhecida personagem do ensaio *Mr. Bennet and Mrs. Brown*, de Virginia Woolf. Nesse ensaio Woolf discorre sobre a ficção moderna e sobre uma voz que sussurra em seu ouvido dizendo: “My name is Brown. Catch me if you can” (1978, p.94).⁴⁴Poucos escritores, segundo ela, conseguem agarrar esse fantasma, ou essa voz. A maioria tem, no entanto de se contentar com um chumaço do seu cabelo ou uma nesga do seu vestido. Através das palavras “vestido” e o pronome demonstrativo “dela”, podemos assumir que essa voz é sim, uma a voz feminina.

V. Woolf é enfática quando diz que acredita que todos os romances começam com uma velha senhora na esquina da frente (1978, p.102). E critica Mr. Bennett dizendo que acha que o próprio nunca olhou para Mrs. Brown, a velha senhora da esquina... Essa mesma Senhora que está sentada no final de um vagão do trem, viajando não mais de uma estação para outra, mas de uma época à outra, pois Mrs. Brown é eterna; é a própria natureza humana. E durante tantas décadas, Mrs. Brown passou quase incólume; tão pouco olhada, uma vez que os escritores Edwardianos não a vêem, pois estão preocupados em olhar para fora da janela, para as fábricas, para as utopias, mas nunca para ela, nem para a vida, ou para a natureza humana. Consequentemente tais escritores desenvolveram técnicas e instrumentos para esse tipo de romances, mas que para personagens como Mrs. Brown, tais ferramentas se transformam em ruínas e morte (1978, p.110).

Nesse seu ensaio, Virginia Woolf já se firmava como uma autora de vanguarda da teoria quando defende a experimentação quando se pergunta: “Como deveria começar a descrição de uma personagem feminina?” E ela mesma responde e retruca: “Descreva isso, descreva aquilo, e grita: Pare! E jogue todas essas ferramentas feias e incongruentes para fora da janela, mas não se pode deixar Mrs. Brown escapar por entre os dedos, e que Mrs. Brown tem que ser recuperada, expressa, antes que o trem pare e que ela possa desaparecer para sempre” (1978, p.112).⁴⁵

⁴⁴ “Meu nome é Brown. Pegue me se for capaz”

⁴⁵ Nesse ensaio, Virginia Woolf dialoga com o escritor Arnold Bennett, sobre a importância da criação do personagem para a ficção, enquanto alicerce para se escrever ficção. Virginia fala de personagem em ficção (“Character in Fiction”), contando uma história que se passa em um trem, onde ela senta em frente de uma senhora, Mrs. Brown, e de um senhor, Mr. Smith. E sobre essas duas figuras, ela cria toda uma história, se referindo ao tema de como dar vida a uma figura fictícia, e assegurando a sua crença de que todos os romances têm a ver com personagem, e para expressar um personagem, e não para pregar doutrinas, cantarolar canções ou celebrar as glórias do Império Britânico.

No seu texto “Como se deve ler um livro?”, Woolf dentre outras coisas fala da construção de personagens: “Assim, somos consumidos pela curiosidade sobre a vida destas pessoas – os serviçais fofocando, os senhores jantando, a menina se vestindo para uma festa, a velha senhora à janela com seu tricô. Quem são, o que são, quais seus nomes, suas ocupações, seus pensamentos, e aventuras?” (WOOLF, 2007, p. 126) . Fala também de como a escrita evoca a construção desses personagens: “Evoque... algum acontecimento que lhe tenha deixado uma impressão especial – como, numa esquina, duas pessoas que conversavam. Uma árvore agitava-se; a luz elétrica tremeluzia; o tom da conversa era cômico, mas também trágico; uma visão completa, uma idéia integral parecia contida naquele momento” (2007, p.125). No making off do filme *As Horas*, somos informados de que Woolf gostava de instigar os seus sobrinhos a narrar algo sempre. Como por exemplo, perguntar-lhe o que teria acontecido durante a manhã, como estava o sol, se nervoso, gentil, raivoso, e que deveríamos escrever diário, e registrar tudo (interessante ou não), pois para ela algo interessante acontece todo dia.

Impressionante a discussão que Woolf faz da participação do leitor enquanto escritor do texto e da compreensão do personagem (Mrs. Brown); que o escritor não está sozinho, mas com o público, e que ao contrário do que pensamos de que o escritor é feito de diferentes ossos e sangue, eles não conhecem mais de Mrs. Brown do que nós leitores, cuja tarefa é insistir para que os escritores desçam dos seus pedestais e descrevam linda e triunfantemente a nossa ficção, e finalmente que:

[...] ela é uma velha senhora de capacidade ilimitada e infinita variedade; capaz de aparecer em tantos lugares; vestir qualquer vestido; dizer qualquer coisa e fazer sabe lá o que. Mas que, as coisas que ela disser, e as coisas que fizer e seus olhos e seu nariz e seu discurso e seu silêncio devem proporcionar uma fascinação extraordinária, pois ela é, com certeza, o espírito através do qual, vivemos a própria vida (1978, p.119).

No livro *O leitor comum*, Woolf, escreveu não só sobre a arte literária, mas também sobre vida e alma. E dentre essa abordagem, também de forma inédita, ela já oferece o livro e suas teorias ao leitor comum, tendo como pano de fundo as idéias de Dr. Johnson, diferenciando o leitor comum do crítico e do professor. Esse leitor que é guiado pelo instinto de criar para si mesmo, à margem de quaisquer outras miudezas que possa amealhar alguma espécie de plenitude – [...] (2007, p.11).

Woolf ainda se arvora a trilhar os caminhos do leitor em um outro pequeno texto, “Como se deve ler um livro?” Woolf argumenta que Ler é um processo lento e mais

complicado que ver; é uma arte complexa e difícil, e discorre do ideal de banirmos as visões preconcebidas quando iniciamos um livro: “Não dê ordens a seu autor; tente aproximar-se dele. Seja seu colaborador e cúmplice... se você abre sua cabeça o máximo possível, então os sinais e as alusões de sutileza quase imperceptível, desde os subterfúgios das primeiras frases, irão colocá-lo diante de um ser humano diferente de qualquer outro. Mergulhe nisso...” (2007, p. 124). E complementa: “Deve-se ser capaz não apenas de grandes delicadezas de percepção, mas de grandes audácias da imaginação [...]” (2007, p. 126).

E Woolf conclui, considerando também as limitações de Mrs. Brown que possui o obscuro, a fragmentação e o próprio fracasso, como características todas suas e apela para que nunca a abandonemos.

Tendo um nome de um dos ensaios de Woolf para representar a ficção, a Mrs. Brown de *As Horas* é a personagem que mais se aproxima da escritora inglesa, como também a mais próxima da sua literatura.

O capítulo que apresenta Mrs. Brown, se inicia com uma passagem do livro *Mrs. Dalloway*: “Mrs. Dalloway disse que compraria ela mesma as flores.” (CUNNINGHAM, 1998, p.35). Frase essa que vai funcionar como ligação, até mesmo um eco, entre as três personagens, uma vez que as outras duas também se iniciam com as mesmas referências. No caso de Mrs. Dalloway: “Ainda é preciso comprar as flores” (CUNNINGHAM, 19998, p.15), E Mrs. Woolf: “Mrs. Dalloway disse alguma coisa (o quê?) e comprou ela mesma as flores.” (CUNNINGHAM, 1998, p.30). Mais adiante, quando falarmos do filme, veremos como essa mesma escolha, tanto pela frase, como pelo gesto de comprar flores, igualmente irá costurar as histórias das personagens.

Todos nós sabemos a força que tem um livro nas nossas vidas. Ou é um livro, um autor, uma história, que em determinadas circunstâncias assumem papel determinante no percurso da nossa existência, escolhas e perspectivas. Podemos conferir o filme *Balzac e a costureirinha chinesa* (DAÍ SIJIE, 2002), que nos emociona ao constatar o poder de uma boa história⁴⁶.

⁴⁶ Nesse filme, os personagens assistem a filmes para depois re-contar a história, até mesmo subverter os enredos para uma comunidade perdida nas montanhas de uma China comunista e repressora. A revolução cultural já se instalava, mas não naquele povoado, onde “camponês revolucionário jamais será corrompido por um frango burguês...”. E na arte de transpor emoções através da ficção, os dois estudantes que estavam a se “re-educar” nas montanhas Fênix, faziam uma neve de uma casca de arroz, mais bonita do que a verdadeira, se utilizando da magia do re-contar o mundo e fazer as pessoas se moverem do chão. A costureirinha, depois de ler Balzac, fala que o mundo havia mudado: o céu, o som, até o cheiro do porco, resumindo o seu sentimento: **“Sinto-me como outra pessoa e mais como eu mesma”**. Bem que seu avô já havia lhe avisado: **“um livro pode afetar uma vida inteira.”** (grifo meu, 2002)

Linda Hutcheon citando E.L.Doctorow, de uma certa forma repete e reverbera as palavras do avô sábio das montanhas do filme da Costureirinha, coloca que: “Um livro pode afetar a consciência – afetar a forma como as pessoas pensam e, portanto, a forma como agem. Os livros criam eleitorados que têm seu próprio efeito na história” (1988, p.253).

A personagem de Laura Brown está a ler o romance de Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*, e durante todo o romance *As Horas*, produz o seu próprio texto da leitura e da sua vida. De acordo com Hutcheon: “essa atenção textual e temática que se dá ao processo de leitura se propõe a ser uma alegoria do processo de interpretação da vida, e também da arte” (1988, p. 107). E ela cita: “nesse aspecto, a vida se parece um pouco com a leitura. E...se todas as reações que você tem diante de um livro já foram reproduzidas e desenvolvidas por um crítico profissional, então de que adianta a leitura que você faz? Só adianta porque ela é *sua*” (1988, p.107). Com Laura Brown não será diferente. A leitura que faz de *Mrs. Dalloway* talvez se constituísse na única coisa realmente sua, ou pelo menos da sua vida paralela, imaginada, fora dos limites domésticos.

A leitura para Mrs. Brown é um meio também de localização: “Vai ler só mais uma página. Uma página mais, para se acalmar e se localizar...” (CUNNINGHAM, 1998, p.36). Localizar num mundo por demais estranho para ela, que é o mundo da sua casa, da sua condição de mulher e mãe, e do mundo doméstico. Mundo esse que ela chama de “novo mundo e mundo resgatado”, no qual não há espaço para o ócio; resquícios ainda do mundo Vitoriano em que o trabalho pesado é sinal de um modelo de um comportamento adequado, com certeza em que Laura tem dificuldades em se inserir. Dificuldade essa mais difícil ainda de enfrentar, quando ela tem o conhecimento de que “Lá fora há um mundo onde todas as prateleiras estão abarrotadas” (CUNNINGHAM, 1998, p. 41) Prateleiras abarrotadas de produtos, mas também de possibilidades de que mais tarde ela própria se resigna: “Não me lamentarei pelas possibilidades perdidas pelos talentos inexploráveis” (CUNNINGHAM, 1998, p.69).

Esse novo mundo, ainda tão próximo da Guerra, é o mundo em que Dan, seu marido, havia voltado do “reino dos mortos”, como que ressuscitado. Na condição de vivo, Dan foi mais que um herói, que poderia ter tido “qualquer moça alegre e submissa”, nas palavras da sua mãe, mas foi logo se engraçar de uma “ratazana de biblioteca”, com cara de estrangeira, de olhos escuros muito juntos e que sempre fora deixada em paz, junto aos seus livros. Uma descrição que em nada se assemelha às pretendentes que Dan poderia ter tido. À concretude de uma exímia “fada do lar”, Mrs. Brown está mais, como ela própria descreve: “[...] como se fosse uma criatura marítima arrancada da areia onde ficara encalhada – como se tivesse sido

resgatada de um reino de gravidade esmagadora e devolvida a seu verdadeiro meio, os sorvos e jorros da água salgada, o brilho imponderável” (CUNNINGHAM, 1998, p. 37).

A contextualização da estória de Mrs. Brown se dá em Los Angeles, em 1949. Tempo em que a Segunda Grande Guerra acabou e os maridos voltaram para casa. Existe uma falsa aparência de normalidade, mas as feridas do horror da guerra ainda estão expostas. Ironicamente, apesar da normalidade, Laura Brown está tentando se perder, ou se manter, como ela mesma define, entrando num mundo paralelo da leitura, o romance *Mrs. Dalloway*, seu livro de cabeceira, e muito mais que um livro, uma companhia para sua solidão existencial, e também uma espécie de identificação com a personagem título, que assim como ela, também se encontrava por vezes entre a encruzilhada da vida com a morte.

A exemplo dessa simbiose com Virginia, temos a cena do suposto suicídio de Mrs. Brown, que no cinema, tem uma aproximação ainda maior através da música repetitiva e crescente de Phillip Glass, e das mesmas águas caudalosas do rio Ouse, no qual Virginia se lança no seu último mergulho. Esse entrelaçamento labiríntico vai transgredir todos os limites de tempo e espaço, perpetuando uma trajetória feminina iniciada no início do século por Woolf, ecoada por esse personagem em particular na metade desse mesmo século.

Desde suas primeiras descrições, tomamos conhecimento do pavor de Laura pelo tempo que passa. O relógio da mesa de cabeceira é espiado como um “sarcófago”, algo que espia, quem sabe para lhe mumificar naquela paralisia em que se encontra, justo no aniversário de Dan, seu marido, onde supostas tarefas do “Deveria” lhe chamam: “Deveria estar de pé, banhada e vestida, preparando o café de Dan e Richie... Deveria estar de pé em frente ao fogão, com seu roupão novo, cheia de conversas, simples e estimulantes.” (CUNNINGHAM, 1998, p. 35). Mas a obrigação, no entanto, desfalece frente ao mundo dos sonhos, ao mundo do seu quarto densamente povoado ao contrário do quarto *deles*. Esse pavor pelo relógio e pelas horas que passam, talvez seja justificada também pelas palavras do filósofo da dor: “A felicidade,...está sempre no futuro ou no passado, e o presente é como uma pequena nuvem sombria que o vento impele sobre a planície cheia de sol; diante dela, atrás dela, tudo é luminoso, só ela projeta sempre uma sombra” (Edições de Ouro, p. 33)

Laura Brown não consegue agir, mas percebe com acuidade tudo à sua volta e principalmente a constatação de que preferia estar em outra parte. Laura tem segredos quanto à sua posição marginalizada no seu mundo; segredos cuidadosamente guardados, e um deles é o de preferir estar em outra parte (CUNNINGHAM, 1998, p. 39). De pronto ela percebe que o dia vai ser um dia difícil; e para enfrentar essa tarefa pega o livro automaticamente, “como se ler fosse a primeira tarefa óbvia do dia, a única maneira viável de negociar a passagem do

sono para a obrigação” (CUNNINGHAM, 1998, p.36). Laura Brown intuitivamente segue os preceitos de Virginia Woolf quando esta fala dos encantos da leitura de certas tolices e do quanto se pode surpreender, ser conquistado pelas “reliquias de humanidade”, relíquias que podem ser sugeridas e descortinadas por uma carta ou uma frase (WOOLF, 2007, p.128).

Mrs. Brown está grávida do seu segundo filho, e nessa condição, “tem permissão para lapsos...para ler exageradamente, para se demorar na cama, para gritar ou se enfurecer por nada” (CUNNINGHAM, 1998, p.36). Com essa fala, Mrs. Brown reforça a visão da gravidez como um estado “interessante” e de pronto associado a estados emocionais frágeis.

De Laura Brown sabe-se pouco sobre sua vida antes do casamento. Que tem cara de “estrangeira”, mesmo sua família já estando há mais de cem anos neste país em busca de sucesso; que é mais velha que Dan, o que ela acha “indecoroso e vagamente constrangedor” (CUNNINGHAM, 1998, p. 41). Laura tinha um nome de solteira, Zielski, mas agora “[...] ela é Laura Brown. Laura Zielski, a moça solitária, a leitora incansável, se foi e, em seu lugar, ficou Laura Brow” (CUNNINGHAM, 1998, p. 37). Virginia Woolf, nos seus inúmeros textos também fala do problema do nome e da identidade quando a mulher se casa. No seu conto “Lappin e Lapinova”, quando a personagem principal, Rosalind é descrita na sua nova vida: “Rosalind had still to get used to the fact that she was Mrs. Ernest Thorburn. Perhaps she never would get used to the fact that she was Mrs. Ernest Anybody...” (WOOLF, 1993, p.97).⁴⁷

Laura tem fascínio por Virginia Woolf, está lendo toda a sua obra, e se encanta pelo brilhantismo de uma mulher que consegue unir uma dor imensurável com uma singularidade, com gênio e mesmo assim se suicidou. Laura se identifica com esse ato, e essa projeção é guardada como um segredo, pois ela também sabe ser possuidora de algum brilho. Brilho que se esvai na duração da vida que leva; na sua vida de casada e de mãe, e que ela não sabe como articular essa triangulação da vida doméstica e íntima, com a vida pública. E Laura sabe que este conflito não é só dela:

Eis aqui um espírito brilhante, uma mulher cheia de dores, uma mulher de alegrias transcendentais, que preferia estar em outra parte, que consentiu em executar tarefas simples e essencialmente tolas, examinar tomates, sentar-se embaixo de um secador de cabelo, porque é sua arte e seu dever” (CUNNINGHAM, 1998, p. 39).

A arte e o dever de uma dona de casa há muitos anos têm sido o palco de discussões do movimento de mulheres. Um lugar que, como Laura descreve, de construção de lares:

⁴⁷ Rosalind ainda tem que se acostumar com o fato de ser a Sra. Ernest thorburn. Talvez ela nunca se acostume com o fato de era a Sra. Ernest-qualquer-uma.

{...}um mundo de ordem e harmonia onde as crianças se sintam seguras (se não felizes), onde homens que assistiram a horrores jamais imaginados, que agiram bem e com bravura, possam chegar em casa e encontrar as janelas iluminadas, perfume, pratos e guardanapos” (CUNNINGHAM, 1998, p. 39).

Muito irônico que em seguida à essas reflexões, tenhamos a interrupção aos pensamentos de Laura sobre a complexidade da sua arte, com as palavras da personagem de Woolf, Mrs Dalloway: *Que diversão! Que mergulho!* Como se o intertexto fizesse a ponte entre as duas personagens, Laura e Mrs. Dalloway, como também do mergulho em suas vidas, que Laura, assim como Mrs. Dalloway estão impossibilitadas de dar.

Começar um dia comum para Laura é como se estivesse possuída. Sente-se “como se estivesse nos bastidores, próxima da hora de entrar em cena e atuar numa peça para a qual não está adequadamente vestida e para a qual não ensaiou como devia. O quê, pergunta-se, estaria errado com ela” (CUNNINGHAM, 1998, p. 39) A inadequação de Laura é tamanha que tudo a irrita, a começar pelas vozes do marido e do filho, que a faz pensar numa batata sendo ralada. Associação muito pertinente, uma vez que a própria Laura sente-se exigida, na sua presença e no seu amor, de forma afunilada, espremida, e ralada mesmo, se associarmos a imagem do esmagamento à sua sensação, dando-lhe sentimentos de incompletude, de metade ao invés do todo: “É quase perfeito, é quase suficiente, ser uma mãe jovem numa cozinha amarela, tocando o cabelo espesso, castanho, grávida de uma outra criança. Há sombras de folhas nas cortinas; há café fresco” (CUNNINGHAM, 1998, p. 40). O sentimento de “quase”, ou no limiar de algo inalcançável vai perseguir Laura através das horas. Sim! E o café fresco, foi feito por Dan!

E vai ser esse sentimento de “Quase” e de “Ausência”, que levará Mrs. Brown, assim com a sua heroína literária, Mrs. Dalloway, a uma tentativa de suicídio, discutido em um outro momento do trabalho. Antes de sair de carro rumo a um “quarto todo seu”, Laura Brown, no entanto, num momento de “fada do lar” preocupou-se com o seu mundo que pensava deixar para trás: “Certificou-se de que o filho ficaria bem. Assou um novo bolo, descongelou os bifés, tirou o fio das vagens. Tendo feito tudo isso, está se permitindo sair” (CUNNINGHAM, 1998, p. 115). Interessante notar ainda as atribuições do doméstico onde filho e vagens se misturam nesse trabalho invisível e complexo, onde nada é sólido e se desmancha no ar, para fazer uma referência ao livro *Tudo que é sólido se desmancha no ar* de Marshall Berman.

Em *Um teto todo seu*, Woolf questiona essa oposição dos papéis e da ambigüidade dos sentimentos, por ocasião da descrição de um simples jantar pra mulheres: “...a beleza do

mundo que logo findará tem dois gumes, um de riso, outro de angústia, que cortam o coração em pedaços... [...]Que força estará por trás da louça simples em que jantamos...” (WOOLF, 2004, p.21-22). Woolf consegue definir as etapas desse jantar, como uma “trindade doméstica”. Essa mesma trindade poderia ser atribuída à esses estereótipos dos anjos: do lar, do monstro, da tristeza e da alegria doméstica.

Mais tarde, já deitada em um hotel, Laura Brown no seu conflito de vida x morte, resume de uma forma por demais irônica e reducionista o seu cotidiano e a sua vida: “Ficou deitada na cama com o livro nas mãos, sentindo-se vazia, exausta, por causa da criança, do bolo, do beijo. De algum modo, tudo acabou se resumindo nesses três elementos” (CUNNINGHAM, 1998, p. 114). Mrs. Brown com essa forma de alquimia, mistura o resumo das coisas concretas e abstratas que perfazem o seu dia: criança, bolo e beijo, eis a receita do seu “tudo isso”! Um tudo que parece pouco, que a faz sentir-se fracassada, que lhe lembra um papel nunca podido ser desempenhado com maestria em oposição a um quarto impessoal de hotel, essa zona neutra que não exige um papel e onde o “ir e vir vigoroso” a inunda de um sentimento de “não estar” e de “cidadã do lugar” onde tem as chaves e passou pelos portais. Portais para se deixar acompanhar por uma “irmã invisível”, como ela mesma define não uma Judith, falsa-irmã de Shakespeare⁴⁸, mas uma “irmã perversa, cheia de raiva e recriminação, uma mulher humilhada por si mesma” que não é Laura, mas que poderia ser “a enfermeira, cuidando da dor da outra” (CUNNINGHAM, 1998, p.118-120).

Embora Mrs. Brown sonhe acordada com a busca da morte, não consegue saltar rumo ao abismo. O seu abismo será o abandono do lar, a fuga para o Canadá, onde vai trabalhar numa biblioteca cercada de livros por todos os lados, quiçá também *Mrs. Dalloway*, para uma leitura rápida a fim de livrá-la da culpa estarrecedora que se implantava no seu olhar. Mas Mrs. Brown morrerá não mais como título do ensaio de Virginia Woolf, como por exemplo, quando Virginia estava a procura de um destino para sua criatura, mas como personagem do livro de Richard, onde terá um fim trágico num lugar escolhido pelo filho abandonado, e que na idade adulta se vingava matando a mãe, pelo menos na ficção.

Talvez Mrs. Brown não consiga saltar, pelo fato da sua angústia intimamente ligada à uma sensação de vertigem, que de acordo com o filósofo Kierkegaard, faz essa aproximação entre abismo e vertigem:

Quando o olhar imerge num abismo, existe uma vertigem, que nos chega tanto do olhar como do abismo, visto que nos seria impossível deixar de o encarar. Esta é a

⁴⁸ A referência é à irmã fictícia de Shakespeare, criada por Virginia Woolf no seu livro *Um teto todo seu*.

angústia, vertigem da liberdade, que surge quando , ao desejar o espírito estabelecer a síntese, a liberdade imerge o olhar no abismo das suas possibilidades e agarra-se à finitude para não soçobrar” (1968, p.66).

No entanto, Laura Brown não faz a escolha da morte. Embora a morte para ela pareça ser uma escolha reconfortante e uma libertação do não conseguir. E só o fato de constatar essa possibilidade já lhe indica outras direções, a vida, por exemplo. A morte que para ela tem uma beleza tenebrosa, assim como um “copo de gelo” ou um “deserto de manhã”. Mas Laura escolhe outra paisagem e descobre que não deve “abrir um buraco na atmosfera” e desperdiçar toda a sua criação como mãe e esposa viva: “- dias pacatos, janelas iluminadas, a mesa posta para o jantar - ” (CUNNINGHAM, 1998 , p. 122-123).

Laura imagina Virginia Woolf “derrotada pelas exigências tremendas da vida e da arte” e entrando no rio com pedras nos bolsos – “simples assim”, mas ela escolhe o caminho da “dificuldade” da vida, e que no filme vamos ver através da cena em que ela, já velha, vem para o enterro de Richard e confessa que entre a vida e a morte, escolheu a vida. Nesse momento de sua epifania particular, Laura sente que, “O peso e o grão da vida se restabelecem” e a “sensação de lugar nenhum se evapora.”; e de súbito é tomada por um senso de realidade “impronunciável” onde “Ela se sabe esposa e mãe, grávida outra vez, voltando para casa, enquanto véus de água são lançados para o alto” (CUNNINGHAM, 1998, p. 153).

É através de seu filho Richard, que vamos ter uma outra cena tocante de uma urgência do amor filial, através do qual ele afirma seu amor dizendo: “Mamãe, eu te amo”. Richard tem uma voz estranha, ainda não articula a frase correta, e Laura também escuta com um “nervosismo aveludado” na garganta. Tudo isso para nos adiantar que esse tom de urgência, onde Richard vigia, “ele vai vigiá-la para sempre”, a mãe com os olhos “brilhantes, secos e fixos” e se dedica a “observá-la e decifrá-la”, como se já soubesse “quando e o quanto ela falhou” (CUNNINGHAM, 1998, p. 154).

O capítulo termina com Laura de posse do controle da direção do carro, com as duas mãos na direção, controle que será repetido, como se tivesse uma função de indicar ao leitor, que será sim efetivado (Mrs. Brown terá as rédeas de partir para o Canadá), mesmo que o seu preço seja bem alto, como constatamos na sua volta, por ocasião da morte do filho Richard.

3.3.4. MRS. DALLOWAY e o percurso de todos os ecos



Figura 11 – Mrs. Dalloway disse que ela mesma compraria as flores.
Fonte: Pesquisa Direta (Foto do filme *As Horas*/ Internet).

Como cita Linda Hutcheon, numa referência à certas culturas na África, “[...]o nome é considerado como a expressão da alma” (1988, p.195). Em outras culturas orientais, o ritual do nome também se faz presente, como o que é mostrado no filme *O livro de Cabeceira* (Peter Greenway): “Se Deus aprovou a sua criação, ele trouxe à vida o modelo em barro, assinando seu próprio nome”.

Em *As Horas*, Cunningham expande essa expressão da denominação à três épocas distintas. Mrs. Woolf tem claro, o nome da escrita; mas é Clarissa Vaughan que melhor representa a elasticidade dos nomes, uma vez que Clarissa é o nome do personagem Woolfiano, Mrs. Dalloway, bem como o seu apelido por Richard, igualmente Mrs. Dalloway e somente Mrs. Dalloway. Não poderia ser, segundo ele, nem Isabel Archer (personagem de *Portrait of a lady*, Henry James) nem Anna Karenina (Tolstoi).

A escolha do nome para Richard, era de uma questão óbvia, pois se referia à uma finalidade maior: o destino. Clarissa toma para si esse nome que ela define como secreto, para explicar “...um nome que não pode ser transmitido por nenhuma linguagem e que é

simplesmente a visão e a sensação da própria coisa.” (CUNNINGHAM, 1998, p. 17). E pergunta-se meio confusa: “Não seria ela apenas uma criação poética, uma concepção de Richard?” E sendo uma concepção ficcional, ela sente-se como se estivesse “atravessando um porão de um navio naufragado; ou ainda um espelho, como se as partes desse lugar e desse tempo, existissem “ num outro reino”. O espelho nos remete à referência de uma outra personagem da literatura – Alice – do país das Maravilhas (Lewis Carroll), que também buscava outro reino, e que fez do espelho também o seu portal de mergulho:

Nunca imagine que não ser diferente daquilo que
pudesse parecer aos outros que você fosse ou poderia
ter sido não seja diferente daquilo que você tendo
sido poderia ter parecido a eles ser de outro modo. ⁴⁹

A personagem de *Mrs. Dalloway*, Clarissa também se surpreende com sua imagem no espelho: “[...] vendo de novo o espelho, o toucador, todos os frascos, concentrando-se inteira em um único ponto (enquanto se olhava no espelho), a fitar a delicada face rósea da mulher ...a sua própria face”(WOOLF, 1980, p.39). Em *As Horas*, Mrs. Dalloway também se olha no espelho: “[...] seu espelho oval na moldura dourada que devolve...seu reflexo pálido. Com o correr dos anos, ela se acostumou a ignora o espelho” (CUNNINGHAM, 1998, p. 51).

A imagem do espelho como lugar de reflexos e duplicações é também mistério para Clarice Lispector em *Água Viva*:

Espelho? Esse vazio cristalizado que tem dentro de si espaço para se ir para sempre em frente sem parar: pois espelho é o espaço mais fundo que existe. E é coisa mágica: quem tem um pedaço quebrado já poderia ir com ele meditar no deserto. Ver-se a si mesmo é extraordinário. Como um gato de dorso arrepiado, arpeio-me diante de mim. Do deserto também voltaria vazia, iluminada e translúcida, e com o mesmo silêncio vibrante de um espelho (1978, p. 79).

Tânia Swain, em seu texto “Meu corpo é um útero”, fala de uma identidade nômade enquanto proposta para o feminismo, onde as incertezas não se constituem derrota, mas traços constitutivos do ser: “[...] a identidade nômade é a reinvenção de mim enquanto outro. É o

⁴⁹ Essa citação de Lewis Carrol, foi extraída de um catálogo de moda, Zoomp-Inverno 1997, mostrando uma tendência que, em tempos contemporâneos, a moda também faz esse diálogo com a literatura, para ilustrar e aprofundar os novos conceitos de beleza e identidade.

espaço de mim” (2007, p. 240-241). Swain se refere ao espelho como projeção desse conceito:

Eu, nômade, sou outra, além daquilo que pareço ou do que falo. Eu sou um espaço de mim, migratório, de transição, nesta cartografia que me revela e me nega. Eu sou o espelho de mim, um lugar sem lugar....Sou, porém, nômade, e nesta concretude é apenas o reflexo no espelho, pois este ‘eu’ que vejo refletido não sou ‘eu’. Este ‘eu’ forjado em valores e normas históricas, por teorias e discursos de saber, por limites e entraves erigidos em sexo e sexualidade não sou eu: é apenas uma passagem, um momento de mim.

Na imagem invertida no espelho vejo apenas a *imitação de mim* em um *eu* unificado, categorizado, tão ilusório quanto as dimensões que se abrem na superfície polida.” (2007, p.241- 242).

Mrs. Dalloway, vive esse “feixe de experiências”; uma mulher no presente, mas que desde o seu nome/apelido tem uma herança forte em um passado social e literário, cujo reflexo ainda é muito límpido na sua vida. Mrs. Dalloway vive sim nesse espaço migratório que a leva a um “lugar sem lugar”, e gera dúvidas ao seu eu, refletido ou não.

A companheira de afeto de Mrs. Dalloway também é Sally, que no romance seminal vai ser a melhor amiga de Clarissa Dalloway. Sally vê-se como mais um objeto na casa, “reproduzida, junto com as flores, nos ladrilhos espelhados do fundo...” (CUNNINGHAM, 1998, p.148). Ao duplicar os nomes, é como se Cunningham tentasse expressar a alma dessas mulheres através dos tempos, ou de um único dia. Idéia que só corrobora a de identidades múltiplas à que as novas leituras sobre *mulheres* no plural são constituídas.

Richard tinha o costume de perguntar por Sally como se ela fosse uma espécie de “porto seguro totalmente banal;...(Sally, a estóica, a torturada, a sutilmente sábia) fosse inofensiva e insípida, tanto quanto uma casa numa rua tranqüila ou um bom carro, sólido e confiável.” Com esses sentimentos, Richard não admite a aversão que sente por Sally, e ao mesmo tempo reitera sua convicção de que Clarissa tornou-se uma “esposa-anfitriã”, anfitriã essa também duplicada da Mrs. Dalloway de Virginia Woolf. (CUNNINGHAM, 1998, p.23)

A relação de Clarissa e Sally é uma relação morna; não brigam nunca, parece acomodada mesmo: “Esse amor que existe entre elas, com sua domesticidade tranqüilizadora, seus silêncios fáceis, sua permanência , sujeitou Sally diretamente à engrenagem da mortalidade...” (CUNNINGHAM, 1998, p. 147)

Assim como Laura Brown, Clarissa é descrita como “uma moça esquisita e desconfiada”; uma pessoa comum, mas também se pergunta o que há de errado com ela. Sujeita a romances; tem um prazer em olhar sem motivo (contemplação); é infantil, falta-lhe agudeza; tão pudica! “Desmaio com as belezas do mundo mas reluto em beijar um amigo na

boca.” Tão avó! E feliz com seus sapatos! Enfim: A mulher do livro” (CUNNINGHAM, p. 16-17, 19-20).

Assim como Laura Brown, Clarissa também não se identifica com o papel de dona de casa e mãe. Sente-se igualmente deslocada, “como um turista num museu”. Ao mesmo tempo em que se encontra mumificada num papel, paradoxalmente se vê “como num trem”, em movimento. Quem sabe não seria Mrs. Dalloway também a “Senhora da esquina”, nos vagões do trem de quem falou Virginia Woolf no seu Ensaio sobre Personagem? E nesse movimento, sente que poderia “voltar para aquele outro lar”. Que lar seria esse? Não tem certeza alguma, mais parece ser um outro lugar pertencente à uma outra “essência” de Clarissa e uma “moça que se fez mulher” (CUNNINGHAM, 1998, p. 76)

A questão das gestões de possibilidades também está sempre presente nas escolhas das personagens de *As Horas*. Clarissa também vê um outro mundo lá fora. Um mundo de vida intensa, que todas nós mulheres achamos que estamos perdendo: “Ela poderia, acha, ter entrado num outro mundo. Teria tido uma vida tão intensa e perigosa quanto a própria literatura” Interessante essa desvendar de fronteiras entre realidade e ficção também na personagem de Clarissa. Depois ela mesmo se indaga: “Aquela era eu. Essa sou eu”, numa tomada de sensações de oportunidades perdidas. (CUNNINGHAM: 82).

Clarissa Vaughn, ao fazer a distinção de “aquela” com “essa”, divide o seu eu em duas partes, dando a impressão de que existe uma Clarissa perdida em algum lugar do passado, uma mulher atávica, que talvez Cunningham tenha trazido à tona através da seu personagem. Sua filha Julia acredita nisso, quando comenta essa herança, no caso aqui os sentimentos e ligações com Richard: “...por alguns momentos lembra a eterna figura da censura materna; parte de uma linhagem secular de mulheres que suspiram com pesar e resignação diante das estranhas paixões dos homens.” (CUNNINGHAM, 1998, p.126) e também representando essa fragmentação não só do sujeito contemporâneo, mas principalmente do sujeito no feminismo, quando assume que somos muitas e simultaneamente. Nessa sensação de que algo se perde na sua vida, Clarissa diz: “...sou ridícula, sou muito menos do que poderia ter sido e gostaria que fosse de outra maneira, mas parece que não consigo deixar de ser o que sou” (CUNNINGHAM, 1998, p. 106).

Das três personagens, Clarissa Vaughan, é aquela que ultrapassa os portões da casa para perambular pelas ruas em busca de flores. Flores para a festa, flores para Richard e flores para celebrar a vida. Nesse passeio de re-visitação de Mrs. Dalloway, ela também dialoga consigo mesmo quanto ao passado, às suas escolhas amorosas (os dias em Weelfleet com um beijo fim de tarde de junho); as referências cinematográficas, Clarissa pensa que vê Meryl

Streep num trailer (ironicamente é a atriz americana quem faz o papel de Mrs. Dalloway, no filme *As Horas*), ou Vanessa Redgrave (que igualmente irônico, é também quem faz a personagem de Mrs. Dalloway no filme do mesmo nome).

Clarissa tem no passado, mas especificamente em Richard, em Weelflett, e nos seus dezoito anos, um período como se fosse congelado da sua vida, que se imbrica com o presente; um momento de instante fugaz que será aprofundado posteriormente quando da análise da seqüência na Cozinha.

Essa representação crítica do passado re-visitado, trabalha com a repetição, mas uma repetição que se transforma na busca de alternativas. A diferença está na busca de uma saída que não seja a morte de Mrs. Woolf, nem no abandono de Mrs. Brown, tão pouco a saída da loucura, tão comum às mulheres presas nos porões do século XIX e metade do século XX. Clarissa Vaughan tem consciência de que é preciso enfrentar as horas, e seguir em frente. É como se sua personagem personificasse as palavras de Linda Hutcheon (1985, p.16) quando diz que: “Cada página é um campo em que se inscreve a marca de toda a página concebível registrada no passado ou antecipada no futuro”. Depois da morte de Richard, não existirá mais ninguém para chamar Clarissa Vaughan de Mrs. Dalloway, e sua página referente a um passado literário ou vivencial, será agora inscrita numa página do futuro, numa perspectiva positiva e otimista de saída para um mundo que não seja a morte ou a loucura.

Ao apagar as luzes, Clarissa não apaga o desejo de seguir em frente no seu cotidiano, pelo contrário, sabe muito bem da importância de um dia após um outro, do fazer e re-fazer, do limpar a cozinha com os pratos dos caranguejos (prato preferido de Richard), que ironicamente são crustáceos que andam para trás. Clarissa quer andar para frente e determina:

Aqui está, portanto, a mesa, ainda posta; as flores, ainda frescas...Porque afinal, é uma festa. Uma festa para os que ainda não estão mortos; para os relativamente inteiros; para aqueles que, por motivos misteriosos, têm a sorte de estarem vivos... A vida parece explodir e nos dar tudo o que havíamos imaginado...” (CUNNINGHAM, 1998, p. 175).

Recentemente, quando deu uma entrevista por ocasião do lançamento do seu novo livro *Dias exemplares*, romance que também mescla três histórias e uma personalidade literária, no caso, Walt Whitman, Michael Cunningham explicou: “Contar uma só história é pouco” (2006, p. E3). Em *As horas*, Cunningham realmente não se contenta com uma só história. Recorre magistralmente a condensar vidas e experiências e toda uma vivência feminina através de um espaço contínuo e dilatado, privilegiando mulheres que possuem dentre outras, um traço comum – a inadequação . Nesse recorte e através das muitas histórias,

Cunningham faz uma escolha também especial quanto às datas escolhidas: 1923 – o início do século XX ; século no qual Woolf escreve seu romance *Mrs. Dalloway*, romance que desencadeia toda a teia de *As Horas*; 1950 – cronologicamente escolhido enquanto meio/metade de um século; e também o período pós-guerra e o que tudo isso representou em termos sociais, e 2001 – emblemáticos anos da contemporaneidade; do novo milênio e novos paradigmas. Enfim, novas horas que poderão surgir e a vida continuar como acontece no final do romance e que Laura Brown se contenta: “Nós fizemos o melhor que podemos, querida. É tudo o que uma pessoa pode fazer, não é mesmo?” (CUNNINGHAM, 1998, p. 73). E Clarissa Vaughn mais na frente responde:

[...] está na hora deste dia acabar. Nós damos nossas festas; abandonamos nossas famílias para viver no Canadá; nós nos digladiamos para escrever livros que não mudam o mundo, a despeito de nossos dons e de nossos imensos esforços, nossas esperanças mais extravagantes. Vivemos nossas vidas, fazemos nossas coisas, depois dormimos – é simples assim, comum assim. Alguns se atiram da janela, outros se afogam, tomam pílulas; muitos mais morrem em algum acidente; e a maioria de nós, a grande maioria, é devorada por alguma doença ou, quando temos muita sorte, pelo próprio tempo. Existe apenas isto como consolo: uma hora, em um momento ou outro, [...] (CUNNINGHAM, 1998, p.176).

As Horas por fim, põe fim à sua história concluindo: “E eis aqui a própria Clarissa, não mais Mrs. Dalloway; não há mais ninguém para chamá-la assim. Aqui está ela, com mais uma hora pela frente” (CUNNINGHAM, 1998, p.176). Hora essa que pode ser muito bem lida como um tempo futuro; ou será mesmo presente?

Quando tudo mais acabar, ainda resta a minha História

(Samuel Beckett)

PARTE III
O ESPAÇO DA SUBJETIVIDADE NA TELA

CAPÍTULO 4 - SUBJETIVIDADE FEMININA EM *AS HORAS* - O FILME

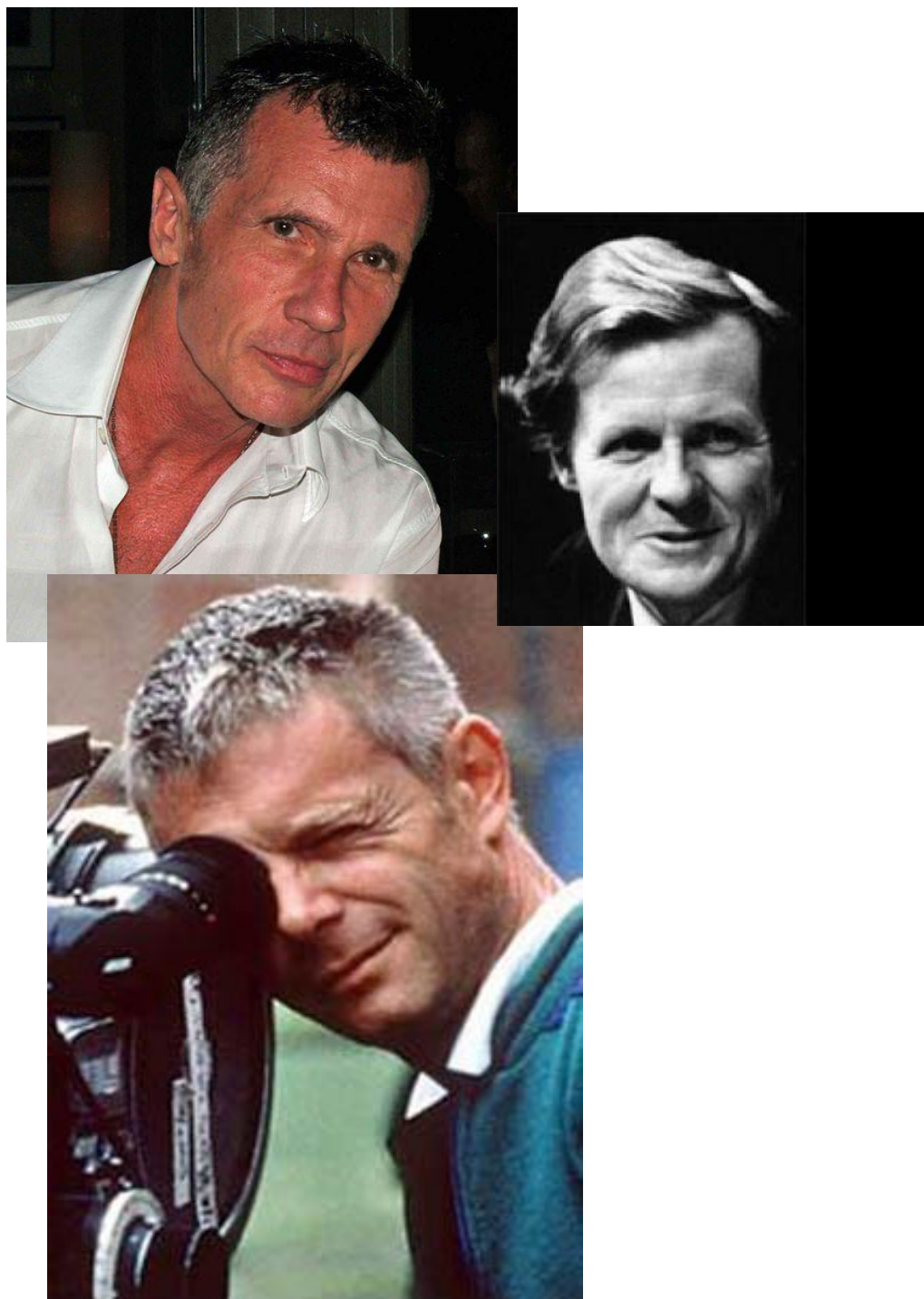


Figura 12 - Michael Cunningham, David Hare, Stephen Daldry (escritor, diretor e roteirista).
Fonte: Direta. (Internet - Montagem de fotos do escritor, diretor e roteirista)

4.1. ALGUNS DIZERES SOBRE *AS HORAS*

“O movimento é uma constante. As horas passam sobre tudo o que parece parado. Tempo é também movimento. Bem como palavra e pensamento são também imagem.” (Manoel de Oliveira)

Ao assistir o filme *As Horas*, tive a certeza de que aquela emoção que vivera na sala do cinema, e aqueles sentimentos que vivi ao ver o filme, estavam diretamente ligados ao tema que posteriormente viria a escolher. Eu queria aquele filme para mim! Como assisti no tempo do seu lançamento no Brasil, tive acesso à muitas críticas de jornais, revistas, quando o filme ainda estava em cartaz, e eu já tinha a minha certeza da escolha. Parte desse material foi sim importante ao longo desse tempo, o que instigava também a minha opinião, o meu mergulho, e também as minhas dúvidas.

Em entrevista à Revista “Newsweek”, a Jeff Giles e Bárbara Kantrowitz, numa matéria intitulada “Virginia Woolf?”, o próprio título já se questionava pela escritora inglesa; e as atrizes de *As Horas* falam também de suas experiências no filme. Nicole Kidman fala do medo e estranheza do nariz postiço, “I was fearful that the minute I walked on people would start to laugh...”⁵⁰. Também achou que o estranhamento se dava pelo fato de se tratar de uma atriz/mulher: “Men do things and it’s not comment on...”⁵¹; Meryl Streep comentou que era uma “ilusão”, e que elas estariam “fingindo”; também comentou que “{...} how exquisitely this story is poised between despair and hope.”⁵². Juliane Moore fala da surpresa quanto ao roteiro “they’ll never make a movie out of this”⁵³ e sobre sua cena final da escolha que fez em abandonar tudo em nome da vida: “How do you present this choice that she’s made without *judging* the choice, without coming down on either side?” (2003, p.41-43)

Para o crítico de cinema Luiz Carlos Merten, o roteiro de David Hare foi um roteiro brilhante; “[...] um trabalho de ourivesaria na articulação das várias histórias e na maneira como todos os personagens vão adquirindo densidade.” Merten também faz uma analogia da loucura e lucidez de Virginia Woolf em *As Horas* com o pioneiro do expressionismo abstrato, Jackson Pollock (interpretado no cinema pelo ator Ed Harris), que em *As Horas*, interpreta

⁵⁰ Tive medo que bastasse eu andar para as pessoas começarem a rir.

⁵¹ Os homens fazem as coisas e suas coisas não são comentadas

⁵² Como esta estória é perfeitamente equilibrada entre desespero e esperança.

⁵³ Como é possível apresentar esta escolha que ela fez sem julgar tal escolha e sem tomar partido

Richard, o filho- poeta de Laura Brown. Ambos artistas que romperam com alguma tradição e também grandes figuras humanas, atormentadas e auto-destrutivas (2003, 1998, p. C3).

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

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

Carla Rodrigues, em “Um olhar sobre a banalidade da vida” diz é que as vidas das personagens de *As Horas*, têm em comum

[...] não são os gestos banais e cotidianos – a presença na cozinha, a compra das flores, as rosas amarelas...É no sentimentos de inadequação, no questionamento do sentido da vida que levam, e na perspectiva sempre presente do suicídio que está a ligação entre as mulheres de Cunningham...elas são angustiadas pelo sentido da própria existência. Constatam esta dor nos gestos e atos cotidianos a banalidade da vida.” (prp@nominimo.ibest.com.br)

Também em *No mínimo*, Paulo Roberto Pires em “Ao sabor das “Horas” fala da emoção como vetor principal das referências literárias, de como unir forma e emoção. Pires também critica a caracterização de Kidman como Virginia Woolf como risível e estereotipada, como normalmente o é a imagem do escritor no cinema, problema que segundo ele não acontece no romance. Pires afirma que a melhor imagem do filme é justamente o da mulher como “normal”, que em seu melhor momento do filme orgulha-se de ter abandonado a família, sem arrependimento (prp@nominimo.ibest.com.br).

Em “Nariz de cera”, Carlos Alberto Mattos aponta insuficiências de um roteiro: “Seria mesmo necessário sublinhar a simetria mediante recursos tão óbvios como as mulheres se beijando ou quebrando ovos em diferentes faixas temporais?” (2003)⁵⁴

O cineasta Walter Salles, em seu “A moagem do tempo em ‘As Horas’, fala do tempo, e do conceito de tempo relacionado à repetição do livro de Norbert Elias, associado ao filme

⁵⁴ www.criticos.com.br.

de Cunningham: “O fato é que ele (Cunningham) sucede em mesclar esses três tempos diferentes com delicadeza, subvertendo a noção de tempo linear e fazendo com que eventos vividos em um momento repercutam em outro espaço e outro tempo.” Salles também menciona os efeitos da ‘moagem do tempo’ conceito de Mário Peixoto, para ilustrar o que Cunningham nos oferece: “[...] um inventário das nossas fraquezas e de nossas desesperança, das limitações humanas que se repetem ao longo do tempo...o filme, também vive desse constante ecoar de um tempo no outro[...]” (2003, p. E10)

Malvine Zalberg em “A essência feminina” fala de: “[...] como é difícil para a mulher dar consistência à sua vida, ela sendo um ser tão inconsistente....Se as mulheres se deprimem com mais frequência do que os homens, é porque há na experiência feminina testemunhos da dor psíquica ligada a um afeto de não-ser, de um sentimento de incompletude radical” (2003, p. 31).

Sheila Grecco acrescenta que: “Mais do que frêmito, a obra de Cunningham é um mergulho, seja em pesquisa, seja em estilo, que faz manter viva Virginia Woolf....” . Fala também do mergulho vertiginoso do inconsciente e das circunstâncias políticas:

Cada cena é decisiva. Casais homossexuais, jovens fúteis, quarentões , ex-militantes que aderiram às glórias do consumo, donas-de-casa sufocadas, liberdade ameaçada pela iminência da Aids, gerações que poderiam ter sido e que não foram. Esse painel cruel dos anos 90 parece um prato cheio para certa crítica engajada que valoriza questões de raça, gênero e classe nos EUA (1999, p. 4).

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

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

Pedro Butcher em “Adaptação do livro é o que diferencia o filme” fala dentre outras coisas de um problema que não foi resolvido na adaptação: o dos diálogos, que para ele soam

pomposos, literários, causando assim um “verniz artístico”. Butcher também elogia a montagem: “Os três dias únicos na vida de três mulheres se alternam gerando elos e ecos. Essa estrutura radicalmente literária foi recriada no cinema com o uso de rimas visuais (os despertadores, as flores e outros objetos ou simples gestos que se repetem nas três diferentes épocas) e um grande trabalho de montagem, quase invisível (2003, p.E2)

Marcelo Bernardes, em suas “Horas mínimas”, entrevista Phillip Glass, o autor da trilha sonora do filme (indicada ao Oscar), trilha que fala dessa repetição e estabelece seis estágios diferentes do dia: manhã, fim da manhã, começo da tarde, tarde, noite e fim da noite. A música então como uma ponte literal e não alegórica, e que funcionasse como um caminho para os personagens atravessarem e se encontrarem. Glass fala de que para ele, *As Horas* era um livro e um filme sobre Virginia Woolf, e que esse sentimento levou-o a captar primeiro o sentido angustiante do desespero dela por meio do piano, que era um instrumento intimista, que vai imprimir o clima do filme desde o começo, ou seja, o crescimento do desespero (2003, p. 16-17).

Glass, numa outra entrevista reafirma que: “Era necessário algo que seguisse a estrutura do filme, ou seja, uma música composta de formas circulares, repleta de idas e voltas, até repetitiva, que acompanhasse os percalços de três mulheres em três épocas distintas, interligadas pelo romance “Mrs. Dalloway”, de Virginia Woolf (2003, p. E6)

O cineasta/crítico Arnaldo Jabor, em seu artigo “A depressão nos salva da alegria de mercado” fala de como o filme *As Horas* nos livra da obrigação de ser feliz, de termos a qualidade total para funcionar. Fala de como o filme mostra a depressão histórica e que tem a cor do seu tempo. Fala do bode pós-moderno; da insatisfação e de se estar sempre aquém de uma felicidade prometida pela propaganda e pelo mercado: “É impossível ser feliz no lar como nos anúncios de margarina, é impossível ser tão sexy como nos anúncios de cerveja.”. Jabor também se refere às mulheres:

Saí do filme com a impressão de que as mulheres sofrem mais com o mal do mundo, carregam o fardo da dor histórica por serem mais sensíveis, mais dominadas. Os homens, donos da ilusão fálica, escamoteia a depressão com uma ‘mania’ qualquer, com um obsessão bélica, financeira ou política, enquanto as mulheres ficam com a dor incompreendida (2003).

4.2 INTERTEXTUALIDADE E CINEMA

*“Film...is a form of writing that borrows from other forms of writing”
(Robert Stam).⁵⁵*

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

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

Brian McFarlane considera a adaptação como tradução e faz referência a “outros elementos de intertextualidade” e “influência fora do romance”. Ou seja, os elementos que são de fácil transferência do romance para o cinema e dos que exigem uma maior criatividade que McFarlane denomina de “adaptation proper” (Cc. A cena de Laura Brown num quarto de hotel, do filme *As Horas*, quando ela “imagina” o seu suicídio simbólico)

Mesmo o texto literário sendo ainda a referência, nesse segundo caso, vai residir a arte do cineasta transpondo um signo para outro. Essa adaptação criativa, como é traduzido o termo, está relacionada com os elementos especificamente cinematográficos que vão além ao enredo, personagens, etc. De acordo com McFarlane, seriam os elementos relacionados às sensações, sentimentos e pensamentos dos personagens, que também incluem a atmosfera e o humor (1996, p. 13).

O crítico de cinema André Bazin, no seu clássico artigo “Por um cinema impuro” problematiza as questões de adaptação no quesito de hierarquias, e questões de origem. Diz ele:

⁵⁵ Filmar ...é uma forma de escrita que toma emprestado à outras formas de escrever.

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

Quando da leitura do romance *As Horas*, ficamos a nos questionar como seria sua adaptação para o cinema. A sua estrutura narrativa, embora construída em terceira pessoa, com uma mobilidade para adoção do discurso indireto livre, também é permeada por monólogos interiores, intertextualidades, e aproximações entre autores, ficção, leitor, e como pergunta Young: How could fears of frailty, the value of reading Mrs. Dalloway be represented on screen? What could replace the enactment of authorship? (2003, p. 73).⁵⁶ Stephen Daldry faz escolhas de aspectos rotineiros para fazer a costura visual e assim equilibrar junto com as pausas e os silêncios, às repetições sintáticas do romance.

Na adaptação de *As Horas*, o roteirista David Hare, faz algumas escolhas; prioriza uns personagens, reduz outros (Sally Lester), e elimina também (como no caso dos personagens presentes no livro, mas não no filme: Oliver Saint Ives, Willie Bass, Walter Hardy, Evan e Mary Krull). Hare traduz de forma quase na totalidade os traços literários do texto, mas vai ser na transposição de outros recursos, ou seja nas imagens, para representar trechos do romance. Um bom exemplo dessa transposição está na expressão facial da personagem de Mrs. Brown, que no cinema, é o seu silêncio e lentidão dos passos, que expressa mais que todo e qualquer diálogo do texto. O olhar angustiante de Mrs. Woolf; o seu ato de fumar nervoso; seu deslocamento diante das serviçais; sua chegada insegura à estação de trem (Cena do filme e ser trabalhada posteriormente), completam assim o que o texto literário tem de mais rico – as palavras. No caso de Mrs. Dalloway, a cena da cozinha (trabalhada mais adiante), onde quebra ovos nervosamente separando a clara do ovo diante de Louis e toda a volta de um passado longínquo, também é outro exemplo dessa força imagética do cinema, na construção da atmosfera e do humor da cena e dos personagens.

As questões de adaptação, tradução, recriação cinematográfica, assim também como as questões de fidelidade e hierarquia complementam as questões postas de origem, de influência e de intertextualidade. Robert Stam ilustra essa questão da hierarquia com a letra da

⁵⁶ Como pode o medo da fragilidade, o valor da leitura de Mrs. Dalloway, serem representados na tela? O que pode substituir a representação da autoria?

música *Língua* de Caetano Veloso: [...] e sei que a poesia está para a prosa/assim como o amor está para a amizade/ e quem há de negar que esta lhe é superior?[...] (2000, p.77).

Anos mais tarde, Linda Hutcheon também se reporta à outras caixas:

[...]adaptar...é abrir uma das mais sugestivas caixas de Pandora que este século produziu...e que dessa caixa poderia emergir uma pletora de abordagens inovadoras de uma nova coleção de escritos, em especial da literatura modernista e pós-modernista, atendendo a que ambas são freqüentemente paródicas em forma e intenção (1985, p. 91).

Tais caixas de Pandora, podem também ser vistas como uma re-leitura das “caixas chinesas” de que falava Woolf quando teorizava sobre as técnicas narrativas e a inseparabilidade da vida de cada ser humano de outras vidas, discutidas acima, se antecipando às teorias de que as coisas continuam, seja nos livros ou na vida.

Impressionante o talento à frente de inovações literárias; transgressões de paradigmas comportamentais, e de veículos de expressão da arte de Virginia Woolf. Virginia também teorizou sobre a arte da imagem na tela branca; arte que ainda dava seus primeiros passos, e ainda era vista, embora como uma revolução, como uma arte menor. No seu texto precursor intitulado “The Cinema”, Woolf tenta teorizar, com leves pinceladas de ironia sutil, sobre a força das imagens e essa técnica de ocupar a tela branca com partículas fragmentos de vida ficcional:

And sometimes at the cinema in the midst of its immense dexterity and enormous technical proficiency, the curtain parts and we behold, far off, some unknown and unexpected beauty. But it is for a moment only. For a strange thing has happened – while all the other arts were born naked, this, the youngest, has been born fully-clothed. It can say everything before it has anything to say. It is as if the savage tribe, instead of finding two bars of iron to play with, had found scattering the seashore fiddles, flutes, saxophones, trumpets, grand pianos....and had begun with incredible energy, but without knowing a note of music, to hammer and thump upon them all at the same time. (WOOLF, 1978, p. 186).⁵⁷

Woolf já tateava uma teoria de cinema vislumbrando essa arte como um veículo que incluía muitas outras (pintura, fotografia, música, performance, cenário), sem falar na

⁵⁷ E algumas vezes no cinema no meio de sua imensa e técnica enorme de proficiência, a cortina se abre e nós vemos, à distancia, alguma coisa desconhecida e de beleza surpreendente. Mas isto é só por um momento. Pois uma coisa estranha aconteceu – enquanto todas as outras artes nasceram nuas, esta, a mais jovem, já nasceu completamente vestida. Ela pode dizer qualquer coisa antes mesmo de já ter algo a dizer. É como se uma tribo selvagem, ao invés de encontrar duas barras de ferro para brincar, encontrassem espalhadas na praia artificial, flautas, saxofones, trumpetes, grandes pianos...e comessem assim com uma energia incrível, mas sem saber uma nota sequer de música, a bater e martelar sobre tudo ao mesmo tempo.

literatura. Woolf já tinha claro uma visão do cinema enquanto uma arte que orquestrava simultaneidade de dizer tudo antes mesmo de ter algo a dizer; e da própria beleza inesperada da força de uma imagem. Uma arte do cinema que exigia do público um olho treinado, onde a representação não mais se baseava na fotografia simples da vida, e onde o real surgia com novas formas de representar essa nova realidade: “ We see life as it is when we have no part in it. As we gaze we seem to be removed from the pettiness of factual existence.” (WOOLF, 1978, p.181).⁵⁸

Ao analisar o personagem de Anna Karenina, Woolf reclama que a aliança é artificial, e que “All the emphasis is laid by the cinema upon her teeth, her pearls, and her velvet” (WOOLF, 1978, p. 182).⁵⁹ A densidade de um personagem estaria nos detalhes da imagem, que iriam funcionar como metáforas para os mais variados estados d’alma.

Embora Woolf tenha se notabilizado exatamente por utilizar esses artifícios e experimentos na literatura, no início do século XX, o cinema ainda estava com suas horas de aprendizado distantes. Mas a forma que a escritora discorria sobre a sétima arte, em tempos ainda tão remotos, já mostrava a sua criatividade artística de vanguarda e revolucionária:

“People say that the savage no longer exists in us, that we are at the fag-end of civilization, that everything has been said already, and that it is too late to be ambitious. But these philosophers have presumable forgotten the movies....they have never sat themselves in front of the screen and thought how far all the clothes on their backs and the carpets at their feet, no great distance separates them from those bright-eyed naked men who knocked two bars of iron together and heard in that clangour a foretaste of the music of Mozart (WOOLF, 1978, p. 180).⁶⁰

Michael Cunningham se apropria dessa idéia de simultaneidade quando escreve *As Horas*, e as histórias acontecem concomitantemente, assim também como Daldry da beleza inesperada da força de uma imagem. Quanto aos vários estados d’alma, o filme é muito feliz por conseguir transpor para a tela, os efeitos sensoriais, aparência visual, cor e luz, e demais signos do sistema de recursos cinematográficos de que falava McFarllane e sua “Adaptation Proper”.

⁵⁸ Nós enxergamos a vida como ela é quando não participamos dela. Quando contemplamos a vida, parece que somos removidos da insignificante existência factual

⁵⁹ Toda a ênfase do Cinema recai sobre os seus dentes, suas pérolas e seu veludo.

⁶⁰ As pessoas dizem que o selvagem não mais existe em nós, que estamos no final da civilização, e de que tudo já foi dito, e que é muito tarde para sermos ambiciosos. Mas estes filósofos parecem que se esqueceram dos filmes...eles nunca sentaram na frente da tela e pensaram na distância de todas aquelas roupas nas suas costas e tapetes sob os pés, e que não é grande a distância que os separam daqueles homens nus de olhos brilhantes , que juntos derrubaram duas barras de ferro e escutaram o tilintar de uma experiência anunciada da música de Mozart.

Ao teorizar sobre o cinema, não sabia Virginia que mais uma vez se antecipava novamente a Roland Barthes e ao seu texto “Ao sair do cinema” (1984, p.291-294). Woolf se reporta dentre outras coisas, sobre a magia do espaço físico e do escurinho do cinema, assim como também descrevia em primeiríssima mão uma das cenas mais emblemáticas e emocionantes do cinema do século XX: a cena dos macacos friccionando os ossos no filme de Stanley Kubrick *2001- Uma Odisséia no Espaço* (1968), quando se refere à distância entre o homem selvagem friccionando duas barras de ferro ao som da musica de Mozart e o homem que tem sob os seus pés o tapete da sala de cinema.

Stephen Daldry como diretor de cinema, se rendeu à essa técnica literária ao filmar *As Horas*. Na verdade, o diretor consegue passar para o mundo das imagens, filmando/escrevendo *As Horas* nunca perdendo de vista as matrizes teóricas de Woolf , nem tão pouco a forma de escrita de Cunningham.



Figura 13– Cartaz do filme As Horas
Fonte: Direta (Foto/ Internet).

4.3. O MERGULHO EM *AS HORAS* – O FILME

“Eis aqui o mundo cotidiano, um filme sendo feito, um rapaz porto-riquenho levantando o toldo de um restaurante com uma vareta prateada. Eis aqui o mundo, você vive nele e é grata por isso.”
(Cunningham)

A correnteza de águas turvas de um rio que corre... Nada mais sombrio, para sinalizar o tempo fugidioso que escorrega por entre os dedos à nossa revelia. Águas, que assim como o tempo, não podemos aprisionar. Pelo contrário, somos suas prisioneiras. O tempo, os minutos que se esvaem, a inexorabilidade dos segundos, as escolhas, a busca pela felicidade, a vida, o suicídio, a morte; temas que afligiram toda a vida da escritora Virginia Woolf, e que é trazido novamente à tona na adaptação do livro homônimo de Michael Cunningham, *As Horas*, (também uma adaptação dos anos 90, de *Mrs. Dalloway*), teve direção de Stephen Daldry e roteiro do dramaturgo e roteirista Inglês David Hare, que soube tecer, cerzir, e bordar com uma exímia maestria de costureira, o famoso bouquet de flores de Mrs. Dalloway, os *links* de uma estória/personagem com a outra, fazendo uso de uma fotogenia⁶¹ rica de rimas visuais, metáforas, e criando toda uma atmosfera e alma poética, quem sabe inspirado na poesia de existência de Virginia Woolf. Epstein, citado por Cañizal, definia o poema como uma “cavalgada de metáforas que se empinam” (1996, p. 359-360). Acho que *As Horas*, se faz um espaço onde esse poder plástico da imagem cinematográfica se impinam sobre sejam as flores, sejam os espelhos, seja um rio que passa.

O meu primeiro contato com o objeto da pesquisa foi com o filme, *As Horas*, para depois então ler o livro. Percurso inverso do que normalmente é feito pelos leitores. E apesar de já ter visto o filme, quando li o livro, fiquei surpresa de como teria sido possível adaptar aquele texto para o cinema, mesmo já tendo conhecimento do trabalho da página para a tela. Os capítulos intercalados sem necessariamente seguir um tempo e um espaço linear, o uso do fluxo de consciência, e toda a aparente desconexão das histórias deixaram-me curiosa para ver como aquele material seria escolhido, recortado, deslocado e transformado.

⁶¹ Fotogenia – descoberta por Griffith, 1913. Com a noção de fotogenia nasceu a idéia de arte cinematográfica. A Fotogenia está para o cinema, como a cor está para a pintura e o volume para a escultura, ou seja, é o elemento específico desta arte. Epstein descreveu a fotogenia como “qualquer aspecto das coisas, seres ou almas cujo caráter moral seja realçado pela reprodução cinematográfica. A fotogenia era...a quintessência inefável que diferenciava a magia do cinema das outras artes. (STAM, 2000, p.50)

A solução brilhante que o roteirista David Hare encontrou para tecer as três histórias sem deixar vinco ou marcas, e ao mesmo tempo fazer a justaposição de uma história entrando na outra, foi a utilização de metáforas visuais: As flores, os despertadores, os espelhos e os mergulhos, até mesmo os brincos de Clarissa, que são idênticos aos de Virginia, foram os nós de acabamento dessa costura, para que a colagem tivesse uma finalização com mais sincronicidade e simultaneidade por entre as histórias.

Primeiro aparece a personagem de Virginia Woolf, em 1923, vivida no cinema pela atriz Nicole Kidman. Enquanto escreve seu romance seminal *Mrs. Dalloway*, nos arredores de Londres, vai dissecando todas as angústias do processo de criação ficcional e se revela incapaz de conciliar o mundo das idéias com as exigências do cotidiano. A outra personagem Laura Brown representada pela atriz Julianne Moore, casada, com um filho pequeno e grávida, mora em Los Angeles em 1951. É através da leitura de *Mrs. Dalloway*, que consegue evadir-se da asfixiante vida doméstica. Já no século XXI, em Nova York, Clarissa Vaughan, interpretada por Meryl Streep, editora bem sucedida, começa o dia comprando flores para uma festa em homenagem ao ex-namorado Richard (Ed Harris), também escritor, em estágio terminal da Aids, e que a chama ironicamente de Mrs. Dalloway. Afinal Clarissa Dalloway é o nome da personagem do livro/título de Woolf, que começa sua jornada de 24 horas, prosaicamente, com a frase que funcionará como elo e eco das três histórias: “Mrs. Dalloway disse que ela própria iria comprar as flores” (WOOLF, 1980, p. 7).

Para conseguir traduzir a atmosfera, o humor, sensações, sentimentos e pensamentos das personagens, tanto Daldry como Hare, se utilizaram de elementos especificamente cinematográficos, o que Brian McFarlane, chamou de “Adaptation Proper”⁶², para que assim o filme não se restringisse a ser um “filme literário”.

Para representar, no filme, a sensação exiliante da cidade de Nova York em *Mrs. Dalloway* enquanto ia comprar flores, ou a experiência da leitura do romance *Mrs. Dalloway*, ou ainda a angústia das três personagens e suas inadequações, Daldry não se limita somente à transposição do enredo, mas utiliza elementos próprios do cinema, a fotogenia, para assim atingir a adaptação criativa. Dentre esses elementos, estão o movimento dos cabelos dessas personagens frente ao espelho, ou lavando o rosto pela manhã; campanhais que tocam, portas que se abrem inesperadamente, o sons das buzinas dos carros na Big Apple; o olhar angustiante de Mrs. Woolf, assim também como o suplicante de Mr. Woolf. Também os

⁶² – McFarlane definia os dois estágios de adaptação : *Transfèr* (uma transferência) do texto ao filme, e *Adaptation Proper* (que seria o que o roteirista adaptaria de forma criativa, sem uma preocupação em ser fiel ao texto, mas em transpor em uma diferente linguagem aquele efeito).

passos lentos e cambaleantes de Mrs. Brown, assim também como o olhar do seu filho Richard, que lhe espia, lhe cobra, e não entende os passos em falsos da sua mãe; a casinha de brinquedo que cai, e claro a mais cinematográficas de todas as cenas, a cena do suicídio simbólico de Mrs. Brown, com as águas do rio que invadem os seus pensamentos, numa fusão de sonho e realidade.

Ainda dentre esses elementos cinematográficos que reforçam a criatividade do cineasta na tradução de um meio artístico para outro esta a Trilha Sonora de um filme. No caso de *As Horas*, essa trilha se constitui um elemento que até transcende a criatividade de uma “Adaptação Proper”. Embora a trilha parte do filmico e não do diegético, a presença faça da música algo tão substantiva, que quase conseguimos ver um piano na sala de estar de Mrs. Woolf.

A música de *As Horas* é de autoria de Phillip Glass. Numa entrevista ao jornalista Marcelo Bernardes, para o jornal *Valor*, Glass disse que a música do filme precisava articular o ponto de vista emocional das cenas, pois para ele, “[...] a música no cinema sempre diz o que você deve sentir.” Outro ponto de “ataque” para Glass, era a estrutura do filme, em três épocas distintas e cada uma com seis estágios do dia: manhã, fim da manhã, começo da tarde, tarde, noite e fim de noite. Uma música então literal que . contemplasse ora Mrs. Woolf no jardim, ora Mrs. Brown na cozinha; uma música que fosse um caminho para os personagens atravessarem e também se encontrarem. Para Glass essa música brotou no momento em que viu Nicole Kidman como Virginia Woolf e todo o significado da palavra “Melancolia” lhe inundou os sentidos, e assim quis captar o sentido angustiante do desespero dela por meio do Piano, enquanto um instrumento mais intimista e que vai imprimir o clima do filme desde o início (CUNNINGHAM, 2003, p.16).

Na capa do CD da trilha do filme *As Horas*, Michael Cunningham também teceu comentários sobre a trilha sonora: “Todo romance que escrevi desenvolveu uma trilha sonora dos tipos; um corpo de música que, de maneira sutil, porém palpável, ajudou a dar forma ao livro em questão”.⁶³

Cunningham falou que a trilha de *As Horas* deu-se a partir de Schubert (particularmente de “A morte da Donzela), e que era ouvinte fiel de Phillip Glass, que para ele, tinha em comum com Virginia Woolf o interesse naquilo que “continua”, do que naquilo que “começa”. Acho que com essas palavras Cunningham dá a chave do segredo do fio condutor do seu romance e das suas personagens. E ainda acrescenta que a beleza se encaixa melhor no

⁶³ Música Original do filme composta por Philip Glass, produzido por Kurt Munkacsi e Michael Riesman, Gravado em Londres nos estúdios Abbey Road e Air, da Nonesuch Records.

presente do que no relacionamento do presente com o passado ou o futuro; e que ambos Glass e Woolf, “[...] se desprenderam do âmbito tradicional da estória, seja ela literária ou musical, em favor de algo mais mediativo, menos nitidamente delineado e mais fidedigno à vida.” (CUNNINGHAM, 2003).

Glass fala do encontro final de três notas repetidas, algo do estranho arrebatamento de mesmice que Woolf descobriu numa mulher chamada Clarice Dalloway, dando conta de seus afazeres numa prosaica manhã de verão. Diz ainda que NÓS, somos criaturas que nos REPETIMOS, e que essa REPETIÇÃO é o que dá significação à vida. E assim ele distribuiu essa trilha: *The poet acts, Morning Passsages, Something she has to do, For your own benefit, Vanessa and the changelings, I’m going to make a cake, An unwelcome Friend, Dead things, The kiss, Why does someone have to die?, Tearing herself away, Escape!, Choosing life, e The Hours*. Podemos notar que cada título está diretamente conectado e dialogando com o enredo, como “I’m going to make a cake” e o feitiço do bolo, ou “Choosing life” com a escolha de Mrs. Brown.

A trilha sonora do filme se constitui como um dos elementos que poderia inserir *As Horas* como um filme que contempla alguns requisitos do chamado Cinema de Poesia. O cineasta espanhol Luis Buñuel em seu artigo “Cinema: instrumento de poesia”, artigo resultante de uma conferência no México em 1958, e descontente com a relação mimética do cinema do seu tempo com as estórias contadas do século XIX, cita o escritor Octavio Paz: “Basta a um homem aprisionado fechar os olhos para ser capaz de fazer explodir o mundo” (1983, p.334). Com essa citação Buñuel se ressentia da desproporção entre as possibilidades e realizações do cinema; da falta de mistério nos filmes; da acomodação dos autores, diretores e produtores, que evitam perturbar nossa tranqüilidade, abrindo-nos “a janela maravilhosa da tela ao mundo libertador da poesia”. Buñuel fala ainda que o cinema é o melhor instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, das emoções e do instinto; e que o cinema, de todos os meios da expressão humana, é o que mais se assemelha à mente humana em estado de sonho. Isso pelo fato de que a sala escura do cinema tem a equivalência do fechar os olhos e mergulhar na noite:

Começa então na tela, e no interior da pessoa, a incursão pela noite do inconsciente; como no sonho, as imagens aparecem e desaparecem mediante fusões e escurecimentos; o tempo e o espaço ornem-se flexíveis, prestando-se a reduções ou distensões voluntárias; a ordem cronológica e os valores relativos da duração deixam de corresponder à realidade; a ação transcorre em ciclos que podem abranger minutos ou séculos{...} (1983:336)

Buñuel fala da carga de afetividade que cada um transmite no ato de ver, e que, ao contrário do que diziam os neo-realistas, de que “um copo é só um copo”, este mesmo copo, é visto por seres diferentes e pode ser milhares de coisas, pois ninguém o vê tal como é, mas “como seus desejos e seu estado de espírito o determinam” (1983, p.337). O meu estado de espírito sempre viu em *As Horas* um filme poético, e que faz uso dessa poesia na sua tradução do texto literário, na caracterização dos personagens (o guarda roupa por exemplo, Mrs. Woolf na estação de trem é por si só um poema!); nas metáforas visuais (na sincronicidade das flores, espelhos, despertadores), nos fechamentos de planos, formando o que Pasolini chamou de “sintagma poético”: “[...] se a câmera se movimenta e provoca...outros efeitos expressivos no rosto feminino e nos elementos da paisagem, teremos um sintagma poético” (CAÑIZAL, 1996, p.353). Teria sintagma mais poético que as expressões dos rostos de Mrs. Dalloway e Mrs. Brown, por ocasião do final do filme, quando as duas se encontram na festa que não houve? As rugas e a placidez de Mrs. Brown (o monstro! Como mencionou Julia), e o olhar que se modifica da contenção para a compaixão de Mrs. Dalloway? Sem falar no close do rosto de Mrs. Woolf deitada junto a um pássaro morto, compondo assim um verdadeiro quadro de natureza morta, onde a inanimação dos dois se fundem num espaço só entre vida e morte?

Nesse texto, Cañizal comenta que tanto Epstein quanto Pazolini, embora não vejam o termo Poesia da mesma forma, ambos, acreditavam que “o cinema, enquanto sistema estético, faz do filme um instrumento de poesia.”, e que “[...] tanto o movimento da câmera quanto o da fotogenia, são meios expressivos capazes de arrancar das coisas do mundo significados que, nelas, sua natural existência oculta.” (1996, p.354-355).

As Horas, não tem o perfil estritamente dentro do que esses cineastas/teóricos chamaram de Cinema de Poesia, mas ele se faz também com alguns desses elementos. Além do mais, o grande desafio do filme, estava também em transformar por meio da ação e dos comportamentos, aquilo que no romance era internalizado; ao mesmo tempo viabilizar um dinamismo cinematográfico às três personagens principais. O roteirista decidiu-se por não ter voz em *off* e o não dito “apareceria” por meio dos acontecimentos que expressassem o que se passava na mente das personagens, numa busca igualmente a de Cunningham, ou seja, à uma repetição do estilo Woolfiano. Esse não dito, no filme, aparece também como o que pode ser sugerido e nem sempre representado explicitamente como coloca Ismail Xavier, quando fala de “saltos no tempo” ou “elipses narrativas” (*apud* PELLEGRINI, 2003, p.74), para que não seja preciso nomear uma ação ou fato, mas apenas deixar subentendido, para que não “estrague o jogo” e a revelação decisiva só apareça no final da trama, como foi o caso da

personagem de Richard já adulto, e que só relacionamos com aquela criança atormentada de pijamas de bichinhos, quando temos um close da foto de Mrs. Brown vestida de noiva, num porta retrato daquele loft escuro e sorumbático – a room with a view, mas que ao contrário do romance de Henry James, veremos que a paisagem não era na verdade um espaço para a contemplação, mas para o mergulho.

Daldry, um especialista na emoção contida, falou que no filme, nossas mulheres lutam ao longo do dia que lhes é dado, dia que definiram para si mesmas e que outros definiram para elas. Um dia que falasse das suas trajetórias, das lutas, do estoicismo e dificuldades emocionais que enfrentam, talvez no jardim, no quarto ou quando fazem um bolo, perfazendo um heroísmo que pode compreender escalar montanhas ou ganhar a guerra; mas um heroísmo constantemente subestimado frente ao heroísmo dos homens.⁶⁴ Esse mesmo dia, tão aparentemente banal, mas que depois vimos que, cada mulher estava enfrentando um desafio que transformaria profundamente suas vidas, enfim, um dia decisivo para a vida das três personagens: Mrs. Woolf suicidou-se; Mrs. Brown partiria em busca de uma vida toda sua, e Mrs. Dalloway teria que re-ver o seu nome, o seu passado e o seu presente.

O filme, assim como o romance, também incorpora inspiração de textos anteriores (a cena do salto de Richard pela janela, repete o suicídio do personagem de Septimus no filme *Mrs. Dalloway*, revelando assim que, uma adaptação não se constitui de um processo isolado, mas também intertextual.

É esse bouquet que viaja através do tempo, desde o romance Woolfiano *Mrs. Dalloway*, se sobrepondo em camadas temporais para marcar um dia na vida de uma mulher, dia que é suficiente para um romance, uma vez que nenhuma vida é simples e muito menos ordinária, para responder a pergunta que o escritor Michael Cunningham faz no seu livro do mesmo nome: “Mas será que um único dia ou na vida de uma mulher comum pode conter o suficiente para um romance?” (CUNNINGHAM, 1998, p. 61)

No filme *As Horas*, três décadas, três histórias, três mulheres, e um ponto de costura: o romance *Mrs. Dalloway*. Uma escreve, Mrs. Woolf; outra Lê, Mrs. Brown; e uma terceira é a personagem/editora, Mrs. Dalloway. Afora o romance *Mrs. Dalloway*, essas três mulheres têm algo a mais em comum: suas escolhas. Tema recorrente na vida e na literatura das mulheres, mas também dos homens. Escolhas amorosas, profissionais, existenciais, intelectuais e artísticas. Como conciliar a veia artística, o criar, o exercer/exercitar o subjetivo e conciliar com as exigências dos papéis domésticos a serem cumpridos? Essas Escolhas são

⁶⁴ DALDRY, making off do filme

definhadas e superficializadas quando atreladas ao personagem de Richard quando escreve o seu próprio romance: “Richard produz um romance que medita exaustivamente sobre uma mulher (um capítulo com mais de cinquenta páginas falando sobre **a escolha** (grifo meu) de um esmalte de unha, que ela acaba não comprando!)” (CUNNINGHAM, 1998, p.103) .

“Que importa o cérebro, comparado como o coração? (1980, p.187), pergunta Sally, Lady Rosseter, a amiga de Mrs. Dalloway, no romance de Woolf, quando fala sobre o destino e as escolhas amorosas de Clarissa Dalloway, a heroína da estória. Acho que essa fala, a emoção, a subjetividade das angústias femininas ao longo da vida, suas escolhas (mesmo às referentes à cores dos esmaltes), seja da década de 20, de 50, ou do século que estamos, continuam latentes, maltratando nós mulheres inadequadas ou não.

Virginia Woolf era uma escritora profundamente conectada com o não dito; aquilo que as palavras não alcançam, e para suprir essa lacuna, se valia das imagens. No seu livro *Moments of being*, ela fala da unidade indivisível do espaço/personagem quando descreve suas lembranças do mar, em St. Ives; das impressões das ondas e da bolinha da persiana; do seu olhar “através de um filme amarelo semi-transparente; das flores cintilantes”; coloca-se na condição de pintora: “Se eu fosse pintora...”; queria que o que fosse visto fosse ao mesmo tempo ouvido, onde som e imagem parecessem formar partes iguais das primeiras impressões. Para Virginia, os sentidos todos formariam esse tudo, onde as imagens se entrelaçariam com os fatos, onde a força das impressões faziam divagar, e essas sensações eram mais reais do que o momento presente e se perguntava se as coisas que sentimos um dia com muita intensidade teriam uma existência independente de nossas mentes, e existiriam de fato. Para ela, o passado era “[...] como uma avenida que ficou para trás; uma longa faixa de cenas e emoções. Lá no fim do silêncio da avenida estão o jardim e o nosso quarto. Em vez de me lembrar de uma cena aqui e de um som ali, vou ligar a tomada na parede; e ouvir o passado” (1985, p. 76-79).

Virginia gostava de criar cenas como forma de apreender o passado, e ela define assim uma cena:

“Uma cena sempre vem à tona; ordenada; representativa. Isso confirma a minha idéia instintiva – ela é irracional; não admite discussão – de que somos recipientes vedados flutuando naquilo que se convencionou chamar realidade; em determinados momentos, sem nenhuma razão, sem nenhum esforço, o dispositivo de vedação se rompe; a realidade invade o recipiente; isso é uma cena –“ (1985, p.164).

Virginia ainda afirma que sempre que escreve sobre uma pessoa , tem de encontrar uma cena representativa em sua vida (1985, p.165).

E assim como Virginia, quis também encontrar as “minhas cenas” do filme *As Horas*, para falar das personagens e dos temas aqui escolhidos. Cenas que representassem os “meus assuntos”, que tocassem a “minha trilha sonora” e repercutissem às “minhas ondas de realidade”.

A abordagem do filme será feita através de quatro cenas escolhidas; cenas que o crítico Ismail Xavier define como uma “[...] forma de apresentação detalhada de uma situação específica com unidade de espaço e continuidade de tempo. O que ocorre num determinado lugar é descrito em pormenor de modo a podermos compor uma imagem da interação entre personagens bem identificadas, saber exatamente o que dizem e ter um senso da duração do evento” (2003, p. 72). No entanto, a essas cenas do trabalho vou chamar de Sequência, já que analisarei Cenas que se estendem, que se mesclam umas nas outras, pela própria construção do filme. Através dessas Sequências, serão focadas questões relativas à subjetividade feminina diluídas nas metáforas das águas, dos mergulhos; das escolhas e do espaço da cozinha, como metonímia do espaço da casa e da domesticidade, dando assim uma continuidade ao que já foi analisado no capítulo 2. As Sequências escolhidas são: Sequência 1- O Prólogo e final do filme, ou o suicídio de Mrs. Woolf; Sequência 2- A sequência do quarto de Hotel – Mrs. Brown e o suicídio simbólico. No Quarto também onde – Mrs. Woolf escreve Mrs. Dalloway; o dilema da criação artística. enquanto Mrs. Brown lê Mrs. Dalloway; Sequência 3- Na Cozinha, Mrs. Dalloway e a sombra do passado. Por fim, a Sequência 4- Na estação de trem e todo o sentimento de incompletude; a apreensão do caráter fugidio da vida, decorrendo em uma dor psíquica em busca de um destino todo nosso.

Para se analisar um filme, uma cena ou um fragmento, é importante considerar alguns pontos, como é ressaltado no livro *Ensaio sobre análise fílmica*:

Antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química DA ÁGUA, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar, denominar materiais que não se percebem isoladamente ‘a olho nu’, pois se é tomado pela totalidade. Parte-se portanto, do texto fílmico para ‘desconstruí-lo’ e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme (2002, p. 15).

O livro ainda considera uma segunda fase de análise, que consiste em “estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo: reconstruir o filme ou o fragmento” (2002, p.15). Nessa re-construção, faz-se necessário ver e re-ver o filme várias vezes e cada vez que se vê um filme, é sempre um olhar inaugural; tentar plasmar o momento (assim como a

própria Virginia Woolf falou tantas vezes); apertar o botão de pause, rewind e forward inúmeras vezes, num vai e vem narrativo, que sem nos dar conta, estamos a construir um outro filme, despedaçado, mas surgindo por uma outra montagem.

É claro que o olhar aqui, é o olhar do espectador cinematográfico, que se identifica com o seu próprio olhar, como observa Robert Stam. Stam fala do cinema enquanto ruptura da solidão, onde acontece uma alegria de receber do mundo exterior, imagens que são interiores. Essa recepção dotaria os seres humanos de uma nova consciência cinestética para “ouvirmos com os olhos”, e ele explica: “O cinema – arte da subjetividade, imitadora da maneira como a consciência confere forma ao mundo fenomênico: A photoplay nos conta uma história humana apropriando-se das formas do mundo exterior, ou seja, espaço, tempo e causalidade, e ajustando os acontecimentos às formas do mundo interior, ou seja, atenção, memória, imaginação e emoção” (2003, p.45).

E falando do lugar de uma espectadora apaixonada pelo filme em questão, me insiro completamente dentro do que Cañizal atribui ao que interessa ao espectador de um filme para atingir as colisões de sentido e ir além dos chamados conflitos dramáticos. Diz Cañizal que essa tarefa, requer insistência e sobretudo “deixar-se dominar pela emoção que representa a realização de um trabalho de co-autoria em que tanto a função poética quanto a emotiva estabelecem relações profundas entre o sujeito da leitura e o(s) da polifonia enunciativa de um filme;” (1996, p.361).

Mas em se tratando de filmes, todo e qualquer tipo de estudo é dificultado pelo próprio meio. Enquanto com livros, podemos ler, citar, o filme cria algumas impossibilidades ou obstáculos como Raymond Bellour, citado por Vanoye, esclarece:

Enquanto a análise literária explica o escrito pelo escrito, a homogeneidade de significantes permitindo a citação, em suas formas escritas, a análise filmica só consegue transpor, transcodificar o que pertence ao visual (descrição dos objetos filmados, cores, movimento, luz etc.) do filmico (montagem das imagens), do sonoro (músicas, ruídos, grãos, tons, tonalidades das vozes) e do audiovisual (relações entre imagens e sons) (2002, p. 10).

Depois “a memória cinéfila muitas vezes engana...” (2002, p. 11), basta que assistamos um filme duas vezes, para constatar como descobrimos segredos nunca antes vistos...Daí a necessidade de averiguações sistemáticas. É claro que com os recursos das novas tecnologias (vídeos, dvds) são várias as possibilidades dessas averiguações, mas uma vez abandonado o posto de espectador comum, faz-se necessário criar “redes de observação a serem fixadas e organizadas em função dos eixos escolhidos privilegiados” (2002, p. 11).

Stam diz que a linguagem crítica é inadequada ao seu objeto e que o filme sempre escapa à linguagem que busca constituí-lo, pelo fato de que, enquanto meio cinematográfico, o filme emprega as cinco pistas de Christian Metz: imagem, diálogos, ruídos, música, materiais escritos, a análise fílmica se utiliza de palavras (2003, p. 210).

Ainda como parte dessa abordagem, são enfatizados os obstáculos de ordem psicológica: “o fato de a análise de um filme ser o produto de uma demanda, como observamos, nem por isso afasta a pergunta do tipo ‘então para que serve?’...Não é absurdo ‘desmontar’ o que foi pacientemente (ou impacientemente) montado?” (2002, p.11-12). Desconstruir o já construído faz parte do estudo da literatura. Primeiro o todo, depois as partes, para então formarmos um outro todo, ou um texto todo nosso. Acredito que a minha escolha de *As Horas* não foi gratuita. Tinha um fio do tecer com minhas próprias indagações existências, feministas, pessoais e um outro fio também, que me ligava fortemente à mulher e à escritora Virginia Woolf. Os temas do filme/livro, eram temas que me tocavam/tocam profundamente. Mais até do que tocar, eles me invadem e inundam minha alma em instantes de desmanche e desintegração, talvez assim como os mergulhos ou vertigens das personagens analisadas: Mrs. Woolf no rio; Mrs. Brown no quarto de hotel e Mrs. Dalloway na sua cozinha, E Mrs. Woolf novamente, na estação de trem, em busca de um destino todo seu.

Ironicamente seguem-se as perguntas: “de que serve compreender? De que serve interpretar um filme? Não basta *vê-lo*, eventualmente *revê-lo*, *senti-lo*? A meta do cinema não é provocar emoções? Não é, antes de mais nada, um prazer, um espetáculo?” (VANOYE, 2002, p. 12). A resposta à essas indagações quanto à uma indústria do entretenimento por excelência se faz quando se considera ou outra atitude com relação ao objeto-filme, e à outros “prazeres específicos: desmontar um filme é, de fato, estender seu registro perceptivos, com isso, se o filme for realmente rico, usufruí-lo melhor” (2002, p. 12).

E munidos da trilha sonora nos sentidos do ouvir, nunca devemos subestimar nossas primeiras impressões de um filme. Nesse primeiro contato, toda uma gama de emoções pode nascer de uma relação do espectador com o filme. Contanto que essa ferramenta ou “material bruto”, controle nossas hipóteses enquanto analisadores de filmes. É deixando fluir essas primeiras impressões conjuntamente tentando considerar os elementos da composição “química” de que fala o livro de análise fílmica, e a composição simbólica e mítica de que fala Bachelard, que abordaremos as cenas a seguir.

CAPÍTULO 5 – QUATRO SEQUENCIAS QUE VÊM À TONA

5.1. SEQUÊNCIA 1 – NO RIO – AS ÁGUAS COMO DESTINO

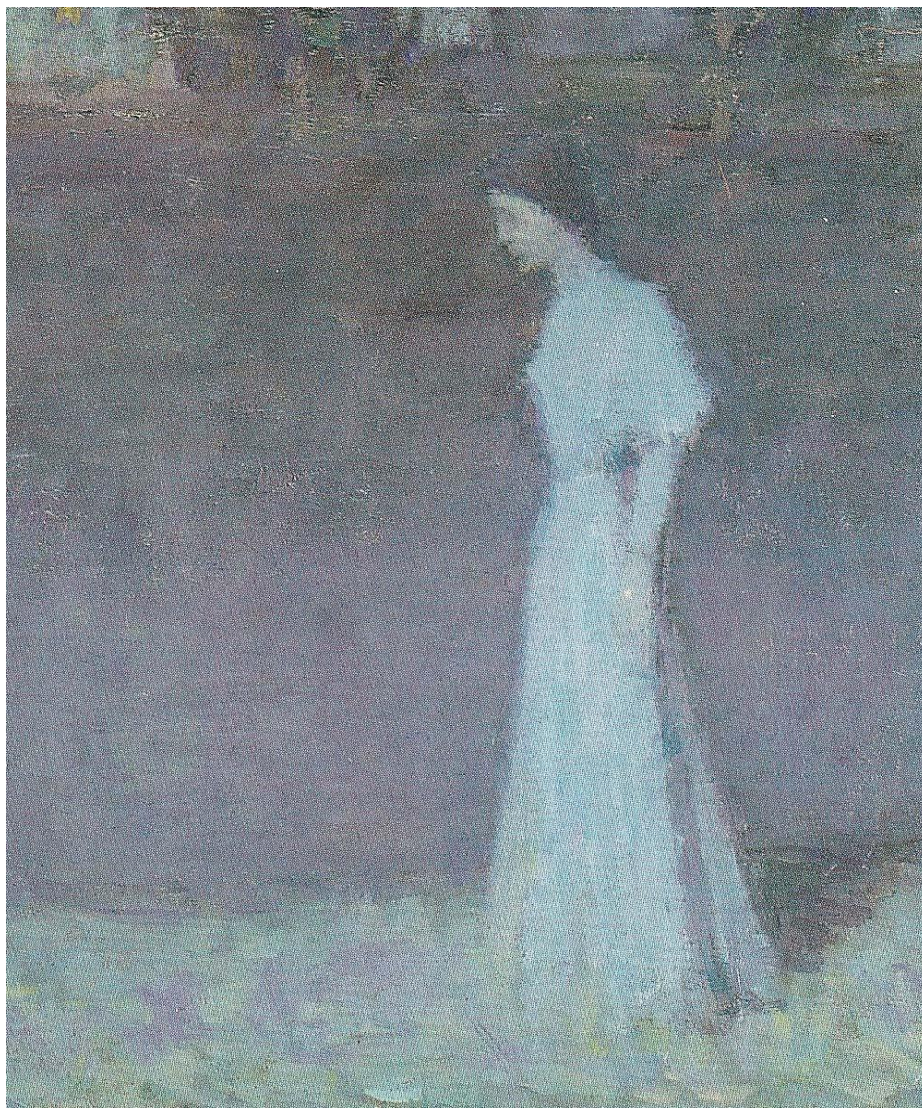


Figura 14 – Virginia Woolf e o Rio.
Fonte: Jane Dunn, An Illustrated Anthology

...a água é também um tipo de destino, não mais apenas o vão destino das imagens fugazes, o vão destino de um sonho que não se acaba, mas

um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser. (BACHELARD, grifo nosso)

*“O ser voltado à água é um ser em vertigem. Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente...”
(BACHELARD, 2002, p. 7)*

DURAÇÃO: 2.89 Minutos (INÍCIO) E 1.05 Minutos (FINAL). SOM DA ÁGUA CORRENDO/MÃOS NO BOLSO – O RIO – A MARGEM # ÁGUA CORRENTE. DEAREST – BILHETE DE DESPEDIDA PARA LEONARD – ACHO QUE ESTOU FICANDO LOUCA/OUVINDO VOZES/CAMINHANDO PARA O RIO. MÚSICA DE PHILLIP GLASS, CONTINUA, REPETITIVA (DESESPERO). LEONARD CHEGA E VÊ OS DOIS ENVELOPES. VIRGINIA ENTRA NO RIO. MERGULHO – ESCURIDÃO – ALIANÇA – SAPATOS. CORTA. APRESENTAÇÃO.

Tenho medo das águas do destino
a invadirem o que penso e faço,
numa linha de infinda
contradição.
Eu sou assim:
quero fugir mas chamo,
quero ficar mais me assusta
não ter em mim nada seguro
e certo.
(LUFT, 2005, p. 63)

A sequência de abertura (que é também o final) de *As Horas*, sugere um paralelo com a ligação das três vidas das personagens representadas. No filme, Mrs. Woolf foi vivida por Nicole Kidman (ganhadora do Oscar 2003 pelo papel). Ao ser convidada para interpretar a escritora, uma reportagem do jornal *Folha de São Paulo* fez a pergunta “Teria você (Kidman) ficado com medo de Virginia Woolf?” remetendo ao título da conhecida peça do dramaturgo Edward Albee *Quem tem medo de Virginia Woolf?* (1962). Kidman respondeu que ao invés de medo, sentiu respeito e tristeza se referindo à depressão de Woolf. A transformação da atriz em Woolf contou com um “adereço” a mais que o interpretar – uma prótese de nariz – deixando-a parecidíssima com a figura da escritora – Nicole Kidman disse sentir a escritora inglesa em sua ‘epiderme’, depois de ter tido sua fisionomia alterada para filmar *As Horas*. A atriz afirmou em entrevistas que mais forte do que o polêmico nariz postiço para compor seu

personagem, foi calçar os sapatos “escolhidos” para a sua Virginia, como relata Kidman em resenha de Abou-Jaoude sobre *As Horas*:

Tenho essa mania de ‘encontrar’ minhas personagens em pequenos detalhes. Num primeiro estágio ‘encontrei’ Virginia num par de sapatos ...Mais tarde, veio a idéia do diretor de alterar minha fisionomia com uma prótese no meu nariz,...Com os vestidos, o cabelo, o nariz, a voz diferente, a caligrafia e o pigarro de tanto fumar, Virginia ocupou minha epiderme.” (2003, p.E 1)

Segundo Iser: “Para alcançar a determinação de uma figura irreal, o ator tem de se irrealizar. Por este motivo a realidade de seu corpo de despotencializa em um análogo, para que, por este, uma configuração irreal ganhe a possibilidade de sua aparência real” (2002, p. 979).

No seu texto “A personagem cinematográfica”, Paulo Emílio Sales Gomes comenta que enquanto a personagem no romance é constituída de palavras, no cinema a personagem é antes de qualquer coisa uma escolha de um diretor, para que este encarne, com toda sua totalidade e mobilidade, e que lhe dê uma existência, pois o roteiro não tem status: “A personagem de ficção cinematográfica, por mais fortes que sejam suas raízes na realidade ou em ficções pré-existentes, só começa a viver quando encarnada numa pessoa, num ator” (CANDIDO, 2002, p.114). Paulo Emílio salienta que esse ponto revela-se num profunda ambigüidade da personagem cinematográfica. Se o ator for um desconhecido torna essa ambigüidade menor, mas se o ator é famoso, eles já se constituem em personagens da imaginação coletiva (2002, p.114). Talvez essa questão explique um pouco a crítica que o personagem de Mrs. Woolf recebeu. A atriz Nicole Kidman já é uma atriz famosa, fazendo parte desse contexto quase mitológico de que fala Paulo Emílio, e a armadilha da prótese do “nariz de cera” pode ter se revelado como um resultado inverso do previsto, ou seja, ao invés de uma Virginia Woolf encarnada, o público viu a sua personagem particular e já construída (des)familiarizada.

Assim como no livro, o filme *As Horas* se inicia com um “Prólogo” que narra o suicídio de Woolf. Dados biográficos revelam que Virgínia tentou suicídio por mais de uma vez, e que na vida real foi assim que morreu. Sua morte “de verdade” no filme é uma das cenas mais tocantes, não só pela interpretação magnífica de Nicole Kidman, mas pela seqüência de imagens entre as águas caudalosas do rio Ouse, e a trilha minimalista e repetitiva de Phillip Glass.

A Seqüência do Prólogo se apresenta com a indicação do lugar e data “Sussex-England 1941, onde na verdade a escritora Virginia viveu e morreu. Logo em seguida temos

uma água escura, e somente o som das águas incessantes, intercalando com uma mão abotoando o casaco xadrez, nervosa mais ao mesmo tempo firmemente. Põe as mãos nos bolsos e bate a porta. Um silêncio e Virginia sai de casa. Nesse momento surge uma cena bucólica dos jardins ingleses e o som dos passarinhos. Virginia caminha com seu andar curvado, mas a passos determinados. Leonard chega, vê os bilhetes simetricamente lado a lado, bem arrumados numa mesa com arranjos de plantas, um quadro numa parede verde água. Aparece o som da sua voz em *off* lendo o bilhete de despedida que deixou para o seu marido: “Dearest”

Nesse instante surge um conflito entre o que se diz e o que se vê, como a leitura das cartas, numa verbalização do pensamento da interioridade, quando aparece a imagem de uma coisa e a narração de outra; uma narração atrelada à verbalidade. Nessa cena, a câmara funciona como um dos inúmeros instrumentos técnicos para narrar (a câmara é sempre narrativa); uma entidade através do qual o texto visual nos coloca, e que no cinema, possibilita uma intimidade maior com o personagem, já que no cinema teremos sempre o tempo presente, embora não o seja.

O crítico de cinema, Ismail Xavier, no artigo “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema”, comenta as nuances da distinção entre o contar (*tell*) e mostrar (*show*) no texto literário; que mesmo no *mostrar*, não se pode assumir um sentido literal, já que o “ver” das palavras, também implica num imaginar. No cinema, essa “cena” se torna mais palpável; e da mesma forma que o *tell e show* na literatura não deixa de se constituírem enquanto escolhas do escritor, no cinema se diz que a câmera “mostra”, e desempenha um papel como narrador no cinema, o que permite que toda uma literatura afirme que, “a câmara narra” e não apenas mostra. Isso acontece, pelo fato, de como na literatura, a câmera fazer escolhas (ângulo, distância e modalidades do olhar), como também uma outra escolha se segue, a montagem. E Xavier adverte: “[...] dizer que um filme “mostra” imagens é dizer pouco e muitas vezes elidir o principal” (2004, p.73-74).

Virginia fala que ouve vozes; são as vozes da sua depressão, e de que não pode mais continuar. Vozes que mais adiante irão se fundir às vozes das águas do rio; fusão que comenta Bachelard:

As vozes da água quase não são metafóricas, que a linguagem das águas é uma realidade poética direta, que os regatos e os rios *sonorizam* com estranha fidelidade as paisagens mudas, que as águas ruidosas ensinam os pássaros e os homens a cantar, a falar, a repetir, e que há, em suma, uma continuidade entre a palavra da água e a palavra humana.” (2002, p. 17).

Talvez ao escolher morrer no rio, Virginia estivesse à procura dessa simbiose entre a palavra da água com a sua própria palavra. Nas palavras de Bachelard “Dos quatro elementos, somente a água pode embalar. É ela o elemento embalado... Ele embala como uma mãe.... A água leva-nos. A água embala-nos. A água adormece-nos. A água devolve-nos à nossa mãe.” (2002, p.135).

Virginia Woolf perdeu a mãe aos 13 anos e nunca se recuperou totalmente dessa ausência materna, “[...] ela me obcecou até os meus 44 anos.” Depois ela também explica, que só com a escrita obcecada e rápida do romance *To the lighthouse*, é que perdeu a obsessão pela mãe (WOOLF, 1985, 94-95). E talvez já consciente dessa perda e da beleza que Virginia tem do seu período da infância, é que ela vai descrever esse lugar, como um espaço de uma “catedral”. É nesse santuário, materializado através do colo da sua mãe, que aparece sua primeira recordação. Um colo que Virginia re-lembra como uma cena: o arranhar das pérolas, do vestido, sua risada, o anel de opala, da sua figura pela casa, com uma vela sombreada, das coisas boas “arco-íris e sinos” (1985, p.95).

O vestido da mãe de Woolf é sempre uma referência nas suas memórias, como uma primeira recordação da mãe, “[...] É de flores vermelhas e roxas num fundo preto – o vestido de minha mãe”. Essas flores vermelhas e roxas, aparecerão novamente quando ela fala de lugares, dos Gardens, “[...] as bolas brilhavam em meus olhos, vermelhas e roxas, como as flores do vestido de minha mãe [...]” (1985, p.75-88). E nesse fio de memória, esse vestido se transporta das primeiras lembranças para a associação com algo de relação social, quando por exemplo Virginia percebe que um certo vestido seu fazia o seu irmão George enxergar para além do vestido, como algo que transcendia os costumes da época: “[...] meu vestido verde acionou dentro dele mil campainhas de alarme. Era um vestido descomedido; era artístico; não era o que as pessoas corretas achavam correto” (1985, p.176).

Constança Ritter Pondé, na sua dissertação de mestrado também sobre *As Horas* comenta também o vestido da Mrs. Dalloway primeira: “O vestido que cuidadosamente repara à tarde e veste à noite é o refúgio que Clarissa encontra dentro da ordem masculina, é sua proteção, garantia de que não sucumbirá como tantos homens e mulheres que vê ao seu redor” (2002, p. 32).

Acho que no filme, Daldry tenha talvez ido buscar nesses vestidos de Woolf, uma das matizes para o figurino de Mrs. Woolf, sempre com vestidos de florzinha, chapéus, e colares, se não de pérolas, mas colares que emolduraram o personagem. De vestidos e da memória da mãe, Virginia talvez buscasse realmente nas águas doces, esse embalo materno tirado tão cedo de sua vida de menina. Ao escolher um rio perto da sua casa, portanto familiar, é como se

buscasse esse colo embalador das águas, em busca de um afeto maternal. Água que segundo Tory Young, era para Woolf, uma metáfora do fluxo do desespero através das também metáforas do afundar-se, do mergulhar-se, levantar-se (2003, p.42).

Virginia Woolf sempre teve nas Águas, um recurso presente na sua obra literária e na vida também. Escreveu livros com títulos sugestivos: *As Ondas*, *To the lighthouse* (morou na região da Cornualia, costa da Inglaterra); utilizou metáforas de peixe, para falar dos mergulhos do inconsciente e da escrita; e quando fala do “sujeito das memórias” se descreve como: “[...] um peixe num rio; arqueado; impedido de se mover; mas incapaz de analisar o rio” (WOOLF, 1985, p.94).

O rio para Virginia tinha toda uma relação com a sua existência e suas idéias. A escolha desse set para abertura do filme, vai dominar essa seqüência, como também exercer toda uma função simbólica relativa à morte de Virginia Woolf, como também da morte do autor, no caso da própria Virginia e também de Mrs. Woolf.

Virginia Woolf morava em frente a um rio, o Ouze, que vai ser sua última morada, como pode já podia prever nessa fala: “[...] escrevo isto, em parte, para recuperar minha noção do presente fazendo o passado sombrear essa superfície partido. Desço então, tal qual uma criança avançando de pés descalços num rio de águas frias, novamente para o fundo desse rio” (1985, p.114).

A metáfora do rio para Woolf também estava conectada com a relação do presente x passado; “O passado só volta quando o presente corre tão suavemente que se assemelha à superfície móvel de um rio fundo....Pois o presente com o apoio do passado é mil vezes mais profundo do que o presente que está tão próximo que não se pode sentir mais nada, quando o filme na câmara só alcança o olho” (1985, p.114).

As palavras de despedida de Virginia para Leonard são a costura dessas cenas quando entra no rio, e só aí começa a música melancólica de Phillip Glass, com a chegada de Leonard. A sua voz é concomitante ao momento da sua escrita. Enquanto isso, temos os sapatos de Virginia atolados na beira do rio, como se já não quisesse, ou não pudesse, caminhar pela vida afora. Veio-me a memória o texto de Auerbach “A meia marrom”(2004, p.471-498), quem sabe aquela mesma meia que logo estará imersa no seu último mergulho. Virginia entra tateante no rio, primeiro na margem lamacenta onde se detém por um instante para ouvir do rio “não sua voz, mas um suspiro, o suspiro das plantas langorosas, a carícia triste e farfalhante da folhagem.” (BACHELARD, 2002, p. 71), O seu olhar de desejo ardente para o rio acontece simultaneamente com o olhar de Leonard para os bilhetes tão bem postos, simetricamente, lado a lado – um bilhete para Leonard, outro para Vanessa (sua irmã).

O momento que Virginia entra no rio e só a sua cabeça ainda se encontra fora do mergulho, é simultaneamente o momento em que ela fala de como foi feliz ao lado de Leonard; da sua paciência e bondade para com ela, e de como duas pessoas não poderiam ter sido mais felizes. A voz em off fala da “great happiness”, “incredible good”, mas também do “sei que atrapalho sua vida”; sentimentos paradoxais de felicidade e sentimento de culpa. Simultaneamente ela fala que parte para não estragar a sua vida, e nesse momento põe as mãos nos bolsos. A frase “devo à você toda minha vida” é de uma ironia ímpar, pois é essa vida que Leonard toma nas mãos, que numa das cenas mais fortes do filme, na estação de trem, Virginia acusa Leonard de usurpar a sua vida à sua revelia, e explode: “Minha vida foi roubada de mim; vivo uma vida que não quero viver!”.

A seguir, uma mão linda, delicada, com uma pena assertiva assina um V. . Só uma inicial ; não se pode esquecer que essa letra V, é a mesma de palavras como: Vitória, Vida, Visto, Vivido, e também Vazio. Era como se talvez naquele momento Virginia não se sentisse inteira, ou talvez nem ela mesma, ou ainda tão ela como nunca, a ponto de tomar em suas mãos o seu destino. O momento da assinatura, e da afirmação de sua identidade é o momento em que Virginia mergulha, não sem antes afirmar que esta é a melhor coisa a ser feita. A música (não diegética) de Phillip Glass surge baixinho, mas já com acordes que claramente têm como finalidade comentar uma tristeza profunda, talvez a tristeza da irreversibilidade da morte.

Simultâneo ao mergulho, Leonard corre, o seu corpo bóia; um close na sua aliança de casada, outro no sapato que se desprende e “Tudo se alonga ao fluir da corrente, o vestido e a cabeleira; parece que a corrente alisa e penteia os cabelos. E mesmo sobre as pedras do vau o rio move-se como uma cabeleira viva.” (BACHELARD, 2002, p. 86). Só então os créditos do filme aparecem – *The hours – As horas*.

A apresentação do filme e seus créditos seguem a mesma linha de colagem e justaposição. Os créditos vão aparecendo lentamente, com pausas, e o nome dos atores vão surgindo propositadamente desconexos com as imagens que se seguem. Por exemplo: o núcleo de atores da estória de Laura Brown, e Clarissa Dalloway surgem quando na tela está escrito Richmond, England 1923, (O que seria o cenário do núcleo de Mrs. Woolf) e assim sucessivamente. O mesmo vai acontecendo com os créditos dos atores coadjuvantes, numa fusão de espaço/ tempo/ personagem que desde o Prólogo vão se constituir a marca preponderante do roteiro.

Esse tempo fundido com espaço exemplifica esse novo conceito de tempo anteriormente criado por Henri Bergson como explica, Tânia Pellegrini:

...acentua a inadequação do relógio como único mensurador do escoar das horas e descobre como dado essencial a simultaneidade dos conteúdos da consciência, englobando presente, passado e futuro num amálgama que flui ininterruptamente. Trata-se do tempo entendido como *duração*, o 'tempo da mente', que não coincide com as medidas temporais objetivas e é simbolicamente representado como um **rio formado por uma corrente de memórias e visões oníricas.**" (grifo meu. 2003, p. 21)

Irônico também o título do filme nesse momento, não só reforçando o caráter de moldura do Prólogo, mas uma estória que começa com a morte da escritora/da personagem Virginia Woolf para dar vida e contar uma outra estória: a de *Mrs. Dalloway* e das três mulheres de *As Horas* – ou Um único dia na vida de uma mulher. Estórias que fluem, talvez no ritmo e no fluir das águas como disse Bachelard:

Tal é a palavra *revière* (rio). É um fenômeno incomunicável em outras línguas. Pensemos foneticamente na brutalidade sonora da palavra *river*. Compreenderemos que a palavra *revière* é a mais francesa de todas as palavras. É uma palavra que se faz com a imagem visual da *rive* (margem) imóvel e que, no entanto, não cessa de fluir..." (2002, p. 195)

O título da minha tese é: Que Mergulho! O espaço vertiginoso da subjetividade feminina em *As Horas*. Tomei emprestado de Virginia Woolf, a famosa frase da personagem Mrs. Dalloway, quando, ao abrir a janela da sua casa, sentindo a manhã "fresca como para crianças numa praia", ou ainda como "um beijo de uma onda", se encanta: "Que diversão! Que mergulho!". Para Peter Walsh, a sua paixão de juventude, no entanto, com sua objetividade sarcástica e seu ar absorto, lhe pergunta fazendo pouco do seu êxtase: "Meditando entre os legumes?" (WOOLF, 1980, p.7)

Foi esse mergulho da personagem, primeiro de prazer, para depois tomar consciência de que algo de terrível estava para acontecer – "a hora irrevogável", os instantes, e "aquele momento de junho", que o diretor do filme, Stephen Daldry, quis favorecer. Quis eu também, mergulhar nas idéias mais que sensíveis e atuais de Virginia Woolf, retratadas primeiro no romance de Cunningham, e depois no filme de Daldry, embora na realidade tenha feito o caminho inverso.

Leonardo Mendes, em um artigo sobre as dificuldades de se ler *Mrs. Dalloway*, "O mergulho: Virginia Woolf e o leitor desamparado", fala das imagens marinhas, do mar enquanto metáfora da inconstância e do risco. Fala também do aspecto líquido da narrativa, e que "[...] há de se ter coragem para entrar no mar de experiências que a leitura oferece". Daí a importância da palavra *plunge* (mergulho), elemento que cristaliza essa dinâmica, e sugerindo

“[...]uma entrega de si a um elemento líquido instável que pode ser, para os personagens, o fluxo cruzado e permanente de suas consciências entre o passado e o presente, e para o leitor, a própria narrativa” (2005/2006, p. 110).

Ao assistir ao filme de Daldry, me senti essa leitora desamparada de que fala Mendes, tanto pela narrativa líquida de *As Horas*, como pela questão da experiência da subjetividade, algo que também se fazia correr por entre os meus dedos.

A seqüência final que vai concluir o Prólogo, tem início com Laura Brown no quarto sozinha e a repetição da voz de Virginia: “Dear Leonard”, e da música de Glass: (Dear Leonard...Virginia deitada pensa: é preciso encarar a vida de frente, conhecer a vida, amá-la e depois descartá-la... Leonard...Sempre os anos que foram nossos, sempre os anos...always...The love...always... THE HOURS. *As Horas*). Novamente, um entrelaçar dessas vidas de mulheres como se integrassem um continuum temporal ; como se cada personagem vivesse uma experiência que de algum modo, ecoasse às vidas que se precederam e sucederam. Uma fusão também que reforça o impacto que uma cena exerce sobre a outra.

Virginia está deitada, e o som da sua voz aparece simultaneamente enquanto escreve o bilhete (e agora Cunningham inclui a ficção, pois o bilhete real já foi alterado com as frases finais) e fala: “ encarar a vida de frente...sempre...e conhecê-la como ela é...enfim conhecê-la..e então..descartá-la...” Estas palavras na verdade vão constituir o próprio desfecho que Virginia encontra para o destino de *Mrs. Dalloway*, sua heroína, que simultaneamente vai sendo construído, enquanto balbucia estas palavras entrecortadas. Clarissa Vaughn então fecha a porta e apaga a luz do apartamento. Não sem antes dar um beijo amoroso, cúmplice e silencioso, na sua companheira Sally. Esse beijo de Clarissa vai nos remeter a outros beijos no filme. Primeiro o beijo de Virginia na irmã Vanessa – um beijo de desespero diante da vida e de premonição da sua própria morte. Depois o beijo de Laura na cunhada; um beijo talvez de paixão e impotência pela doença da amiga. Mas o beijo de Clarissa é um beijo assertivo e de quem tem o poder de mudar o seu destino.

Em seguida Virginia entra na água. E ainda sua voz: “sempre os anos...sempre.. o amor... sempre...The hours- As horas.” E a tela escurece. Só então aparecem os créditos e a música num crescendo anuncia o seu título irônico “Metamorphosis 2”. Metamorfose de uma mulher em suas múltiplas faces; de uma mulher com várias vidas e ao mesmo tempo nenhuma “of her own”; ou simplesmente de uma mulher tomada de um “ nada substancial”, e voltando a ser água materna ou somente cumprindo o seu destino das águas.

Virginia enquanto escritora, sempre se preocupou com o aspecto fugidio da vida, do tempo, que escorrega por entre os dedos. A abstração e ao mesmo tempo a tamanha

importância que tudo, mas tudo na vida tem. Genilda Azeredo no seu artigo “Virginia Woolf e a poesia da existência” comenta:

Um elemento básico que atravessa a produção ficcional de Virginia Woolf é a consciência da passagem do tempo, da efemeridade da vida (uma das partes de seu romance *Passeio ao Farol* é inclusive intitulada “O Tempo Passa”) e de sua natureza trágica. Numa passagem reveladora de seu diário, ela se questiona: “Por que a vida é tão trágica? Tão semelhante a uma pequenina faixa de calçada acima de um abismo? Eu olho para baixo; tenho a sensação de vertigem; pergunto-me como terei que caminhar até o fim. Mas por que sinto isto? Agora que eu o digo, não o sinto mais. A melancolia diminui à medida que escrevo (2005, p. 8-11).⁶⁵

Para fazer prosa com características dessa poesia, Woolf procurou no recurso literário do fluxo de consciência apreender todos esses instantes incomensuráveis da vida, como Tânia Pellegini comenta:

O domínio do instante sobre o permanente, o sentimento de que cada fato é efêmero e transitório, a idéia de que a realidade não é um estado, mas um processo, e de que ‘não nos podemos banhar duas vezes nas águas do mesmo rio’, transforma a realidade num *continuum* que assume um caráter de incompletude e inexorabilidade. Em suma, a impressão do momento único e fugaz, que nunca mais se repetirá, é a base da narrativa desse período, formalmente expressa numa linguagem referencial, ancorada na minuciosa lentidão das descrições de fatos, lugares e pessoas (2002, p. 20).

Talvez, no final do livro, Michael Cunningham quisesse homenagear ainda mais esse aspecto da sua vida de escritora. Enquanto no filme o prólogo é dividido no início e final do filme, no livro ele aparece de forma contínua, construindo outras imagens da viagem de Virginia descendo rio afora. No livro, “[...] o corpo de Virginia para nos pilares da ponte de Southeast; o céu se reflete incerto, branco e pesado de nuvens, carros e caminhões tropejam sobre a ponte, um menino pequeno, cruza a ponte com a mãe...agacha-se e enfia o pauzinho para que caia na água...” e finalmente conclui:

Ei-los então, num dia no começo da Segunda Guerra Mundial: o menino e sua mãe sobre a ponte, o pauzinho flutuando pela superfície da água e o corpo no fundo do rio, como se Virginia estivesse sonhando com a superfície, o pauzinho, o menino, a mãe, o céu e as gralhas..... Tudo isso entra na ponte, ressoa através de suas madeiras e pedras e entra no corpo de Virginia. Seu rosto, comprimido de lado contra o pilar, absorve tudo: o caminhão e os soldados, a mãe e o filho. (CUNNINGHAM, 1998: 13)

⁶⁵ A Poesia da Existência para Virginia Woolf se fazia através da consciência da passagem do tempo, da natureza efêmera da vida, da tragicidade da vida, da melancolia enquanto processo de criação, da apreensão do caráter fugidio da vida, da trivialidade/banalidade da vida/ da vida das pessoas enquanto fragmento; do viver enquanto processo de criação; algo que se tece durante a vida; da vida enquanto segredo a ser descoberto, e da vida enquanto bloco opaco a ser expresso no equivalente da linguagem. (anotações feitas durante as aulas de Cinema & Literatura, da professora Genilda Azeredo, ministradas na pós-graduação em Letras)

Todas essas imagens cotidianas vivas, que o rosto inerte e morto de Virginia absorve, só vem referendar o destino de Virginia nas palavras de Bachelard: “ Desaparecer na água profunda ou desaparecer num horizonte longínquo, associar-se à profundidade ou à infinidade, tal é o destino humano que extrai sua imagem do destino das águas. (2002, p. 14).

A cena do prólogo e do final do filme, com o mergulho de Mrs. Woolf e o seu suicídio, que tanto no livro como no filme, também nos remete à morte de dois autores: Mrs. Woolf (numa referência à própria Virginia), e a morte de Richard, o autor ficcional, que em *As Horas* seria a duplicação do personagem de *Mrs. Dalloway*, Septimus: “[...] a vida nunca faz mais do que imitar o livro, e esse livro não é ele próprio senão um tecido de signos, imitação perdida, infinitamente recuada.” (BARTHES, 1984, p.52)

A discussão do que seja um ponto de partida para a criação da obra de arte, foi também uma das preocupações estéticas de Virginia Woolf. Virginia quando da sua procura de uma nova forma de escrever que melhor compreendesse as mudanças da vida no começo do século XX, também teorizava que o lugar do autor fosse dessacralizado, permitindo assim uma aproximação autor/leitor.

No seu texto/livro *O que é um autor*, Michel Foucault discute a questão do autor como um indivíduo sócio-histórico; autenticidade e atribuição; sistemas de valorização e a relação entre o homem e seu trabalho, e associa a ação da escrita como uma estratégia para vencer a morte. A exemplo da forma de contar estórias de Xerazade, e que esse tipo de narrativas vêm se transformado através das culturas. O ato de escrever se constitui como um sacrifício da vida propriamente dita e da existência diária do escritor. Para Foucault, o nome do autor, não era simplesmente um elemento do discurso (como um sujeito, um complemento, ou um elemento que podia ser substituído por um pronome ou outras partes do discurso). Sua presença funcionava mais como um meio de classificação; e que o nome do autor permanecia no contorno do texto, separando um dos outros, definindo suas formas, e caracterizando suas maneiras de existência:

O nome de autor não está situado no estado civil dos homens nem na ficção da obra, mas sim na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e o seu modo de ser singular. Poderíamos dizer, por conseguinte, que, numa civilização como a nossa, uma certa quantidade de discursos são providos da função “autor”, ao passo que outros são dela desprovidos.....A função autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade (FOUCAULT, 2002, p. 46).

Foucault fala também que existem autores que excedem os limites do seu trabalho; seriam aqueles que adquirem alguma importância no mundo literário, cujas influências têm

importantes ramificações. Acho que o nome de Virginia Woolf caberia muito bem nessa classificação. Ele ainda pontua alguns links entre o autor e seus trabalhos, falando que um texto tem um valor inaugural por vezes pelo fato do trabalho ser de um determinado autor. Mas de acordo com Foucault, essas relações estão se transformando e outras questões surgindo, e como ele se remete a Samuel Beckett, breve nós vamos murmurar com indiferença: “What matter who’s speaking?”, ou “E quem se importa com quem está falando?”(FOUCAULT, 2002, p.29-71)

Roland Barthes também aboliu essa importância do autor quando diz: “O intertextual em que é tomado todo texto, pois ele próprio é o entretexto de outro texto, não pode confundir-se com alguma origem do texto: buscar as “fontes”, “as influências” de uma obra é satisfazer ao mito da filiação; as citações de que é feito um texto são anônimas, indiscerníveis e, no entanto, já lidas: são citações sem aspas.” (BARTHES, 2004, p.71).

Defendendo essa aproximação, Woolf estaria sim se antecipando a Roland Barthes e seu célebre artigo “A morte do autor” e “Da obra ao texto”, onde este proclama que : “ o eu que escreve o texto nunca é mais do que um eu de papel” (BARTHES, 2004, p.72), ou quando conclui: “[...] we know that to give writing its future, it is necessary to overthrow the myth: the birth of the reader must be at the cost of the death of the Author” (BARTHES, 1994, p.148).⁶⁶

Esse início do filme, tendo como contraponto o fim de uma vida, já estabelece o tom do romance e do filme, e sua introdução em forma de amálgama de uma licença poética e evidências documentais, como por exemplo, o bilhete que Mrs. Woolf deixa para o seu marido, antes do mergulho no rio. O bilhete está em itálico (no livro), no filme, aparece ela de próprio punho escrevendo ao marido, o que corrobora essa idéia de labirinto entre o real e o biográfico.

Toda essa estrutura de *framework* com suicídios no início e final do filme, faz repercutir ainda mais essa “Morte do Autor” de que fala Barthes: “[...] desde o momento em que um facto é *contado*, para fins intransitivos, e não para agir directamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este desfasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa.” (1984, p.49) Barthes ainda fala que “[...] lingüisticamente, o autor nunca é nada mais para além daquele que escreve, tal como *eu* não é senão aquele que diz *eu* : a linguagem conhece um “sujeito”, não uma “pessoa”, e esse sujeito, vazio fora da própria

⁶⁶ [...] sabemos que para dar um futuro à escrita, é necessário superar o mito: o nascimento do leitor se dá ao custo da morte do autor.

enunciação que o define, basta para fazer “suportar” a linguagem, quer dizer, para a esgotar” (1984, p. 51).

Se levarmos em conta a morte do personagem de Mrs. Woolf em *As Horas*, na verdade estamos tendo a morte, tanto em referência à morte da Woolf real, como também da Woolf ficcionalizada por Cunningham a partir de um dado real e repercutida ao longo do tempo. Morre literalmente também o autor Richard e morre simbolicamente Mrs. Brown quando do seu suicídio imaginário.

Para Barthes:

O autor, quando se acredita nele, é sempre concebido como o passado do seu próprio livro: o livro e o autor colocam-se a si próprios numa mesma linha, distribuída como um *antes* e um *depois*: supõe-se que o autor *alimenta* o livro, quer dizer que existe antes dele, pensa, sofre, vive com ele; tem com ele a mesma relação de antecedência que um pai mantém com o seu filho.” e Barthes contrapõe essa figura do autor (com letra maiúscula) ao do *scriptor* moderno, que nasce ao mesmo tempo que seu texto, que não está provido de um ser que precederia (1984, p.51).

A ironia se dá exatamente pela identificação de Cunningham mais com o autor, já que ele está ligado a um passado e tem um autor que alimenta as suas horas. Concomitantemente a morte do autor de que fala Barthes é ficcionalizada no romance e mais ainda no filme, com cenas fortes e imprescindíveis para a sua construção. Essa questão da “Morte do Autor” já se constitui numa abordagem densa; no caso de *As Horas*, faz-se ainda mais densa, por lidar com com a morte do “*eu de papel*”, bem como os demais autores reais e ficcionalizados. Uma vez que se para Barthes essa morte do autor acontece para que tenha assim o surgimento do leitor, em *As Horas*, esse leitor também sobrevive a tudo e a todos, na figura da personagem de Laura Brown: “[...] a mulher que tentou e não conseguiu morrer, a mulher que fugiu da família, está viva quando todos os outros, todos aqueles que lutaram para sobreviver em sua esteira, se foram. (CUNNINGHAM, 1998, p.173).

Wild comenta também uma outra Morte do Autor; a morte do próprio autor Cunningham, que uma vez escolhendo um pastiche como um recurso retórico, como também imitando e transformando textos anteriores, de uma certa forma nega o poder criativo original daquele Autor-Deus. Wild também aponta para essa reincarnação do Autor, na forma do novo leitor e compilador de textos anteriores (2006, p.19-20). Sobre esse terceiro elemento da experiência literária, e da cena que se funde e se completa com essa moldura das águas do filme, falaremos na cena seguinte.

5.2. SEQUÊNCIA 2 – NO QUARTO - E A 'GEOMETRIA DOS ECOS

DURAÇÃO: 5.25 Minutos. NOT TO BE DISTURBED – BOLO COM GLACÊ AZUL # REMEDIES. LAURA BROWN LÊ MRS. DALLOWAY – O BOLO. VIRGINIA ESCREVE MRS. DALLOWAY. CENAS JUSTAPOSTAS. É POSSÍVEL MORRER? # CONVERSA PROSAICA SOBRE UM CASACO/SOBRINHOS FAZEM GOZAÇÃO DA TIA “ESQUISITA” – VIDROS DE REMÉDIOS. VIRGINIA TEM MUITA SORTE PORQUE TEM DUAS VIDAS, A QUE VIVE E A QUE ESCREVE. MÚSICA NUM CRESCENDO. A CAMA DO QUARTO DE HOTEL ONDE LAURA SE ENCONTRA É INUNDADA PELA MESMA ÁGUA DO RIO ONDE VIRGINIA ACABARA DE MERGULHAR. ALGAS, SENSACÃO DE AFOGAMENTO. CORTA. VIRGINIA PENSA: EU IA MATAR MINHA HEROÍNA – MUDEI DE IDÉIA. LAURA ACORDA NUM SUSTO E DIZ: E NÃO POSSO!



Figura 15 – “Laura Brown lê Mrs. Dalloway”.
Fonte: Direta (Foto do filme/ Internet)

*“ Você que me lê que me ajude a nascer.”
Clarice Lispector*

Essa Sequência é um exemplo intrigante de como o filme costura o real x imaginário colocando a passagem em que o personagem de Laura Brown (no filme vivido pela atriz Julianne Moore), que lê o romance *Mrs. Dalloway*, é hospedada num quarto de hotel, e “imagina” um suicídio, que por sua vez é a repetição da Sequência 1, que é antecipada pelo Prólogo e concretizada no final do filme, a do suicídio do personagem de Mrs. Woolf.

Nesta Sequência vamos ter a inseparabilidade de tempo e espaço mostrando a relatividade das duas categorias de que fala Tânia Pellegrini. Segundo ela:

O tempo que é invisível, é preenchido com o espaço ocupado por uma sequência de imagens visíveis: misturam-se, assim, o visível e invisível....Desse modo, ele condensa o curso das coisas, pois contém o *antes* que se prolonga no *durante* e no *depois*, significando a passagem, a tensão do próprio movimento representado em imagens dinâmicas, não mais capturado num instante pontual, estático,... (2002, p. 18)

A Sequência se inicia com Laura Brown dirigindo o carro ainda em alta velocidade, quando para em frente a um hotel, como que tivesse ainda hesitando no que fazer. O som alto dos pneus vai contrastar com a suavidade dos seus passos ao entrar no saguão do hotel. Simultaneamente, a casinha de brinquedo que seu filho pequeno Richard acabara de construir vai pelos ares, ou melhor, desaba pelo chão, antecipando (foreshadowing) e referendando a incapacidade de Laura em administrar o espaço doméstico físico e o psicológico. Laura só pede uma coisa ao recepcionista: não ser perturbada. A pergunta que se faz é: de que Laura não quer ser perturbada? Laura não quer ser perturbada pelo mundo, pelo barulho da vida, pois naquele momento ela está indo em direção da sua própria morte, ou pelo menos do seu plano, como vai confessar posteriormente na cena final à Clarissa Vaughn.

Em seguida teremos Laura Brown no quarto do hotel, com ela deitada no meio da cama onde a câmera se posiciona em forma de “Tilt”, ou seja, em inclinação e numa perspectiva de cima para baixo. Esse posicionamento da câmera só reforça um sentimento de baixa estima e deslocamento de Mrs. Brown; Laura está se sentindo pequena e na cena está confinada entre 4 paredes literalmente. Suavemente ela tira os sapatos, abre a bolsa, retira alguns remédios e arruma-os simetricamente, um a um, ao seu lado na cama; a simetria e organização dos remédios, enfatizando a utilização desse espaço como um comentário indireto que contrasta com a sua desordem interna, sua solidão, e sua identidade fragmentada.

Mrs. Brown é uma personagem que fala através do seu silêncio. Um silêncio de quem tem a agonia de uma história não dita dentro de si, definição essa de Silêncio, por Zora Neale Hurston, no *Feminist Dictionary* (1985, p.419).⁶⁷

O poema “Miragem” de Lya Luft, bem ilustra essa identidade esfacelada e a solidão existencial:

Eu no espelho: atenta, nós duas
Nos observamos para além da imagem.
Estendemos a mão. Tocamos esse pó de gelo,
Sabendo:
Se eu mergulhar daqui, e do seu lado, ela,
Vão se fundir num sopro nossos rostos,
Todos os meus sonhos e os anseios dela.
Mas nenhuma se atreve. Continuaremos
Sozinhas nesse mundo de reflexos,
Eu e ela incompletas, nuas
E sós. (2005, p. 59)

A cena é cortada de forma abrupta e aparece a imagem do bolo que acabara de fazer para o marido e que pela segunda vez se sentira frustrada por não conseguir fazer um bolo perfeito, e sim um bolo amador: “Ela quer um bolo de sonho em forma de bolo verdadeiro. Queria ter feito um bolo que varresse as dores do mundo, ainda que só por uns tempos (1998, p. 84). Num primeiro plano, aparece o bolo solitário, tomando toda a tela, superdimensionando assim o caráter desse símbolo de boa dona de casa, boa mulher e boa mãe. Papéis que Laura não conseguia desempenhar e que logo depois irá levá-la a escolhas imperdoáveis e irreversíveis.

A questão do “fazer bolos”, da solidez de uma vida, do querer ser outra pessoa, vai repercutir principalmente no personagem de Laura Brown, como vemos nessa passagem do romance, onde teremos o intertexto não só de temas, mas da própria personagem que não sabe mais quem é, e que ao mesmo tempo se mescla com uma outra mulher, a própria Woolf:

[...] Ela é e não é ela mesma. É uma mulher em Londres, uma aristocrata, pálida e encantadora, um tanto falso; é Virginia Woolf; e é esta outra, uma coisa incipiente, cambaleante, conhecida como sendo ela própria, mãe, motorista, uma faixa espiralada de pura vida, igual à Via Láctea....É tomada por uma sensação de não-ser” (CUNNINGHAM, 1998, p. 150).

Em seguida, Laura tira de sua bolsa um volume do livro *Mrs. Dalloway*, não só uma companhia para sua solidão existencial, mas também uma espécie de identificação com a personagem de Virginia Woolf, que assim como ela, também se encontrava por vezes entre a

⁶⁷ There is no agony like bearing na untold story inside you.

encruzilhada da vida com a morte. Mrs. Brown é o “leitor-náufrago” à espera do resgate e vivencia a experiência da leitura, como se fosse um afogamento, como descreve Leonardo Mendes o seu “leitor desamparado” (2005/2006, p.114). A cena é cortada pela imagem do personagem de Woolf em *As Horas*, criando um diálogo do seu personagem para seu livro em que se pergunta: “...Importava...perguntou-se enquanto caminhava...cessar totalmente...tudo continuaria sem ela...ela se ressentir?...ou não...seria um consolo acreditar que a morte terminava tudo absolutamente...?” Simultaneamente, em cortes instantâneos, Laura Brown deitada, alisa sua barriga grávida de sete meses, entrecortada pela face concentrada de Virginia, que aflita e com os olhos cheios de lágrimas, decide o final de Mrs. Dalloway, que é falado através de Laura Brown quando por fim exclama: “É possível morrer.” A frase é ecoada por Virginia: “é possível morrer.” Dessa vez interrompida pela frase mais que prosaica da irmã Vanessa comentando as compras na sofisticada loja Londrina *Harrods*. Virginia absorta não escuta, os sobrinhos fazem chacota da tia esquisita... Em que pensa Virginia, lhe pergunta a irmã, e a sobrinha Angélica. Laura Brown folheia o livro como que procurasse a resposta tanto sobre os pensamentos de Virginia quanto sobre o destino de Mrs. Dalloway; como que se estivessem conectadas por um só tempo e paralisadas num só espaço. Vanessa pergunta à irmã: “Ainda está conosco?” E ao mesmo tempo explica para a filha: “Sua tia tem sorte por possuir duas vidas: a sua própria e a das histórias dos seus livros.” A explicação parece irônica, pois no momento Virginia talvez não tenha nenhuma das vidas, já que se encontra paralisada pela depressão, doença que a perseguiu até a morte. Sua única angústia se reduz ao fato de saber se sua irmã percebe sua melhora.

A cena tem novamente um corte, num zigzag de planos, e aparece novamente Laura Brown com os remédios, deitada no meio da cama com a sua barriga descoberta, os remédios simetricamente arrumadinhos à seu lado, quando de repente uma água escura e cheia de algas invade o quarto ao som da música crescente de Phillip Glass, e Laura Brown é inundada por essa água como se “...o destino das imagens da água seguissem com muita exatidão o destino do devaneio principal que é o devaneio da morte” (BACHELARD, 2002, p.48).

A edição desta cena é feita numa fusão abrupta de uma imagem sobre a outra, e apesar do susto e da tristeza, poderíamos dizer que se constitui como um exemplo do cinema de poesia articulado por Buñuel e Pasolini, já que a cena em si capta uma intensidade imprevista, valorizando as noções de fotogenia e ritmo, como analisa Maria Esther Maciel em: “A poesia à flor da tela”:

[...]considerando que tanto a plasticidade das imagens quanto o movimento da câmera são capazes de extrair das coisas do mundo significados recônditos que sua existência prosaica retém. O poético se manifestaria, assim, no ponto em que o discurso fílmico, decompondo 'um fato em seus elementos fotogênico', libertar-se-ia da lógica da seqüencialidade do relato e, através dos recursos técnicos de que se constitui, revelaria a essencialidade de um gesto, de um objeto, de um sentimento. (2004, p.:72)

Nesta seqüência temos um jogo da sincronia do tempo e com a temporalidade do espaço, à medida que mistura presente, passado e futuro em um espaço móvel, vertiginoso, representado pelas águas escuras do rio. As águas que inundam Laura são as mesmas águas que Virgínia se entregara, aproximando ainda mais essas duas mulheres, como explica Genilda Azeredo, formando “um entrelaçamento labiríntico da autora-personagem e personagem-leitora” (2004). Nessa cena temos também todos os tipos de transgressão de limites seja na seleção, seja na combinação dos elementos textuais de que fala Iser (2002, p. 960-963). A seqüência é interrompida por Virginia dizendo enfaticamente: “Eu ia matar minha heroína, mas mudei de idéia.”. Laura Brown acorda assustada e somos informados que as águas escuras são o seu pesadelo. No susto, Laura fala determinada: “Não posso!” E chora desesperada. Desespero e melancolia juntos, como ilustra Bachelard: “Cada hora meditada é como uma lágrima viva que vai unir-se à água dos lamentos; o tempo cai gota a gota dos relógios naturais; o mundo a que o tempo dá vida é uma melancolia que chora.” (2002, p. 58). Bachelard ainda diz que: “A água torna a morte elementar. A água morre com o morto em sua substância. A água é então um nada substancial, Não se pode ir mais longe no desespero. Para certas almas, a água é a matéria do desespero “ (2002, p. 95). Tanto o desespero quanto a água são sentimentos e elementos vivenciados e escolhidos por Woolf escritora, personagem e por Laura. Virginia conclui dizendo: “matarei outra pessoa.”. Seus sobrinhos riem dos fragmentos desconstruídos das “duas vidas” da tia.

Quanto à essa imaginação literária da morte de Virginia com sua heroína *Mrs. Dalloway*, nos fala Bachelard:

O suicídio na literatura, prepara-se ao contrário com um longo destino íntimo. É, literariamente, a morte mais preparada, mas planejada, mais total. O romancista quase gostaria que o Universo inteiro participasse do suicídio de seu herói. O suicídio literário é, pois, muito capaz de nos dar a *imaginação da morte*. Ele põe em ordem as imagens da morte. (2002, p. 83)

Gaston Bachelard, também no livro, *A Poética do Espaço*, trabalha com uma análise que o filósofo denomina de Topoanálise, e que seria “o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima” (2000, p. 28). Assim ele define o espaço:

O espaço é tudo, pois o tempo já não anima a memória. ...e que não podemos reviver as durações abolidas. Só podemos pensá-las, pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de qualquer espessura. É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. As lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas (2000, p. 28-29).

Essa linha do tempo abstrato privado de que fala Bachelard, no livro/ filme *As Horas*, vai estar representado num belo “fóssil de duração” através da personagem de Laura Brown. Mrs. Brown, como as outras duas personagens, Mrs. Woolf e Mrs. Dalloway, se sentem prisioneiras das paredes domésticas, e das suas prisões internas. E à nível de inconsciente coletivo feminino, suas lembranças irão reviver o “tempo das durações abolidas”, quando revive a insatisfação, a melancolia e a inadequação vividas por Virginia Woolf frente ao espaço físico-social, à um passado longínquo que tem um eco estrondoso no tempo presente.

É através da leitura do romance *Mrs. Dalloway*, que Mrs. Brown vai conseguir amenizar suas angústias do estar fora-do-lugar. É no sonho, e no devaneio da ficção, que as horas do relógio do seu dia são abolidas, e Mrs. Brown “suspende o vôo do tempo” (BACHELARD, 2000, p. 28). Bachelard fala dos benefícios da casa e diz que “a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz...e que o devaneio tem mesmo um privilégio de auto valorização” (BACHELARD, 2000, p. 26). É um tanto irônico essa afirmação, quando pensamos em Mrs. Brown, pois o seu sonho não é de paz, nem a casa a protege das suas angústias. Mas é certo que o devaneio a auto valoriza no sentido de que ela se reconhece em Mrs. Dalloway, e na própria Virginia, enquanto escritora, construindo uma certeza interna de que algo na sua vida estava fora de ordem, e de que existia vida em um outro lugar/espaço; no “aí” em oposição ao “aqui” da “Dialética do além”, de que fala Bachelard. (2000, p.216). Bachelard fala também que:

[...]para evocar os valores de intimidade, é necessário, paradoxalmente, induzir o leitor ao estado de leitura suspensa. É no momento em que os olhos do leitor deixam o livro que a evocação de meu quarto pode tornar-se um umbral de onirismo para outrem. Então quando é um poeta que fala, a alma do leitor repercute, conhece essa repercussão que.... devolve ao ser a energia de uma origem. (2000, p. 33).

Quando da leitura de *Mrs. Dalloway*, Mrs. Brown se utiliza da suspensão que sua alma de leitora sofre quanto à repercussão da energia da obra de origem – *Mrs. Dalloway*. Para Laura Brown, a teia da ficção transcendeu realmente os sonhos e devaneios, e *Mrs. Dalloway* foi sim esse elo que prendeu-a à vida.

Bachelard também vai analisar a grandeza do mundo e a imensidão íntima. Imensidão como categoria filosófica do devaneio, como ele mesmo descreve: “A imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão. Quando estamos imóveis, estamos algures; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel” (1989, p. 190). Para Bachelard, essa imensidão faz parte do devaneio tranqüilo, que diferentemente dos personagens de Cunningham, possuem a imensidão dentro de si, mas a imensidão da angústia e da solidão existencial: “Aquela era eu...Essa sou eu...mesmo assim existe essa sensação de oportunidade perdida.” (1998, p. 82).

A imensidão para Bachelard, pode ser traduzida pela palavra “Vasto”, que “reúne os contrários”, marca “a infinidade do espaço íntimo” e é o “vocábulo da respiração”, que segundo o filósofo, “abre o espaço ilimitado” e também “ensina-nos a respirarmos com o ar que repousa no horizonte, longe das paredes das prisões quiméricas que nos angustiam.” (1989, p. 196-201). Mas essa palavra também pode ter a força de um vocábulo “cuja letra abre ou fixa o pensamento da palavra” (1989, p.203).

Nas personagens de *As Horas*, a palavra “vasto”, mais que remete à tristeza do espaço interior e da intimidade; um espaço que não está em parte alguma, mas nas próprias mulheres da estória, frente à imensidão de um dia em suas vidas, assim como também escreveu Rilke, citado por Bachelard que “essa solidão ilimitada,...faz de cada dia uma vida {...} (1989: 207). E o espaço da intimidade e o espaço do mundo, para Bachelard, tornam-se consonantes e “Quando a grande solidão do homem se aprofunda, as duas imensidões se tocam, se confundem.” (1989, p.207). Para Bachelard, ainda:

A intimidade do quarto torna-se a nossa intimidade. E, correlativamente, o espaço íntimo se fez tão tranqüilo, tão simples que nele se localiza, se centraliza toda a tranqüilidade do quarto. O quarto é, em profundidade, o nosso quarto, o quarto está em nós. Já não o vemos. Ele já não nos *limita*, pois estamos no próprio fundo de seu repouso, no repouso que ele nos conferiu. E todos os quartos de outrora vêm encaixar-se neste quarto. Como tudo é simples!” (1989, p.228).

Essa simplicidade se dá à nível do imaginário, pois na vida nada é simples, como profecia a personagem da professora de dança, vivida por Geraldine Chaplin, numa conversa com o personagem Benigno sobre a sua amada, que se encontra inerte, presa à uma cama, no filme *Fale com ela*, do diretor espanhol Pedro Almodóvar. Para as mulheres de *As Horas*, nada era simples. E as dificuldades da aparente banalidade de suas vidas, podem-se ver representadas através da descrição do quarto de Mrs. Woolf como um espaço de uma “luz

cinzenta, na surdina, da cor de aço, e de uma vida branco-acinzentada” (CUNNINGHAM, 1998, p. 31).

Os valores da intimidade Bachelardiano ainda fala de uma “casa da lembrança” e dos “abrigos da solidão” (2000, p. 33), que vão associar-se a um quarto; e que esses valores de intimidade “ são tão absorventes que o leitor já não lê o seu quarto: revê o dele”(2000, p. 33). Laura Brown, seguindo a filosofia de Bachelard, ao ler *Mrs. Dalloway*, também escreve e lê um quarto, ou lê uma casa, mas com certeza uma casa natal, para além de suas lembranças; uma casa física e psicologicamente diferenciada dos “hábitos orgânicos” que supostamente estariam inseridos na sua identidade, e da sua “casa habitada”. Para Bachelard “habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança; é viver na casa desaparecida tal como ali sonhamos um dia.” (2000, p. 35).

Laura Brown vai se caracterizar enquanto personagem como uma “anti-heroína comum”, para usar no feminino um termo de Tânia Pellegrini, como ela define:

[...] passivo e indefeso, mergulhado num universo fragmentado e sem sentido, para quem o importante é, na verdade, o que percebe desse universo; a narrativa passa a ser então o lugar onde se inscreve essa percepção: ‘os atos, os projetos, o passado dos personagens contam menos do que as pulsões, as imagens, as impressões de que é constituído cada instante de sua vida.’(2002, p.30-31).

Mrs. Brown, ao viver eternamente no limiar da loucura/sanidade e vida/morte, tenta se refugiar no quarto de número 19 de um hotel da cidade: “Vejam. Quarto 19.... Ao deixar a recepção, mal pode acreditar que conseguiu. Ela tem a chave, passou pelos portais.” (CUNNINGHAM, 1998, p. 119). Esse quarto-refúgio poderia remeter a um divã, onde Laura ensaia e aborta um suicídio sonhado, mas esse divã, assim como Laura, é um “divã...como um barco perdido nas ondas” (BACHELARD, 2000, p. 46).

Não há como não associar também o quarto de Hotel 19, enquanto espaço físico/intelectual com o “quarto” da própria Virginia em *A room of onw’s own*.

A metáfora do quarto, também foi o foco da escritora americana, Charlotte Perking Gilman “The yellow wallpaper” (GILMAN, 1995), sobre o mergulho de uma mulher na solidão da escrita, sob o olhar opressor da figura masculina do marido e do poder médico; sobre a escrita como perigo à sanidade feminina, já que a escrita se constituía como lugar do masculino.

O quarto 19 foi anteriormente também refúgio de outras personagens criadas pela escritora Doris Lessing, como é o caso de “To room nineteen” (LESSING IN; GILBERT & BUGAR, 1985) e *The Summer before the dark* (LESSING, 1986).⁶⁸

O diálogo com essas estórias vai se dar também com as metáforas, como é o caso da metáfora do quarto enquanto espaço de intimidade e liberdade, onde impera o sentimento de não estar em nenhum lugar.⁶⁹ No caso específico de “To room nineteen”, o personagem principal Susan, tenta escapar, assim como Laura Brown, das armadilhas de um casamento onde ela perdeu sua identidade, e procura nessa quarto 19, uma identidade perdida. No casamento, Susan achava que a sua essência de pessoa, estava em suspenso, como se ela estivesse num “armazenamento frio”, e pela escolha dessas palavras não fica difícil de imaginar uma morte, mas até que uma morte simbólica, mas uma morte quase concreta, que no final da estória irá acontecer. Parte desse “armazenamento”, para usar um eufemismo, se dava na própria casa. A casa, para Susan, representava a sua prisão e confinamento, enquanto o Jardim, sua metáfora para seus demônios não ditos e seu despertar para um isolamento insuportável dentro de si mesma. Para aliviar essa prisão existencial, Susan procura um quarto de Hotel, o de número 19, um refúgio para ser ela mesma, para seu “longing” (nunca acho

⁶⁸ “To Room Nineteen” (incluído no volume de contos *A Man and Two Women*). Uma estória escrita em 1958 (época em que as questões feministas começam a ter uma visibilidade mais efervescente), e assim como “The Yellow Wallpaper” também sobre o casamento enquanto armadilha para a mulher, a domesticidade como poço sem fundo, e a tríade: inteligência-conhecimento-cultura, como não suficientes para a liberdade feminina frente à seus papéis sociais estabelecidos.

⁶⁹ Susan, o personagem principal uma mulher classe média, bem nascida, bem casada, com filhos, profissão, ou seja uma mulher dos novos tempos, onde a opressão já não deveria fazer sofrer às mulheres. Ela e Matthew, seu marido, eram realizados profissionalmente, tinham quatro filhos, uma casa grande, um jardim, amigos, carros, e inserção social, MAS (o problema estava nessa conjunção de oposição...) tinha esta “entidade”, esta ausência inexplicável, das perdas reais e abstratas que uma mulher experiência quando se casa. Talvez pelo fato, como fala a própria Susan diz, de a “sua alma não ser mas tão e somente sua...”. Ironicamente, a vida e a trajetória das mulheres ainda se faz trágica, e a voz de Susan não era ouvida dentro das leis e princípios patriarcais, silenciosos ou não, de uma vida “comum” de uma família que se dizia feliz. E é nessa busca insistente por uma ordem difícil de se alcançar, que Susan começa seu caminho de (des)ordem ou momentos de monotonia existencial: “Muito freqüentemente ela se sentia entediada, uma vez que crianças pequenas podem ser monótonas; ela estava sempre muito cansada; mas não se arrependia de nada. Na próxima década, ela voltaria a ser uma mulher com uma vida toda sua” (“To room nineteen, tradução minha).

Susan tenta inutilmente ter em sua própria casa o “mother’s room”, um espaço todo seu, que não funciona. Susan precisa de solidão, de reclusão dos afazeres domésticos. O Quarto 19, seria assim sua salvação para que não sucumbisse ao papel estabelecido dos códigos sociais e a fragmentação do seu Eu. Uma ruptura dos anseios individuais versus os padrões de uma Organização Social de nome Mulher. Nesse Quarto, Susan inventa que é um quarto para encontros amorosos. É mais fácil justificar uma traição com um outro do que com ela mesma, pois afinal quem acreditaria que Susan visita sempre esse quarto só e unicamente pela necessidade de ficar sozinha? Quem de nós mulheres já não sentimos essa falta de ar; falta de ter um espaço físico e subjetivo todo nosso? Lembro que quando tinha meus bebês, adorava a hora bendita de ir ao banheiro. Era a minha hora! A hora da solidão quando nós, mães, já não somos um indivíduo, mas dois (eu e o e meu bebê = uma só pessoa). Agora já com os filhos crescidos, continuo a procurar o meu “mother’s room” pela casa, que assim também como Susan, não responde aos meus anseios de isolamento, mas como os tempos são outros, já não é preciso a vertigem de um suicídio. Nem mesmo simbólico, pois já conseguimos por mais precário que seja, confrontarmos o nosso Eu social com o nosso Eu marginal. E os momentos de ordem e (des)ordem já não precisam da loucura do papel de parede de Gilman nem do Quarto 19 de Doris Lessing.

uma tradução boa para essa palavra tão precisa da língua Inglesa) e seu prazer. Um quarto onde pudesse ter seu ritual próprio, sua independência e um mundo nas fronteiras para lá dos muros de sua casa. Uma vida de possibilidades que transcendiam a maternidade, a vida de esposa e de dona de casa. Mas que vida seria essa e que mundo seria esse que as mulheres procuravam e procuram até hoje para além dos muros da vida doméstica? Talvez um mundo fora dos estereótipos, fora do Status Quo da servidão do papel de devoção de uma vida plena de uma dona de casa dedicada.

Esta estória de uma mulher em busca de um quarto todo seu, Lessing desenvolveu ainda no seu romance “Summer before the dark”, só que no romance, ao contrário do conto, a personagem já não precisava ir ao encontro da morte entre quatro paredes: Outras possibilidades estavam por vir....

Em *Um teto todo seu*, Woolf também pontuou sobre o que chamou de “mulher desconhecida” como a descendente de todas aquelas outras mulheres cujas condições de vida esteve examinando e ver o que ela herdou de suas características e restrições. (WOOLF, 2004, p. 89). Laura Brown é sim uma personagem que representa essa mulher desconhecida, anônima, dona de casa, que segundo Virginia “desliza para cochilos letárgicos”, mas que depois “desperta com um ferro em brasa” (WOOLF, 2004, p.89). Se bem que a letargia de Mrs. Brown, é uma letargia exterior, demonstrada pela sua incapacidade de reger a orquestração do cotidiano da vida de uma mulher casada e com filho pequeno, na Los Angeles dos anos 50, num pós-guerra entediado, onde seu marido saía para trabalhar, e, ela com o tédio devastador das paredes e da inadequação dos papéis estabelecidos (a exemplo a feitura de um bolo, que ela acha amador), se refugia na contenção da estranheza da sua casa, ou na busca desse cômodo fora de lugar. Woolf vai se perguntar sobre o que acontece quando as mulheres entram num cômodo, pois para ela:

[...] os cômodos diferem tão completamente! São calmos, ou estrondosos; abrem-se para o mar, ou, ao contrário, dão para um pátio de prisão; são cheios de roupa lavada pendurada, ou transbordantes de cavalo ou opalas e sedas. São duros como a crina do macios como plumas – basta que entremos em qualquer cômodo de qualquer rua para que a totalidade dessa extremamente complexa força da feminilidade nos salte aos olhos. E como poderia ser de outro modo: pois as mulheres têm permanecido dentro de casa por todos esses milhões de anos, de modo que a estas alturas as próprias paredes estão impregnadas por sua força criadora [...] (WOOLF, 2004, p. 96-97).

Como tão bem coloca Virginia, os cômodos diferem, e as mulheres ainda mais. E nem todas se inscrevem nessa identidade única; ao contrário, muitas, quiçá a maioria, dão para esse

pátio da “prisão doméstica”. E no caso de Mrs. Brown, essa força criadora, se encontra estagnada, suprimida, pela sombra da letra I (eu) de que fala Woolf:

[...] tudo fica amorfo como a neblina. Será isso uma árvore? Não é uma mulher. Mas...Não se pode continuar dizendo “mas”. É preciso concluir a frase de algum modo....Devo concluí-la, mas...estou entediada! Mas porque estava eu entediada? Em parte por causa da dominação da letra “I” e da aridez que, tal como a faixa gigante, ela espalha à sua sombra. nada cresce ali. (grifo meu, WOOLF, 2004, p. 110).

Bachelard ainda nos fala de um canto, de um espaço: “Como dizer melhor que o canto é a casa do ser?” (2000, p. 147). E é na solidão de um canto, que tanto Mrs. Woolf e Mrs. Brown vão procurar suas impressões de intimidade, confirmando o que diz Bachelard: “ todo canto de uma casa, todo ângulo de um quarto, todo espaço reduzido onde gostamos de encolher-nos, de recolher-nos em nós mesmos, é, para a imaginação, uma solidão, ou seja, o germe de um quarto, o germe de uma casa.” (grifos meus, 2000, p. 145). Para Bachelard:

O Canto é a negação do Universo, um retiro da alma, que acima de tudo nos assegura um primeiro valor do ser : a imobilidade. Ele é o local seguro, o local próximo de minha imobilidade. O canto é uma espécie de meia-caixa, metade paredes metade porta.....e A consciência de estar em paz em seu canto propaga, ...uma imobilidade. A imobilidade irradia-se. Um quarto imaginário se constrói ao redor do nosso corpo, que acreditamos estar bem escondido quando nos refugiamos num canto. As sombras logo se tornam paredes, um móvel é uma barreira, uma tapeçaria é um teto, Mas todas essas imagens imaginam demais, E é preciso designar o espaço da imobilidade fazendo dele o espaço do ser. (grifos meus, 2000, p. 146).

Mas como ainda afirma o próprio Bachelard: “[...] há ângulos de onde não se pode mais sair.” (2000, p. 153). E respondendo à sua pergunta: “Quem já não viu, em algumas linhas que aparecem num teto, o mapa do novo continente?” (2000, p. 152). Muitas mulheres viram essas linhas, só que algumas dessas linhas do teto as levaram para o continente sem saída da loucura, como também foi o destino da poetisa americana/ inglesa Sylvia Plath; e da própria Virginia Woolf, escritora e personagem. Para essas mulheres não existia ângulo de saída. Já no caso de Laura Brown, esse continente, foi o continente da vida; assim também como Mrs. Dalloway, que ao encontrar-se com a mãe de Richard, seu amigo/amor poeta, conhece o outro lado da estória daquele que portador de aids, de mágoas e ressentimentos profundos, também como Virginia, mergulha no abismo da janela ao encontro da morte.

A seqüência do encontro de Mrs. Brown e Mrs. Dalloway, no filme, é por demais emocionante, tanto pelo constrangimento, como pelo silêncio inquisidor por parte de Mrs. Dalloway, e também pelo silêncio revelador de Mrs. Brown. Num abraço de entendimento secular feminino, sentimos a solidariedade e compreensão profunda de um mundo das mulheres, onde os “olhos sonhadores” transcendem as “fissuras das velhas paredes”, para utilizar os termos de Bachelard, construindo assim um universo de linhas que “o tempo desenha na velha muralha” (2000, p. 152). A muralha do sofrimento no passado, mas que através dos anos, dos encontros e das horas, pode ser transformada em um novo teto e um novo continente para a vida dessas e de outras mulheres.

Bachelard diz que “é preciso procurar, na casa múltipla, centros de simplicidade... e que é preciso chegar à primitividade do refúgio. E, para além das situações vividas, cumpre descobrir situações sonhadas” (2000, p. 47). Para vivenciar essas situações sonhadas ele estabelece “o sonho da cabana” (2000, p.48), onde “desejamos viver em outro local, longe da casa atravancada, longe das preocupações citadinas. Fugimos em pensamento para procurar um verdadeiro refúgio” (2000, p. 48). Essa cabana para Bachelard é “a solidão centralizada” e que dá “acesso ao absoluto do refúgio” (2000, p. 49).

Além do “sonho da cabana”, Bachelard afirma que o quarto e a casa são “diagramas de psicologia que guiam os escritores e os poetas na análise da intimidade” (2000, p. 55), exemplificando que “a casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico” (2000, p. 62). No caso de Laura Brown, a sua casa vivida tem sim algo de inércia, por conta da sua paralisação diante do espaço e dela própria, mas sua casa também transcende a geometria, uma vez que sua casa não deixa de ser a extensão temporal/espacial de uma sala de estar de tantas mulheres “inadequadas” para seus papéis, para citar a própria Virginia Woolf, que no livro/filme *As Horas* estremece diante de servir chá de gengibre às visitas de sua irmã Vanessa e seus sobrinhos.

A inadequação das mulheres em geral, e de Laura Brown em particular, ao papel de mãe e dona de casa é cruel, pois concretamente essa medida é mais que subjetiva. De acordo com Woolf, “não há qualquer marca na parede para medir a altura exata das mulheres. Não há metros, criteriosamente divididos nas frações de um centímetro, que se possam dispor sobre as qualidades de uma boa mãe ou a dedicação de uma filha, ou a...capacidade de uma dona de casa...Elas permanecem, até mesmo neste momento, quase sem classificação (WOOLF, 2004, p. 94-95). Mas com ou sem classificação, e como sugeriu Virginia, chega um momento em que, Laura salta, mas em busca da vida, mesmo que para isso tivesse que abandonar a

família, a casa e o país (vai viver anonimamente no Canadá). Abandono que se inscreverá em culpa quase insuportável, sendo aceita somente em oposição à morte.

A casa para Bachelard também é um “ser intensamente terrestre” mas que também registra os “apelos de um mundo aéreo, de um mundo celeste. A casa bem enraizada gosta de ter uma ramificação sensível ao vento, um sótão que tem barulhos de folhagem”(2000, p. 67). Diferentemente da casa de L. Brown, que não se encontra enraizada em lugar algum, nem apela para o mundo celeste, ou tem barulhos de folhagens. Ao contrário, se encontra permeada de silêncios perturbadores, dificuldades de expressão, pausas, lentidões e sustos para cada olhar inquisidor do seu filho Richard, que apesar de tão pequeno, já reconhece o estranho, a tristeza, e o vazio de uma casa perdida, e que com certeza não tinha “o céu como terraço” (2000, p. 68).

A Poética do Espaço também se refere à uma casa do passado, onde, se soubermos escutar, encontraríamos uma geometria de ecos. Richard, quando adulto e às vésperas de seu suicídio diz, que se sente como se tivesse saído do tempo, e já tivesse ido ao futuro. E descreve esse espaço temporalizado, ou o tempo espacializado, tão mais *vasto*, que aquele quarto claustrofóbico, que sua mãe Mrs. Brown quis, assim como Virginia Woolf, mergulhar em águas profundas:

[...] tem o clima, tem a água e a terra, tem os animais, os prédios, o passado e o futuro, tem o espaço, tem a história. Tem esse fio, ou alguma coisa presa entre os meus dentes...E é claro tem o tempo. E o lugar.... Somos tudo, ao mesmo tempo.” (grifo meu, CUNNINGHAM, 1998, p. 58-59).

Bachelard nos fala das “vozes do passado que ressoam de formas diferentes no grande aposento e no quartinho” (2000, p. 74). O personagem de Laura poderia ser vista como uma re-criação da própria Virginia Woolf, com seus medos, suas angústias e ausências; e a voz de Virginia com certeza vai ser ecoada numa simbiose entre escritora/leitora do “somos tudo ao mesmo tempo” de que falou Richard, através do seu romance *Mrs. Dalloway*, e dos quartos onde o mesmo vai ser escrito e lido respectivamente. Não tem como não remeter o “quartinho/ cômodo” de Bachelard com o “quarto/teto” de Woolf, enquanto espaço de privacidade e criação.

Na *Poética do Espaço* de Bachelard, tem a casa, o quarto, o ninho, o canto, a concha, a imensidão, o exterior, o interior e todos os ecos do passado com fragmentos de um armário imaginário e de um devaneio poético. Mas como ele próprio diz: “...o verdadeiro armário não é um móvel cotidiano. Não se abre todos os dias. Da mesma forma a chave, de uma alma que não se entrega, não está na porta” (2000, p. 92).

Bachelard, citando o poeta Jules Michelet, ainda diz: “A casa é a própria pessoa, sua forma e seu esforço mais imediato; eu diria, seu sofrimento” (2000, p.113). Esse sofrimento físico entrelaçado com paredes, cimento e argamassa; espaços físicos e psíquicos; e tempos cronológicos e psicológicos estão claramente estampados nas casas de todos os personagens de *As Horas*. Mrs. Woolf com seu fastio, insônia e solidão do quarto, cercada de páginas em branco, à procura de um final para sua heroína, Mrs. Dalloway. Mrs. Brown, na sua casinha middle-class, à espera do marido, sem saber o que fazer com as flores que não soube comprar, nem com a conversa desconcertante com a cunhada.

Mais recentemente, e de forma menos poética, as feministas discutem o lugar da casa, não como esse espaço do imaginário poético de que fala Bachelard, mas um lugar onde na maioria das vezes, a chave não está na porta. Cláudia de Lima Costa, no seu texto “O sujeito no feminismo: revisitando os debates” (2002), faz um passeio sobre a condição disciplinar do sujeito no feminismo, e onde discute também o Conceito de Lugar que está diretamente relacionado à identidade, diferença e subjetividade. Esse conceito aparece para desembaraçar as articulações de e da diferença. São assim cartografias de lugares, zonas de intermezzo de enunciação. Esse conceito trabalha com categorias analíticas e políticas e possui três observações a fazer: Primeiro que o Conceito de Lugar não só é ontológico e biológico, ou seja, o ser mulher não nos transforma necessariamente em “irmãs de luta”: “Nossa localização em posições específicas “autoriza” e reprime nossas possibilidades de experiência, de representar aquelas experiências e de legitimar aquelas representações” (2002, p. 86)

Segundo o que será denominado de localizações, que são pontuadas pelas diferenças e tensões múltiplas e por fronteiras que exercem a lógica binária de poder, a especificidade do local nunca é singular, é múltipla. O lugar seria assim o efeito das inter-relações entre o local e os outros lugares além dele (2002, p.87).

Terceiro a Localização do Sujeito, como um resultado de vários processos de estranhamento; de ocupar mais de um lugar simultaneamente e cruzar constantemente as fronteiras; fronteiras enquanto um lugar de imposições e como um movimento político.

Lima Costa cita bell Hooks, que define um Lar como , aparentemente, o lugar mais seguro, mas que nunca é uma experiência sem mediações. Seu significado varia não apenas como um Lugar mas como Localizações múltiplas de dispersão e fragmentação e que às vezes jamais podem ser alcançados. O Lar como fabricado para construir um senso de pertencimento e para localizar nossas identidades. Na sua crônica “Lar, engenharia da mulher”, Clarice Lispector tenta definir subjetivamente esse espaço que se chama Lar:

“Parece que ficou estabelecido, nos princípios da criação, que o homem faria a casa, para dar um lar à mulher. E que a mulher construiria o lar, para dar casa e lar ao homem. ...Pois então é isso: casa é arquitetura de homem e lar, essa coisa simples e complexa, evidente e misteriosa, que depende de tudo e não depende de nada, essa coisa sutil, fluídica, envolvente é simplesmente engenharia de mulher.” (LISPECTOR, 2006, p.123)⁷⁰

A filósofa Dulce Critelli, no seu artigo “Morar, cuidar, ser”, também pensa essa questão do habitar como um re-aprender a ser, reconstituindo o mundo da morada e da identidade. Critelli pondera que, enquanto não nos pertencermos mutuamente, a ponto de eu poder dizer que a casa é minha, que tem a minha cara ou que minha casa sou eu; enquanto não me sentir tão enraizada nela, continuarei a sentir-me estranha, suspensa no todo da minha vida, sem lugar, sendo pela metade. Ainda complementa que uma casa é, felizmente, o lugar de lugares conhecidos, da estabilidade, da rotina, da repetição, da mesmice. Um lugar onde nos voltamos para nós mesmos depois da dispersão e da diversidade do dia. Ainda segundo Critelli, a moradia de um homem referenda seu pertencimento à cidade e sua cidadania e, portanto, os direitos e os deveres que ali lhe competem. E que é no interior da casa, que uma criança ou adulto se experimenta, protegida para o enfrentamento do mundo. Ensaia como os outros, ou diante do espelho, a fala, o perfil, os modos e as maneiras. É também no espaço da casa, que a pessoa escolhe-se e esconde-se. Fica a sós ou sente-se sozinha. E finaliza ainda dizendo que preparar a morada coincide com a preparação da nossa própria vida. Morar coincide com existir. Uma tarefa cujo fim termina com nossa morte (CRITELLI, 2003, p.12).

Adrienne Rich em seu famoso texto “Notes toward a Politics of Location” (1984) argumenta: “I need to understand how a place on the map is also a place in history within which as a woman, a Jew, a lesbian, a feminist I am created and trying to create.” E nesse questionamento de lugar, Rich sai afunilando esse lugar de um continente para o lugar do corpo: “Begin, though, not with a continent or a country or a house, but with the geography closest in – the body. Here at least I know I exist,[...] (1984, p. 212) ⁷¹

Rich em seu texto, rejeita todo o tipo de sentença que começa: “As mulheres têm sempre.....”, e argumenta que se nós mulheres aprendemos alguma coisa nesse final do século XX, foi o fato de que essa palavra “sempre” só fez apagar aquilo que precisaríamos realmente saber: Quando, onde, e sob quais circunstâncias essa afirmação era verdadeira. E ela conclama: “Let us pay attention now,...to women: let men and women make a conscious act

⁷⁰ “Lar, engenharia de mulher. IN: *Correio Feminino*, Rio de Janeiro, Rocco, 2006.

⁷¹ Preciso compreender como um lugar no mapa é também um lugar na história dentro do qual, como uma mulher, uma judia, uma lesbica, uma feminista, sou criada e tento criar...Para começar, no entanto, não como um continente ou um país ou uma casa, mas com a geografia o mais o mais perto - no corpo. Aqui finalmente eu sei que eu existo.

of attention when women speak; let us insist on kinds of process which allow more women to speak; let us get back to earth – not as paradigm for “ women”, but as place of location.” (1984, p. 214).⁷²

Rich também cita Virginia Woolf, que mais uma vez se antecipou às teorias literárias ou feministas mais significativas, quando ela diz no seu livro teórico *Three Guineas* que: “[...] as a woman I have no country. As a woman my country is the whole world..” (1984: 211).⁷³ Com essa afirmação, Woolf já chamava para si uma identidade global e sem fronteiras; já rejeitava esse lugar de imposições, abolindo e se reconhecendo em lugar de exílio, em lugar de deslocamento, de nômade, de estrangeira, de excêntrico, e descentrado, denominações por demais utilizadas na Política e Poética do Lugar, que denomina o sujeito pós moderno.

Anos mais tarde, como cita Lima Costa, a filósofa feminista Michele le Doeuf, argumenta que o espaço do lar está sempre mudando e escreve:

Eu nasci em toda parte, sob os céus agora estilhaçados dos gregos, dentro dos tamancos de uma fazendeira Bretã, em um teatro elisabetano, na fome e privação de minha avó, e na escola secular, compulsória e livre que o Estado foi tão gentil em me oferecer, mas também nas rebeliões que foram só minhas, nas bofetadas que as seguiram ou precederam, na aflição lúcida de Simone de Beauvoir e no fogão de Descartes, E há mais por vir (2002, p.87, grifo meu).

As personagens de *As Horas*, são mulheres que nunca se sentiam em casa. A casa para elas eram mais uma cilada, como a “concha armadilha”, para citar uma das nuances das imagens da concha Bachelardiana. E na busca da solução para essa armadilha, que toma a forma de clausura, elas poderiam exclamar como os caracóis: “E se eu não tivesse este quartinho, este quarto profundo e secreto como uma concha?” (BACHELARD, 2000, p.134). E é nesse espaço do fora-de-lugar da casa, que essas mulheres reforçam o estado de solidão em que vivem, contrário ao que “ quando a vida se abriga, se protege, se cobre, se oculta, a imaginação simpatiza com o ser que habita o espaço protegido” (BACHELARD, 2000, p. 141).

Tanto no livro, como no filme *As Horas*, a chave dos vários estados d’alma de Mrs. Woolf, Mrs. Brown e Mrs. Dalloway, também não estava nas portas de suas casas particulares. Talvez numa casa histórica de um passado feminino, que perpetua através dos séculos, enquanto armadilha de aprisionamento da criatividade das mulheres; ou talvez ainda

⁷² Vamos prestar atenção agora para as mulheres: deixem que homens e mulheres façam um ato de atenção consciente para quando as mulheres falarem; vamos insistir nos tipos de processo as quais permitem mais mulheres a falarem; vamos voltar à terra – não como paradigmas para “mulheres”, mas como um lugar de localização.

⁷³ Como mulher, eu não tenho país. Como mulher meu país é o mundo todo.

num quarto primeiramente descrito por Virginia Woolf no seu *Teto todo seu*, e estendido até hoje, no século XXI, com certeza com outras cores se não os cinzas, e matizes, mas ainda assim com algumas paredes de impossibilidades.

Essa casa histórica talvez teve parte da sua origem narrativa nas casas que ressoam desde a vida pessoal da própria escritora Virginia Woolf que teve em suas casas, três das quais mais significativas e repercutindo diretamente na sua vida e seu trabalho. Talland House (a sua casa de férias da infância na Cornualha, e onde suas reminiscências foram descritas em *Ao Farol (To the Lighthouse)*), e onde ainda é possível visitar as varandas de ferro fundido, onde Julia e Leslie, com seus filhos, teriam se reunido para olhar o farol de Godrevy. De acordo com Vanessa Curtis, em *As mulheres de Virginia Woolf*, essa casa específica vai ter um auxílio fundamental, não somente no idílio infantil de Virginia, mas sobretudo no desenvolvimento dos seus sentidos, e da sua capacidade de observação, e onde ela foi verdadeiramente feliz.

Ainda conforme Curtis, do outro lado da vida de Virginia estava Monk's House, que apesar da beleza e da localização, parecia representar o lado “austero, maduro e calmo” de Virginia. Essa casa, “simbolizava a vida de uma mulher trabalhadora, de uma escritora séria e prolífica.”

Ao contrário da Talland House, situa-se o endereço 22, Hude Park Gate, a “casa de todas as mortes”, “a gaiola”, a casa sufocante e repressiva; e mesmo tantos anos depois, ainda consegue transmitir algo de melancolia, da claustrofobia da infância vitoriana de Virginia, onde “Todos os aspectos negativos da infância de Virginia, que fizeram que ela ficasse supersensível, nervosa e torturada nos anos subseqüentes da sua vida, ainda estão impregnados nas paredes e nas fundações do número 22 do Hyde Park Gate” (2005, p. 233-236).

Com certeza as mulheres de *As Horas* gostariam que suas casas fossem “semelhantes à do vento do mar, palpitante de gaivotas” para que refletissem uma comunhão de seus dias com seus espaços domésticos e refletissem a felicidade, nem que imaginária, de que fala Bachelard: “Quando a casa é feliz, a fumaça brinca delicadamente acima do telhado” (BACHELARD, 2000, p. 85). Infelizmente, ao contrário do espaço da infância e da memória, em nenhum endereço ou cômodo, essa fumaça feliz habitava tais espaços. Muito pelo contrário, uma névoa espessa de insatisfação perfazia os ares fossem dos quartos, cozinha, do caminho até o rio, ou da estação de trem, enfim, um estado físico e psicológico que transcendia todo e qualquer limite geográfico ou do aconchego de algo que se pudesse se

chamar de lar. Pois, para as mulheres de *As Horas*: “A casa, mais ainda que a paisagem, é ‘um estado de alma’” (BACHELARD, 2000, p.84).

5.3. SEQUÊNCIA 3 – NA COZINHA – MRS. DALLOWAY & A SOMBRA DO PASSADO.

DURAÇÃO: 9.23 Minutos - UMA CAMPAINHA – UMA ÓPERA – UMA VISITA SURPRESA – VOCÊ SE IMPORTA? PORQUE ME IMPORTARIA?–UMA COZINHA, UM AVENTAL DE FLORZINHA, FLORES NA SALA, UMA PREPARAÇÃO PARA UMA FESTA – UM LIVRO DE UMA VIDA INVENTADA – QUEBRANDO OVOS – WEEFLEET – UMA CASA – UMA MANHÃ - UM BEIJO – UM NOME – MRS. DALLOWAY – UM TEMPO QUE NÃO VOLTA MAIS – UMA TORNEIRA JORRANDO – UM HUMOR ESTRANHO - UM PRANTO – CLARISSA PARECE QUE SE DISSOLVE – UM PRESENTIMENTO – QUE PÉSSIMA ANFITRIÃ – CLARISSA SE ARRASTA COM A MÃO NO VENTRE – É DEMAIS PARA MIM! – BOM DIA MRS. DALLOWAY! FIQUEI PRESA – FIQUEI LIVRE – EU TIVE UM VERÃO.



Figura 16 – Mrs. Dalloway e Louis na cozinha.
Fonte: Pesquisa Direta (foto do filme *As Horas*/ Internet).

Cozinha adentro entrei chorando
pia, panela, geladeira no canto
coentro, louro, noz moscada
desanimada fui fazer um molho branco
azeite, páprica, fermento
misturei lamento, sal e desespero
tempero, lágrima, pimenta
refoguei meu abandono em fogo brando
(MEDEIROS, 1999, p. 130)

Michelle Perrot, no seu livro *As mulheres ou os silêncios da história* reafirma que no século 19 as mulheres não tinham um lugar; fosse nos espaços de poder, de socialização, nos processos políticos. As mulheres tinham os seus próprios lugares: os mercados, os lavadouros, as lojas, as igrejas. Além de lugares de interferência como os bailes. Mas ainda é a casa, o lugar das mulheres, como também o da família, cujas fronteiras são por demais complexas quanto aos regulamentos da circulação e distribuição de suas peças. Segundo Perrot, é nesse espaço também que, o murmúrio das mulheres acompanha em surdina, a vida cotidiana, controlando, transmitindo e tagarelado, numa oralidade que é vista inútil, provocadora do desejo do silêncio como forma dissimulada de negação (PERROT, 2005, p. 462-63).

É na cozinha que as três personagens/mulheres de *As Horas* se deparam com as pequenas tragédias. Mrs. Woolf diante de sua inapetência e desorientação quanto às ordens domésticas; Mrs. Brown diante da incompetência do fazer o seu bolo e Mrs. Dalloway com a visita do amigo Louis.

A cozinha foi durante muito tempo um lugar/ símbolo da perfeição feminina; e se uma mulher não se reconhecesse com o manuseio dos utensílios e o fazer dos alimentos, a cozinha se tornava um lugar de tortura. No artigo “Um olhar sobre a banalidade da vida”, Carla Rodrigues fala da cozinha como um lugar onde mora a origem da angústia e mais um território desta batalha e um palco onde se representa a dor (2003).⁷⁴

Esse espaço de tormento e dor vem dos primórdios como fala Michelle Perrot ao falar de uma Paris do século 19, e das casas-pátio, reinos das mulheres em dias de festa, onde paira o odor das cozinhas regionais. “Mulheres estalajadeiras” que albergam os “passantes”. E nesse “silêncio da história” de Perrot, “Enquanto se cria uma “grande culinária” burguesa, masculina, açucarada e gordurosa, preocupada em afirmar por sua riqueza a ruptura com o rústico, as mulheres cozinham as receitas provinciais. Os ‘chefs’ zombam do

⁷⁴ Site

conservadorismo das cozinheiras. O conflito das cozinhas é tanto cultural quanto sexual”(2005, p.216).

Nesta Seqüência, Mrs. Dalloway está não mais a produzir uma cozinha regional; mas está a preparar uma festa em homenagem ao seu querido Richard, que será agraciado com um prêmio, e ela, sozinha na cozinha, cria uma culinária que não é mais gordurosa nem açucarada, mas ainda deseja o agrado, quem sabe com a sedução de uma cozinha que ainda é cultural e sexual.

Mrs. Dalloway de uma certa maneira também recebe um “passante”, ou uma visita antecipada de Louis, que assim como Kitty que chega de surpresa em visita à Mrs. Brown, e Vanessa à Mrs. Woolf, também aparece para perturbar à ordem emocional das personagens. Louis esse professor de teatro, “antigo objeto do desejo” e ex-companheiro de Richard, também seu ex-amante. Louis traz consigo as lembranças de um passado que não quer ser revisitado, fazendo eclodir em Mrs. Dalloway, sensações de antecipação que ela própria chama de “sensação Louis... que correm vestígios de devoção, culpa e atração...” (CUNNINGHAM, 1998, p. 101). Seu sofrimento ainda ecoa quando desabafa, numa cena comovente com a atriz Meryl Streep quebrando ovos, gemas, uma a uma, e deixando seu corpo se arrastar por meio à lágrimas e armários de lembranças: “...sou ridícula, sou muito menos do que poderia ter sido e gostaria que fosse de outra maneira, mas parece que não consigo deixar de ser o que sou.” (CUNNINGHAM, 1998, p. 106).

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

Louis comenta o livro, critica que ele só mudou os nomes, ou seja, que é autobiográfico; ela naturalmente diz que é ficção, fantasia. Mrs. Dalloway quebra ovos na

cozinha, Louis fala que nada acontece no livro, mas ao mesmo tempo parece durar uma eternidade, e sem motivo algum ela se mata (ele se refere à Mrs. Brown, mãe de Richard), aí joga o livro no sofá, com um certo desprezo. Mrs. Dalloway se diz aborrecida pelo fato de Richard não ter falado muito de Louis. Nesse momento uma gema solitária permanece em suas mãos, caindo vagarosamente na cumbuca e fazendo um splash. Louis a olha com carinho e diz que é gentil da sua parte. Louis então, cortante como um vento gelado diz que visitou Wellfleet. Clarissa fica muda, embora tenta disfarçar, mas sua voz está dissonante da sua expressão nervosa. Louis fica de costas enquanto Mrs. Dalloway joga as cascas dos ovos no lixo, como se naquele momento também quisesse jogar fora o seu passado. Louis fala da casa que continua lá, como se dissesse que o lugar, o espaço está imutável, já o tempo...E Mrs. Dalloway elogia sua coragem de se atrever a ir até lá. Coragem de enfrentar o passado e o fato de que perderam aqueles sentimentos para sempre.

Nesse instante, como que tocada por uma dor profunda e soterrada pelos anos, Clarissa começa a se desestruturar, sua voz embarga, treme, ela se emociona, abre uma torneira por onde jorra um jato de água, como se fosse o seu pranto represado há tempo. Ela se enfurece. Louis sente que há algo de diferente no ar. Ela diz que não sabe o que está acontecendo, seu humor está estranho, pede desculpas pela grosseiria, sente-se perdida por meio das panelas, do fogão, da pia, e desabafa: “Parece que estou me dissolvendo!” . Clarissa se dissolve assim como disse Roland Barthes em seu *Fragmentos de um discurso amoroso*, que se a ambiguidade melancólica não desemboca no afeto, desemboca na doçura: “Assim, às vezes, a infelicidade ou a alegria desabam sobre mim...estou dissolvido, e não em pedaços; caio, escorro, derreto” (1984, p.92).

Louis repete que não devia ter vindo. Ela afirma que ele não é a causa, mas que sente um pressentimento. Clarissa se angustia e veremos depois que o seu pressentimento não foi à toa. Logo o poeta, o visionário como decidiu Mrs. Woolf, morrerá. Richard morrerá. Clarissa se diz péssima anfitriã. Irônico, pois ela, assim como a Mrs. Dalloway de Virginia Woolf, eram boas anfitriãs, e relatam sobre a arte disso. E diante desse fracasso em que se encontra na cozinha, assim como o fracasso do bolo de Mrs. Brown, Mrs. Dalloway se arrasta fogão abaixo, com a mão no ventre, e, aos soluços implora que Louis lhe explique o por quê daquilo, ao mesmo tempo que rejeita o seu toque: “È demais para mim” diz ela, justificando que cuidou de Richard todos esse anos e se segurou sem problemas, mas aí, com um outsider, que perturba a ordem estabelecida, ela sucumbe. A cena é mostrada com Clarissa no chão, e Louis de pé, o que mostra bem a sua situação de fragilidade nesse momento perante o ar de quem tem o controle da situação, no caso Louis.

Muito pertinente observar as escolhas da adaptação dessa seqüência, pelo fato de no romance quem se desestrutura é Louis e não Clarissa. A escolha de Cunningham é por uma Clarissa poderosa, que tem domínio das situações e controle de sua vida. E é Louis quem se mostra frágil e chora: “Para sua total surpresa (ele) começa a chorar” (1998, p.109). Ao fazer a escolha para inverter as fragilidades nessa cena de choro, o roteirista David Hare talvez quizesse reforçar a complexidade dos sentimentos de Clarissa frente ao seu passado, à sua contenção, ou talvez até denunciar o fato de quem tem crise nervosa são as mulheres.

Esse estado constante de montagem e dissolução, se constitui também em um eco da Mrs. Dalloway primeira. Virginia Woolf trabalhou com a desconstrução de um sujeito unificado característico do discurso masculino, que confinava à mulher à uma representação do feminino de acordo com à ordem patriarcal. Ela no seu romance em referência faz sim uso do discurso indireto livre para suspender assim o local do sujeito entre o personagem e a autora. Essa ambigüidade, Minow-Pinkney chamou de “between-ness”, o que seria um local indefinido de nem tão perto, nem tão longe da mente da personagem (1987, p. 58-59).

Clarissa fala daquela manhã em Weelfleet quando dormiu com Richard, e na varanda, ele lhe abraçou pelas costas e lhe disse: “Bom dia Mrs. Dalloway”, e conclui dizendo que dali para frente ficou presa ao nome, enquanto Richard ficou com Louis, e ela só teve um verão. Nesse momento, o interessante é que Louis lhe confessa que, no dia que deixou Richard, pegou um trem e cruzou a Europa e sentiu-se livre pela primeira vez. Ou seja, enquanto ele, com quem Richard ficou, sentiu-se livre ao deixá-lo, Clarissa se prendia a um verão e a um nome.

Depois de enfrentar o passado na sua cozinha, a conversa fluiu para o presente, S. Francisco, novas paixões, ensino, portas sendo batidas, novos argumentos, não mais com a intensidade da juventude. Clarissa sorri já recomposta. Louis pergunta se o acha ridículo, e ela responde: “Felizardo também!” Quando se dirige ao forno, há um corte e aparece um bolo lindo e perfeito sobre a mesa, escrito em letras de glacê: Feliz aniversário Dan. No mínimo sugestivo o intercalamento desse bolo de Mrs. Brown, no mesmo espaço, mas em outro tempo. Um corte abrupto, mas paradoxalmente que dá um continuum de tempo na narrativa da inadequação dessas personagens e os seus (a)fazeres domésticos.

Quando Louis vai embora cruza com Julia na calçada. Júlia encontra a mãe com os olhos rasos d’água, mas antes, pergunta irônica, se todos os fantasmas estão ali, numa referência ao passado da mãe. Ela responde se referindo a “aquele olhar” (de Richard); um olhar de crítica, como se dissesse que a sua vida era banal, como se ela fosse banal. Julia bem mais centrada e consciente afirma, que a sua tristeza diante desse “olhar” só faz sentido se ela

achar isso também, e ela acha. Quando está sozinha, concorda com Richard e acha sua vida banal, mas quando estava com ele sentia como se estivesse vivendo. Júlia se ressentiu, e Clarissa tenta justificar dizendo que a banalidade não é com ela, mas com todo o resto. Um problema secular esse de as mulheres estarem sempre atribuindo a um outro, à significação das suas vidas.

Clarissa e Júlia deitam na cama simetricamente lado a lado, num momento de intimidade entre mãe e filha; e ela lhe conta de quando foi mais feliz; de que já foi jovem, quando tinha toda uma sensação de possibilidades, e que se enganou ao pensar que ali estava o começo do que ela chamou de Felicidade, pois ali, era a própria Felicidade – era O momento! Clarissa Vaughn toma consciência do instante irrevogável da felicidade de uma manhã de verão na praia, assim como a Clarissa Dalloway de Virginia Woolf também teve essa mesma sensação, numa repetição anterior, novamente numa duplicação de temas, falas, e sentimentos: “Assim, num dia de verão, as ondas se juntam, balançam e tomam; e o mundo inteiro parece dizer: ‘Isso é tudo’, cada vez mais forte, até que o coração, no corpo estendido sob o sol da praia, também diz: ‘Isso é tudo’” (WOOLF, 1980, p.41).

No romance *As Horas*, essa sensação do instante aparece na fala de Mrs. Dalloway: “Você tenta prender o momento, bem aqui na cozinha, ao lado das flores” (1998, p. 80). Logo em seguida Clarissa também fala da relação da identidade de uma pessoa ligada ao espaço geográfico da cozinha:

O que você é, mais do que qualquer outra coisa, é uma pessoa viva, bem aqui no meio da cozinha, assim como Meryl Streep e Vanessa Redgrave estão vivas em alguma parte, assim como o tráfego zumba na Sixth Avenue e as lâminas prateadas da tesoura cortam talos verdes, suculentos e escuros” (1998, p. 80).

Nessa citação, Cunningham homenageia as atrizes que fazem as personagens de Mrs. Dalloway em *As Horas* (Meryl Streep) e no filme *Mrs. Dalloway* (Vanessa Redgrave), transgredindo assim as noções de tempo e espaço, real e ficcional e continuidade e descontinuidade. Ao mesmo tempo, Cunningham ao falar dessa relativização tempo/espaço, também relaciona esse estar viva com as coisas banais da vida como o trânsito e os talos verdes sendo cortados de um trabalho doméstico; tudo inter-ligado na vida cotidiana.

Em uma outra fala do romance, Clarissa acusa a casa daquele verão dos seus dezoito anos, a responsável pelo estado de “luxúria e inocência”:

Foi a casa.[...] Foram a casa e o tempo – a irrealidade estática de tudo aquilo – que ajudaram a transformar a amizade de Richard num tipo mais devorador de amor, e foram aqueles mesmos elementos, na verdade, que trouxeram Clarissa até aqui, a esta cozinha em Nova York [...] (1998, p. 81).

Maud Mannoni, no seu livro *Elas não sabem o que dizem – Virginia Woolf, as mulheres e a psicanálise*, diz que Virginia Woolf se interessa pela ficção “para pôr em ordem trechos da sua vida privada, misturando o passado ao presente.” Ela também cita Freud e o seu texto *Totem e tabu* (1912-1913), como um texto que se interessa pelo que se transmite através das gerações, pela continuidade psíquica que é despertada por certos acontecimentos da vida individual (1999, p.28). Nesse trecho citado do romance, da casa, do tempo e que se prolonga o percurso de Weelflet até à cozinha, podemos observar essa continuidade psíquica de Mrs. Dalloway, despertada pelo acontecimento em Weelfleet, de forma mais recente, e a mixagem de tempos passado/presente da sua vida. Continuidade psíquica também que viaja através das gerações, pois se tomarmos a Mrs. Dalloway de Virginia Woolf, ela também viveu seus momentos de memória re-visitada, durante toda a sua vida, indo e vindo à sua casa de infância – Burton.

Esse momento único de felicidade de que falou Clarissa Vaughn à sua filha, ao se referir ao seu passado e juventude, tem muita referência às idéias de Virginia Woolf sobre o instante; instante esse também de felicidade como diz Clarissa Dalloway à sua filha Elizabeth: “Quando a gente é feliz...tem uma reserva , de que lança mão, ao passo que ela era uma roda sem pneu (gostava de tais metáforas) sacudida a cada acidente;...”(WOOLF, 1980, p.126). E esse instante poderíamos dizer que não deixa de estar relacionado com uma fala do narrador em terceira pessoa de Mrs. Woolf, quando ela se questiona se um único dia na vida de uma mulher comum poderia conter o suficiente para um romance (1998, p.61). Um dia para um romance e um instante banal para a felicidade! Instante esse que Mrs. Woolf, no romance, também relaciona com a cozinha e o efêmero: “Tem esta hora, agora, na cozinha... Eis aqui Nelly, com o chá e o gengibre, e eis aqui, para sempre Virginia, inexplicavelmente feliz, mais do que feliz, viva, sentada com Vanessa na cozinha, num dia comum de primavera [...]” (1998, p.124-125).

E desse instante, Mrs. Woolf reflete sobre o espaço que um ser ocupa na vida, o mundo, e a morte. Instante esse enquanto experiência do desconhecido, como falou tão bem uma outra voz narrativa, dessa vez por uma outra Clarice, a Lispector, em seu romance *Água Viva*:

Meu tema é o instante? Meu tema de vida. Procuo estar a par dele, divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instante que decorrem, fragmentária que sou e precários os momentos – só me comprometo com vida que nasça com o tempo e com ele cresça: só no tempo há espaço para mim (1978, p.10).

No mesmo texto de Clarice, também surge esse instante como experiência fugidia:

[...] estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do *é* da coisa....E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito: o presente me foge, a atualidade me escapa, a atualidade sou eu sempre no já.(1978, p. 9-10).

Interessante é que Clarice Lispector, assim como Clarissa Dalloway, também constrói a metáfora do Instante se relacionando com pneu/ roda de um carro, numa belíssima prosa/poética que diz:

Mas o instante-já é um pirilampo que acende e apaga, acende e apaga. O presente é o instante em que a roda do automóvel em alta velocidade toca minimamente no chão. E a parte da roda que ainda não tocou, tocará num imediato que absorve o instante presente e torna-o passado. Eu, viva e tremeluzente como os instantes, acendo-me e me apago, acendo e apago, acendo e apago. Só que aquilo que capto em mim tem, quando está sendo agora transposto em escrita, o desespero das palavras ocuparem mais instantes que um relance de olhar. Mais que um instante, quero o seu fluxo (1978, p.16).

Em *Água Viva*, Clarice Lispector constrói uma prosa que é pura poesia sobre vários assuntos, dentre eles também sobre o próximo instante, o desconhecido: “O próximo instante é feito por mim? Ou se faz sozinho? Fazemo-lo juntos com a respiração. E com uma desenvoltura de toureiro na arena” (1978, p. 9).

O instante para Clarice é um instante que as palavras já não dão conta, e o que interessa é a simultaneidade do tempo versus espaço, como ela mesma diz: “Sou um ser concomitante: reúno em mim o tempo passado, o presente e o futuro, o tempo que lateja no tique-taque dos relógios” (1978, p. 22). Ao mesmo tempo, em que Clarice relaciona o instante com o sopro de vida e as mesclas da vida; assim como Virginia Woolf, ela também faz referência ao instante enquanto sopro da morte:

Quando eu morrer então nunca terei nascido e vivido: a morte apaga os traços de espuma do mar na praia.
Agora é um instante.
Já é outro agora.
E outro. Meu esforço: trazer agora o futuro para já... (1978, p.30)

A história do instante, da brevidade da vida, desde tempos remotos que angustia o homem. O filósofo Sêneca no seu livro *Sobre a brevidade da vida* dividiu a vida em três períodos: “aquilo que foi, o que é e o que será. O que fazemos é breve, o que faremos, dúbio, o que fizemos, certo.” Com essas palavras ele afirma que o tempo presente é brevíssimo, que flui, está sempre em curso, se precipita, sem que se possa deter, assim como o mundo e as estrelas, sempre em movimento (2008, p. 49-51). A seqüência de Mrs. Dalloway na cozinha, e o seu desmanchar-se perante o fogão é sim uma tomada de chofre por parte da protagonista, desse “o que fizemos, certo” de que fala Sêneca; a famosa frase popular de que “os tempos não voltam mais”, que Proust mergulhou no seu clássico *Em busca do tempo perdido*.

Virginia Woolf, nas suas memórias também fala desse momento de um tempo mais ligado à memória, ao falar dos seus tempos em St. Ives:

Consigo alcançar um estado em que pareço estar vendo as coisas acontecerem como se eu estivesse lá. Isto é, creio, minha memória trazendo de volta o que eu tinha esquecido, e parece que tudo acontece por conta própria, embora seja eu quem está realmente fazendo tudo acontecer...as coisas que sentimos um dia com muita intensidade tenham uma existência independente de nossas mentes; ainda existiam de fato?...Não é possível então que, com o tempo, seja inventado algum meio com o qual possamos controlá-las? Eu o vejo – o passado – como uma avenida que ficou para trás; uma longa faixa de cenas e emoções (WOOLF, 1986, p.79).

Interessante que nessa descrição do passado, V. Woolf coloca as emoções em forma de uma cena, e é exatamente nessa Cena da Cozinha, que Clarissa vê o seu passado também como uma Avenida, mas que ao contrário de Virginia que se sente como um recipiente da sensação de êxtase e deleite, Clarissa se conecta com o oposto, ou seja, a tristeza e a melancolia.

Kierkegaard, no seu livro *O conceito de angústia* também fala do que seja o instante, como sendo o momento em que se abstrai do eterno: “O instante significa o presente como coisa sem passado nem futuro e aí está onde realmente está a imperfeição da existência sensual. O eterno possui igualmente o significado de presente sem passado nem futuro, porém isto mesmo é que indica a sua perfeição.” Ainda acrescenta que o instante é uma pura abolição abstrata do passado e do futuro, significando o presente, e que tempo e eternidade precisam tocar-se, apenas no tempo, e que somente no tempo isso é possível, surgindo então o instante. Kierkegaard explica também a raiz etimológica da palavra (movere), que em latim diz-se “momentum”, e que expressa somente o desaparecer (1968, p. 92-93).

Gaston Bachelard, em seu *A intuição do instante*, discute as idéias de Roupnel e de Bergson. Para Roupnel “O tempo só tem uma realidade, a do Instante.”; e Bachelard

complementa que o tempo é uma realidade encerrada no instante e suspensa entre dois nada; traduzindo o instante para um é já a solidão. Bachelard também afirma que é necessária a memória de muitos instantes para fazer uma lembrança completa.

Bachelard examina a posição de Bergson e sua experiência íntima da duração, como um dado imediato da consciência. Para Bergson o instante nada mais era que “um corte artificial que ajuda o pensamento esquemático do geômetra”. A inteligência, inapta para seguir o vital, imobiliza o tempo num presente sempre fictício; um presente que não consegue separar o passado e o futuro. Bergson achava que a verdadeira realidade do tempo é sua duração e que o instante é apenas uma abstração, desprovida de realidade. E que “[...] a vida pode receber ilustrações instantâneas, mas é a duração que explica verdadeiramente a vida.”, nos fala Bergson, e as conseqüências da sua filosofia é que “[...] em cada um de nossos atos, no menor de nossos gestos, poder-se-ia apreender o caráter acabado do que se esboça, o fim no começo, o ser e todo o seu devir no impulso do germe”. E Bachelard define a vida nessas palavras da mais bela poesia:

[...] a vida não pode ser compreendida numa contemplação passiva; compreendê-la é mais que vivê-la, é efetivamente impulsioná-la. Ela não corre ao longo de uma encosta, no eixo de um tempo objetivo que a receberia como um canal. É uma forma imposta à fila dos instantes do tempo, mas é sempre num instante que ela encontra sua realidade primeira (2007, p. 17-29).

No seu livro *Memória e vida*, Berson ao falar dos princípios da memória diz que nossa duração não é um instante que substitui outro instante e que: “A duração é o progresso contínuo do passado que rio o porvir e incha à medida que avança. Uma vez que o passado cresce incessantemente, também se conserva indefinidamente.” E nesse processo de duração a memória para Bergson não é uma forma de classificar recordações numa gaveta ou num registro. Para ele, não há gaveta nem registro, nem aqui, mas a continuidade do passado sem trégua, nos seguindo desde a mais tenra infância, debruçado sobre o presente, que somos a condensação da história que vivemos e é com o nosso passado inteiro, inclusive com nossa “curvatura de alma original” que desejamos, queremos e agimos (2006, p. 47-48).

Clarissa Vaughn na sua Seqüência da cozinha tem sim o seu momento de instante & solidão, de que fala Bachelard; um momento de contato íntimo com a curvatura de sua alma original de que fala Bergson. No momento do seu choro, ela trás consigo toda uma angústia dessa impotência de um passado que condensa sua história, o seu caráter, sua vida; e ao mesmo tempo um passado intermitente que não pode ser guardado numa gaveta, mas que se impõe presente, contínuo, sem trégua, e sem fim.

É também no mínimo irônico que a cena aconteça na cozinha, junto a um fogão, um espaço tão pouco afeito a assuntos filosóficos; durante anos desqualificado como espaço de um saber, de um fazer e de uma alquimia criativa. Interessante também, pelo fato desse instante irrecuperável no espaço onde o fazer/re-fazer acontece; o trabalho doméstico se re-inventa e nesse re-inventar-se e no repetir-se está também um caminho filosófico (Cc. O mito de Sísifo).

A Seqüência da Cozinha é também de muita importância para o filme como um todo pelo fato, de lá, naquele espaço, Clarissa está a preparar uma festa. Uma festa não mais nos moldes da Mrs. Dalloway primeira, onde a aristocracia britânica tinha seus criados para lustrar as pratas. Estamos quase no século XXI, e Clarissa comprará as flores ela mesma!, assim como ela mesma quebrará os ovos para fazer tantos pratos refinados e preparar uma sala à altura de Richard. Louis dá nota da beleza da sala com suas flores.

Interessante notar que a seqüência da festa foi alterada no filme. No romance, a festa acontece, mesmo depois do suicídio do homenageado, Richard. A festa permanece como um ato de resistência aos sobreviventes:

Aqui está, portanto, a mesa, ainda posta; as flores, ainda frescas; tudo preparado para os convidados, que acabaram sendo apenas quatro. Perdoe-nos, Richard. Porque, afinal, é uma festa. Uma festa para os que ainda não estão mortos; para os relativamente inteiros; para aqueles que, por motivos misteriosos, têm a sorte de estarem vivos (CUNNINGHAM, 1998, p.175-176).

O roteirista faz a escolha de excluir cena tão importante do final do romance, talvez por achar que tais sentimentos de sobrevivência já tinham sido expressos através do encontro de Mrs. Dalloway e Mrs. Brown, tornando a festa, portanto uma repetição desnecessária.

Virginia Woolf em suas memórias também faz todo um relato sobre a sua iniciação/ ritos de passagem pelas festas Londrinas. Para Virginia a sociedade vitoriana de classe média alta começava a existir quando se acendiam as luzes, e o seu irmão George aceitava essa sociedade tal qual um fóssil, já que havia incorporado todas as rugas das convenções, “escorrendo para dentro do molde, sem nenhuma dúvida, para desfigurar o modelo”, completando assim o pensamento do pai de Virginia que tinha a idéia de que as mulheres tinham de ser puras e os homens viris (WOOLF, 1986, p. 173-175). Esse homem viril que era George, 16 anos mais velho que Virginia, tornava as coisas difíceis para Virginia não se submeter. Ele tinha a idade mais velha, força, dinheiro, poder, e tradição, e fazia com que Virginia se sentisse estranha no grupo: “Sentia-me como um cigano ou uma criança se sente olhando pela abertura da lona, vendo o que se passa dentro do circo” (WOOLF, 1986, p.176).

E nessa posição de outsider, Virginia logo soube da importância das festas, como também foi descoberta que não sabia dançar, e a sua lembrança das festas “deslizava pelas suas costas”, apesar de que com a presença do seu irmão, toda festa era um teste se para o sucesso (o encanto feminino), ou o fracasso (o abismo do desleixo) (WOOLF, 1986, p.180).

E com a obrigação de ir às festas para o enlevo e vaidade de George, Virginia logo percebeu que a sociedade nessa época era “uma máquina totalmente competente, complacente e implacável”, e que uma moça não tinha chance contra as suas garras, nem a possibilidade de fazer uma outra coisa, como por exemplo “pintar ou escrever”. Essa consciência a levou a dividir sua vida em dois andares: o andar de baixo, era pura convenção, e o andar de cima que era puro intelecto. Mundos que não se ligavam, que habitavam no mais profundo silêncio e solidão e que ela assim constata: “Havia tantos mundos diferentes: mas eles eram distantes de mim. Eu não conseguia uni-los; nem sentir-me em contato com eles” (WOOLF, 1986, p. 181-83).

No romance *As Horas*, Mrs. Dalloway também viabiliza a sua identidade perdida e sua vida em dois andares: “Mrs. Dalloway, pensa ela, é uma casa num morro onde há uma festa prestes a começar; a morte é a cidade lá embaixo, que Clarissa Dalloway ama e teme, e onde ela quer penetrar, de um jeito ou de outro, tão profundamente que nunca mais ache a saída.” (CUNNINGHAM, 1998, p. 138). Temos aí não só a idéia do fragmento das coisas divididas, mas também a idéia de labirinto, onde a vida e a morte se entrecruzam, e a festa talvez um ponto de convergência.

Quando escreveu *Mrs. Dalloway*, Virginia Woolf se utilizou de todo esse arsenal memorialista e vivencial para desenvolver sua personagem principal e as suas festas. Clarissa Dalloway possuía o gênio e a arte de dar festas e fazia do seu salão uma espécie de assembléia. (1980, p.76). Ela era sempre julgada como esnobe, frívola por conta das suas festas. Peter Walsh pensava assim, enquanto o seu marido Richard, achava uma infantilidade, uma busca de excitações (talvez uma forma paternal de julgar a “ociosidade” e vazio da vida da sua mulher). Mas essa aparente frivolidade e alienação que Woolf utilizava para retratar Clarissa Dalloway, nada mais era do que uma forma inteligente de denunciar a exclusão das mulheres de todo o tipo de conhecimento formal, daí ela valorizar um outro tipo de conhecimento, aquele disponível à mulher, e a festa se constituía pois em um espaço privilegiado, onde prazeres e sensações reprimidas em outros espaços, eram por fim experimentados. Mas Clarissa discordava de ambos e dizia que o que amava era a vida! E fazia de suas festas uma oferenda; uma oferenda à vida, à agregar pessoas e à sensação das suas existências, e esse era o seu dom: o de combinar e criar (WOOLF, 1980, p. 118).

Clarissa tinha consciência da efemeridade das festas e da vida: “[...] em meio às coisas ordinárias, tomba o dedo, solenizando o momento” (WOOLF, 1980, p.123). Não obstante tinha também pleno conhecimento das suas experiências, experiências banais e cotidianas que perfazem a vida, e da beleza dessa experiência:

De beleza...Não a crua beleza dos olhos. Não a beleza pura e simples...Era a retidão do vácuo...; a simetria de um corredor; mas eram também janelas iluminadas; um piano, um gramofone tocando; um senso de prazer que permanece oculto, mas que emerge aqui ou ali, quando, pela janela aberta, se avista gente sentada em torno à mesa, jovens que dançam lentamente, conversações entre homens e mulheres, criadas olhando preguiçosamente para fora..., meias secando, um papagaio, algumas plantas. Absorvente, misteriosa, de uma infinita riqueza, aquela vida (WOOLF, 1980, p.157).

No caso de Clarissa Vaughn, enquanto prepara tudo da festa, praticamente sozinha, convive com a manifestação desse senso de oportunidade perdida, pois o presente está a lhe escapar por entre os dedos, assim como os ovos que separa das claras; também as cascas que são postas no lixo e em um momento aparentemente banal e corriqueiro, esta cena só complementa a idéia central do filme: uma história de pequenos fatos que se eternizam no miúdo, como colocou Sheila Grecco [...] – flores, entre a renovação e a decrepitude, olhares, beijos furtivos, festas e frivolidades, decepções e descobertas. Há uma virtual imobilização com a concentração no detalhe prosaico, no mergulho vertiginoso do inconsciente” (1999).

No romance, quando Clarissa volta com as flores para casa e sente que aquela não era a sua cozinha; sente o distanciamento dos seus “pratos brancos”, seus “imaculados armários”, suas “portas envidraçadas”, seus “potes antigos de terracota, com esmalte craquelê”, assim também como reconhece o seu próprio fantasma. Pensa nas escolhas, de como seria fácil escapular dessa vida, dos confortos vazios e fortuitos, e de como poderia voltar para aquele “outro lar”; um lar onde Sally e Richard não existiriam, mas somente a sua essência – “uma moça que se fez mulher”, cheia de esperanças, e aí percebe que toda sua dor e solidão, “todo o andaime precário no qual elas se sustentam é fruto do fato de fingir que vive neste apartamento. Clarissa sente que se for embora será feliz, ou ainda melhor: “Será ela mesma” (CUNNINGHAM, 1998, p. 78).

Essa ambigüidade do sentir-se fora e dentro, integrante e marginal, faz parte da representação de Clarissa, inserida num dilema comum à todas as mulheres que se encontram sem possibilidade de escape na cultura patriarcal. Mrs. Dalloway, no entanto, parece aceitar ou pelo menos ter a consciência desse lugar marginalizado à que lhe é destinado, sem deixar, entretanto de vislumbrar possibilidades que se apresentam a partir desta posição à margem.

No caso do personagem de Mrs. Dalloway no filme *As Horas*, Clarissa Vaughn, talvez representante da mulher ocidental emancipada, vive na mudança do século, na maior metrópole do mundo, e numa situação afetiva/sexual fora do centro, ou seja, uma relação homossexual. Paradoxalmente, Clarissa tem como virtude suprema a aptidão de servir aos outros. Basta registrar suas visitas cotidianas a Richard para colocar flores no jarro, dar-lhe os remédios, ou seja, tornar o comum em extraordinário e perfeito. Clarissa quer oferecer uma festa para Richard, e para isso exerce o modelo mais perfeito de dona de casa: compra as flores certas (antes mesmo que Sally); cozinha o prato preferido de Richard; quebra ovos ao fazer o jantar com a maestria de um modelo perfeito de feminilidade e recebe o convidado antes da hora (Louis). Se vivesse no século XIX, Mrs. Dalloway “[...] estaria morando no interior, esposa gentil, insignificante, insatisfeita, parada no jardim” (CUNNINGHAM, p. 1998, 28). Mas como Clarissa vive num período entre séculos – XX/XXI –, é descrita como sujeita à romances, infantil, sem agudeza, pudica, tão avó, feliz com seus sapatos, e possuidora do prazer de olhar sem motivo (1998, p.17).

No entanto, nesta Seqüência da cozinha, a maestria de feminilidade de Mrs. Dalloway se quebra de forma drástica, talvez com as asas desse anjo de feminilidade vitoriano que com as sombras do bater de suas saias, ainda pulveriza o seu comportamento e atitudes: “É tomada de chofre, por uma sensação de deslocamento. Essa não é sua cozinha. Essa é a cozinha de alguém conhecido...Ela vive em outro lugar...distancia-se dela...Sente a presença de seu próprio fantasma” (CUNNINGHAM, 1998, p. 77- 78). Clarissa além do espectro do “Anjo da Casa”, também traz consigo a tradição da Mrs. Dalloway de Virginia Woolf, e junto com ela, a mulher do livro, “o fantasma de seu eu anterior, cem anos atrás...” (1998, p. 28).

Apesar de mais de um século de resistência, “A Fada do Lar”, embora se faça presente, ao menos na literatura, suas saias entanto já não são tão visíveis; seus tecidos quem sabe mais suaves, assim transparentes como um sussurro. No caso do livro/ filme *As Horas*, esse sussurro não aparece apenas como uma continuação de uma linhagem secular de mulheres, mas sim como questionou Silvia Alonso, no seu texto “O tempo que passa e o tempo que não passa: “um arquétipo feminino e suas variadas posições diante do seu tempo. Com um único questionamento: qual o papel do feminino no decorrer da História, que é predominantemente patriarcal?” (2006, p. 54)

A diferença que se apresenta na vida de Mrs. Brown em relação ao seu papel de mulher e sua experiência de vida e a própria percepção de Clarissa nesse “entrelugar” de integrante e marginal, só reafirma a desconstrução dessa “natureza essencialmente feminina” em relação aos seus lugares na sociedade, já que essa “natureza” oscila de tempos em tempos,

e apontando assim para sua construção histórico/social. O Ser mulher em *As Horas*, como disse Constança Ritter Pondé em sua dissertação:

[...] não implica necessariamente em se conformar ao papel feminino atribuído às mulheres, mas sim problematizar a construção da feminilidade, virá-la ao avesso, refutá-la. Qualquer possibilidade de uma identidade feminina estável, facilmente identificável e compreensível vai por água abaixo frente às inúmeras possibilidades que Mrs. D. descobre – e cria – para si própria (2002, p. 50-51).

Depois, dessa sensação de estar ou não fora do lugar, ou da cozinha, Clarissa continua seu caminho que ela mesma define como “um trem”, que pára e segue adiante. De súbito Clarissa volta à sua vida cotidiana, com flores na mão e percebe que: ali é a sua casa, os seus potes, com a sua companheira, e aquela é a sua vida, e não quer nenhuma outra. E sente-se regular e presente como Clarissa Vaughn, “[...] uma mulher de sorte, bem-conceituada em sua profissão, que está dando uma festa para um artista célebre e com uma doença mortal, [...]” (CUNNINGHAM, 1998, p. 78-79).

E nesse trem que é descrito por Clarissa como uma metáfora para à vida teremos com muito mais força, na nossa próxima estação, ou seqüência - a seqüência na estação de trem.

5.4. CENA 4 – NA ESTAÇÃO – UM PORTAL E UM DESTINO TODO NOSSO

DURAÇÃO: 8.95 Minutos - UM PORTAL DE RAMAS, ESTAÇÃO, PLATAFORMA, TREM, APITO, FUMAÇA. UMA ESCOLHA: RICHMOND X LONDRES. UMA DOENÇA. UM HISTÓRICO. UM CONFINAMENTO. UMA LOUCURA. UMA VIDA ROUBADA. UM DESTINO. VIDA X MORTE. ESCOLHAS.



Figura 17 - Mrs. Woolf na Estação.
Fonte: Pesquisa Direta. (Foto do filme/ Internet).

*As vezes eu sonho com uma árvore
E a árvore é a minha vida
Um ramo é o homem com quem vou me casar...
E as folhas, meus filhos
Outro ramo é meu futuro como escritora
E cada folha é um poema
Outro ramo é uma brilhante carreira acadêmica
Mas enquanto fico sentada
Tentando escolher
As folhas começam a ficar marrons e cair...
Até a árvore ficar completamente nua.
(Silvia Plath)*

Interessante que esta seqüência aconteça numa estação de trem. Novamente um trem. O mesmo cenário para o texto de Virginia Woolf, “Mr. Bennett and Mrs. Brown” (1978, p. 94-119), onde essa metáfora de algo que anda sobre trilhos, com vagões, escalas, pontos de partidas e chegadas, possa representar a personagem na ficção; e nesse caso do texto da personagem, a pequena estória ficcional que Woolf escolhe para falar de teoria, o trem também está de partida de Richmond, a mesma Richmond onde em *As Horas*, Mrs. Woolf espera por um trem, em busca de si mesma, numa Londres como destino.

Esta seqüência se inicia com uma campainha tocando logo a seguir a conversa que Mrs. Dalloway tem com sua filha Julia, sobre o momento de felicidade em Weelfleet. Há um corte e já aparece Mrs. Woolf descendo as escadas correndo e agitada. Ela está vestida elegantemente de marrom, com um chapéu também muito elegante, colar, um sobretudo; com este figurino, Mrs. Woolf não está indo dar uma voltinha qualquer. Mrs. Woolf está pronta e determinada para ir à algum lugar! Interessante perceber que em todas as sequencias aqui analisadas, os cortes de uma cena para outra são sempre abruptos. As técnicas de transição não se utilizam de mudanças graduais, de fusões, fade-in ou fade-out. A edição de mudanças instantâneas de uma imagem para outra por si só, comenta per se, a fusão dessas mulheres e os espaços físicos e temporais por elas vividos.

Ela passa pelo jardim sorrateiramente, e aproveita que Mr. Woolf está imerso com as mãos na terra, cuidando das plantas, e passa sem ser vista. Ela atravessa o portão, que tem uma forma de portal de ramas e sai a passos largos e firmes por um beco também marrom e estreito. Tem a impressão de que está deixando para trás a carne que cozinha, as lâmpadas acesas e entrou no “reino do pássaro morto” (CUNNINGHAM, 1998, p. 133). Leonard parece que presente, pois já vive em estado de assombro, e por entre pás e flores, ainda com as mãos fincadas na terra, ouve um cachorro que late, e entra em casa. O latido do cachorro ao longe, parece que corta o silêncio de uma aparente tranqüilidade da vida do casal; um latido que mais indica um sinal de alerta do que propriamente um simples complemento de um cotidiano doméstico banal.

Temos na seqüência uma repetição da cena do Prólogo. Leonard tira os sapatos, o casaco, abre uma porta, procura por Mrs. Woolf no escritório; vai à cozinha, a serviçal corta batatas, há um pacto de olhares que são cúmplices daquela situação. Leonard encontra Nelly que avisa com o ar de quem pensasse que ele estava ciente da saída da sua patroa. Leonard se surpreende e corre exatamente como na cena do Prólogo, só que desta vez, irá encontrá-la. Ele também atravessa o portal de ramas, duvida qual caminho a tomar naquele beco aparentemente sem saída, corre pelas ruas desesperado, por entre os carros e finalmente entra

na estação correndo e pedindo licença aos transeuntes. Aflito ouve um apito do trem. Aparece a plataforma 1 que tem o aviso do destino para Londres. A câmera muda o seu foco para o final da estação a céu aberto, e lá no final do vão, sentada num banco solitário, está Mrs. Woolf à espera. Leonard pára incrédulo com o que vê, e também para tomar fôlego. Com as mãos nos quadris é como se dissesse: Achei! Mrs. Woolf, meio sem graça, como quem é pega num flagrante, diz: “Que prazer inesperado!”. Ele, com um outro humor e com um ar autoritário e paternalista, pergunta-lhe o que está fazendo. Ela explica que saiu de mansinho para não perturbá-lo e ele raivoso com um tom acusatório, como se ela fosse uma criança peralta, diz que ela lhe perturba quando desaparece. E ela protesta: “eu não desapareço!” Nesse momento temos as duas figuras em paralelos na tela, depois os rostos em close, com suas expressões mais fortes: ele indignado com sua audácia, ela desconfiada, mas assertiva com o que fazia.

Leonard com uma postura inquisidora e o corpo para a frente (como um “sargento, um bedel, e a personificação da censura”), a questiona pelo passeio. Já que é essa justificativa que lhe dá. Vamos embora para casa, lhe diz: “Nelly fez o jantar, e hoje tivemos um dia difícil. E temos obrigação de comer o jantar.” Ele a olha de forma interrogativa e ela se sente espiada e tolhida e explode: “Não existe tal obrigação!” Leonard então lhe fala da sua obrigação com a insanidade. Já agüentei essa proteção, esta prisão, onde sou tratada por médicos que dizem o que é melhor para mim. Leonard lhe fala de como deve ser difícil para uma mulher de talento não poder julgar o que é melhor para si. Mrs. Woolf questiona quem pode julgar? Mr. Woolf lhe responde que ela tem um histórico de confinamento, de melancolia, alucinação auditiva, perda de memória, daí a ida para Richmond. Mrs. Woolf está de costas, a estação se encontra vazia, pois os trens já partiram ou ainda não chegaram. É uma estação de subúrbio e os passageiros só aparecem na hora da partida; Mrs. Woolf chegou lá, sem premeditar, e sem saber os horários. Finalmente, Mr. Woolf também explode, lembrando que ela tentou se matar duas vezes. Mrs. Woolf então se vira, diante da acusação. Ele lhe fala da Editora (A Hoggarth Press, que apesar de Virginia desempenhar uma função crucial como editora, esse trabalho também mantinha uma névoa sobre às suas limitações sobre esse mesmo trabalho), para que “ela não falasse demais, não escrevesse demais, não sentisse demais e não viajasse impetuosamente a Londres”. Ela, ironicamente, questiona se fez isso como um bordado e ele lhe confessa, aos gritos, que fez tudo por ela e por amor. E que, se não a conhecesse, acharia que ela estaria sendo ingrata. O significado dessa palavra tocou fundo em Mrs. Woolf e ela então faz uma das falas mais comoventes do filme. Diz-lhe que sua vida foi roubada e que vive uma vida que não deseja, e pergunta impotente como tudo

isso foi acontecer. Nesse momento, o cenário é de profundo silêncio e solidão. O foco fica só em Mrs. Woolf, todo o resto da estação fora de foco, somente um funcionário ao longe, que olha aquele casal no final da plataforma, como se a plataforma fosse um palco somente deles, e não de trens. O destino já não era Londres! Mas os passageiros, aos poucos começam a chegar, como se a cena do casal fosse aos poucos voltando à normalidade.

No entanto, Mrs. Woolf ainda tinha o que dizer. Diz que quer voltar para Londres. Leonard baixa a cabeça desolado e sem forças. “Sinto falta de Londres” diz Mrs. Woolf. No romance, é nesse momento que teremos o eco das palavras da Mrs. Dalloway primeira: Que agitação! Que mergulho! Parece-lhe que pode sobreviver, prosperar, se tiver Londres à sua volta [...]” (CUNNINGHAM, 1998, p. 135). A Londres, que também no romance é descrita como impetuosa e imprudente, sob um céu desprovido de ameaças e onde

todas as cortinas abertas, o trânsito, homens e mulheres passando alegres em traje de noite; o cheiro de cera, de gasolina e de perfume, enquanto alguém, em algum lugar (numa dessas avenidas largas, numa dessas casas brancas, com pórtico de entrada), toca piano; enquanto as buzinas berram e os cães ladram,... enquanto o Big Ben dá as horas, que caem em círculos de chumbo sobre transeuntes e ônibus, sobre a pétrea rainha Vitória, sentada diante do palácio, em patamares de gerânios, sobre os parques que dormem envoltos em sombras solenes por trás de cercas de ferro negro (CUNNINGHAM, 1998, p. 135-136).

E Leonard desqualifica sua voz, lhe dizendo que não era ela que falava, mas que aquilo era um aspecto da doença. E ela indignada e com todas as suas forças grita: “É a minha voz, e só minha”. Nesse momento não temos nenhuma música, só o silêncio e os rostos dos dois em close. Ele ainda tenta dizer que são as vozes que ela ouve. E ela retruca: “É a minha!”. Diz que está definhando e morrendo naquele lugar, e os seus gritos ecoam como um pedido de socorro. No romance, Mrs. Woolf fala que “[...] está morrendo aos poucos num leito de rosas. Melhor, na verdade, mergulhar a barbatana na água do que viver escondida” (CUNNINGHAM, 1998, p. 136).

Clarice Lispector em *Água Viva*, também fala desse des-encontro consigo mesma: “Não encontro resposta: sou. É isto apenas o que me vem da vida. Mas sou o quê? A resposta é apenas: sou o quê. Embora às vezes grite: não quero mais ser eu!! Mas eu me grudo a mim e inextricavelmente, forma-se uma tessitura de vida” (1978, p.21-23). Talvez Mrs. Woolf estivesse grudada nela mesma e buscasse essa tessitura de vida longe de um descanso mortal, e assim como Clarice (e não Clarissa!) não quisesse a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de sentido, mas uma verdade inventada.

Mrs. Woolf está de pé e Leonard sentado, o que faz da sua voz ainda mais substancial. Leonard lhe recorda que Londres também a deprimia, como se a sua dor de cabeça saísse do crânio e se mudasse para o mundo (CUNNINGHAM, 1998, p. 62), e pede para que pense com clareza. Mrs. Woolf está contra a luz, o céu da cena está cinza brilhante e incandescente, enquanto ela lhe responde com uma certa ironia: Com clareza? E diz que luta sozinha na mais profunda escuridão e que ela sabe e pode entender sobre a sua condição. Sua fala contrasta com a luminosidade do céu. E fala para Leonard que não é só ele que vive com o fantasma do seu desaparecimento. Ela também vive com esse fantasma, mas que não quer a calma sufocante dos subúrbios. Calma essa que no romance ela tenta se convencer: “É suficiente estar nesta casa, a salvo da guerra, com uma noite de leituras pela frente, depois dormir, e trabalhar de novo pela manhã. É suficiente que os postes lancem sombras amareladas nas árvores” (CUNNINGHAM, 1998, p. 132). Mas logo rebate: “Prefiro o solavanco da capital”. Nesse momento ouvimos o som do piano, a trilha sonora se re-instaura paulatinamente, como se a decisão de sua escolha, de uma certa forma, apontasse para uma vida melhor, embora saberemos que isso não acontecerá.

Mrs. Woolf fala que a escolha é sua, que qualquer paciente tem esse direito, e que isso é o que define a condição humana. Confessa-lhe que gostaria de viver nesse sossego, mas é veemente quando diz que se tiver que escolher entre Richmond e a morte, escolherá a morte. Mrs. Woolf chora, Leonard também e concorda: Que seja Londres! Leonard olha para o trem que chega, a fumaça, o apito e novos trilhos a seguir. Ele se aflige, chora, Virginia se compadece daquele homem, que assim como ela, também se vê impotente.

De repente ele pergunta se ela está com fome? Tentando voltar à normalidade. Mas é igualmente irônico, pois ele bem sabe que o não comer também faz parte do quadro do seu histórico, como aparece nessa fala do romance: “Não comer é um vício, quase uma droga – com o estômago vazio, sente-se veloz e limpa, desanuviada, pronta para uma briga.” (CUNNINGHAM, 1998, p.34). Virginia sorri em estado de mútua compreensão. Leonard lhe acaricia as costas como se compreendesse a sua decisão. Os dois se olham em profundo entendimento, mas também em estado de impotência mútua. A voz do funcionário grita, avisando que o trem para Londres já está estacionado na Plataforma 1. Mas o seu grito já não importa. Ainda não é nesse trem que Mrs. Woolf tomará os seus trilhos.

Mr. e Mrs. Woolf caminham por entre os passageiros, pela fumaça do trem, por entre o murmúrio das pessoas, e ouvimos a voz de Mrs. Woolf, enquanto eles caminham já de costas: “Não se pode ter paz evitando a vida Leonard.” Mrs. Woolf queria ultrapassar a linha do mundo, assim como a personagem de *Água Viva*:

Eu me ultrapasso abdicando de mim e então sou o mundo; sigo a voz do mundo, eu mesma de súbito com voz única....Mas o meu principal está sempre escondido. Sou implícita. E quando vou me explicitar perco a úmida intimidade....A vida mal e mal me escapa embora me venha a certeza de que a vida é outra e tem um estilo oculto (LISPECTOR, 1978 p. 24-27).

Ao final da seqüência, temos novamente a voz do “station man”: Trem para Londres!!! Há um corte e temos a seqüência de Mrs. Brown que estaciona seu carro para buscar Richard, seu filho, que grita desesperado através do vidro da janela: Mamãe!, também num grito de pedido de socorro. Assim como Mr. Woolf resgata Mrs. Woolf na estação, Mrs. Brown também chega para resgatar Richard, já que ela não foi a lugar nenhum tão pouco, ou melhor, foi ao lugar de uma epifania toda sua; ao seu momento de iluminação e de despertar; ao seu momento de decisão de uma escolha: uma escolha para a vida! O olhar assustado do menino Richard através da vidraça, expõe, no entanto, o saber inconsciente da fragilidade da mãe.

Na vida real temos sempre que lidar com as escolhas que fazemos. Existe sempre um caminho a seguir, mas que nem sempre temos a convicção do qual seguir. Mrs. Woolf vai se sentir sempre encurralada diante das bifurcações existenciais e literárias, como ela mesma define: “Parece-lhe, naquele momento, estar atravessada sobre uma linha invisível, um pé deste lado, o outro daquele” (CUNNINGHAM, 1998, p. 138).

No romance, Mrs. Woolf define esse momento na estação como se estivesse atravessando uma linha invisível onde um lado estivesse o “austero e preocupado Leonard, a fileira de lojas fechadas, a ladeira escura que leva de volta a Hogarth House, onde Nelly aguarda com impaciência, quase com alegria, a chance seguinte de ter mais um motivo de queixa.” E do outro lado, “[...] está o trem. Do outro lado estão Londres e tudo o que Londres sugere de liberdade, de beijos, de possibilidades de arte, do brilho obscuro da loucura”.

Ao se defrontar com essas definições do que seja Richmond x Londres; o campo x a cidade; a calma x o agito; a vida x a morte, Mrs. Woolf está todo o tempo falando das escolhas, principalmente das escolhas da vida de uma mulher.

Em *As Horas*, as escolhas na vida de uma mulher, vêm sempre acompanhadas de um certo sentimento de fracasso, de possibilidades perdidas, ou de talentos inexploráveis, numa tentativa de alcançar-se a si mesma, de almejar aquilo que teria preferido ser, ou estar em um outro lugar, enfim levar uma outra vida, ou se compadecer da sua própria vida e do que tem feito da sua trajetória como disse o personagem Mrs. Dalloway no romance homônimo, a puxar o passado pela linha do tempo para o seu amado de um dia, Peter Walsh:

Pois ela era uma menina, que arrojava pão aos patos, na companhia dos pais, e ao mesmo tempo uma mulher que se dirigia para os seus pais junto ao lago, carregando nos braços a própria vida, que ia crescendo à medida que se lhes aproximava, até se tornar uma vida inteira, uma vida completa, que ela pôs ante eles, dizendo: 'Foi isto o que eu fiz da minha vida! Isto!' E que havia feito? Que havia feito dela, afinal? (WOOLF, 1980, p.44)

A capacidade de conciliação do mundo cotidiano/doméstico com o mundo lá fora, tem sido a batalha inexorável da mulher moderna e pós-moderna. O ter que fazer tudo ao mesmo tempo, a busca da realização profissional, o desempenho dos papéis seculares, gera na mulher essa angústia existencial da busca pela felicidade perdida. Dentre essas escolhas, importante ressaltar as escolhas artísticas e sua criação, como exclama Clarissa Vaughn: “eu queria criar alguma coisa suficientemente viva e chocante para poder existir ao lado de uma manhã na vida de alguém. A mais comum das manhãs. Imagine tentar uma coisa dessas. Que tolice!” (CUNNINGHAM, 1998, p.158).

Não foi só Virginia Woolf a explorar o tema da criação artística conciliado à vida privada e da casa. O existencial perdido entre quatro paredes, foi e continua a ser, fonte do sofrimento feminino, por vezes culminando com a própria morte. Essa dor psíquica é recorrente em muitas outras obras, como por exemplo nas poetisas: a americana/inglesa Sylvia Plath, e a brasileira Ana Cristina César: “Não volto às letras, que doem como um a catástrofe. Não escrevo mais. Não milito mais. Estou no meio da cena, entre quem adoro e quem me adora. Daqui do meio sinto cara afogueada, mão gelada, ardor dentro do gogó...” (CÉSAR, 1998, p.107). Ambas buscaram no suicídio, a única saída para o encurralamento dos dilemas psíquicos e existenciais. De uma forma mais lúdica, mas nem por isso menos trágica, a poetisa Elisa Lucinda em seu poema “Anúncio” pensa a questão:

Quem será que há de me acariciar
Os cabelos
E cuidar de mim
Pagar minhas contas
Enquanto escrevo?
Quem encerrará a casa
Enquanto eu publico.
Quem lavará a roupa
Enquanto eu medito
E faço exercícios de voz?
Quem dentre vós quer trabalhar para mim
Que eu pago!
Quem tarefa a vida
Enquanto eu exerço o ofício de ser poeta
E cozinheira e só...
(1996, p.154)

Já no filme *Sylvia* (Christine Jeffs, 2003), sobre a vida de Plath, temos as escolhas expostas sangrando em carne viva, com muitos diálogos reveladores sobre a angústia da encruzilhada das escolhas na vida de uma mulher que quer se realizar profissional e artisticamente, cc. o poema que incicia essa seqüência.:

Ainda no filme acontece um diálogo entre Sylvia Plath e o seu marido, o também poeta Ted Hughs, extremamente revelador dessa questão tão subjetiva, por vezes até difícil de se entender, quando se trata dos entrelaçamentos entre o público e o privado na vida de uma mulher:

Ted: “Sabe qual é o seu problema? Não há segredo. Você só tem que escolher um TEMA, e concentrar-se nele.”

Sylvia: “Tem que escrever. É o que os poetas fazem. É fácil para você dizer. Você anda de bicicleta e chega com um épico em hexâmetros. Eu me sento para escrever e FAÇO BOLOS! Sabe qual é o meu problema? É que não tenho UM TEMA.”

Ted: “X Você já tem UM TEMA – VOCÊ. E continua a dar voltas ao redor da questão. (grifos meus)

E por fim Sylvia explode numa frase tão reveladora dessa inconsistência secularmente atribuída à experiência feminina: “Às vezes sinto que não sou SÓLIDA. Sou oca. Sou o negativo de uma pessoa.” Frase essa que poderia ser extraída de Simone de Beauvoir, de Virginia Woolf ou dita por Laura Brown ou Clarissa Vaughn , esta última quando dialogava com Louis na cozinha.

Particularmente me identifico muito com essa angústia de Sylvia Plath, a procura de um tema, de um resultado enquanto faço bolos! Foi assim durante todo o percurso da tese, dando voltas às questões, cuidando do doméstico, concentrada nas banalidades da vida, e sem conseguir fazer os Hexâmetros ! Ainda estou em busca do segredo...

Mrs. Woolf não fazia bolos, nem tão pouco procurava por um tema. Já tinha o seu: um dia na vida de uma mulher – *Mrs. Dalloway!* Mas estava confinada, e tendo que ter consciência do seu histórico; se alimentar bem e repousar e repousar, das vozes e da vida. Esse tratamento do confinamento, ao invés de paz, estava lhe deixando ainda mais confusa e ansiosa.

O tema da loucura feminina vitoriana, da mente feminina, da insanidade doméstica, do feminismo e da histeria, se configuram como alguns dos temas exaustivamente pesquisados por Elaine Showalter e o seu clássico *The Female Malady*(1985). Showalter revisita a teórica feminista Mary Woolstonecraft e o seu tratado político *A vindication of the rights of woman*

(1797) e cita Maria, a heroína Maria, Woolstnecraft: “Was not the world a vast prison, and women born slaves?” (1985, p.1).⁷⁵

Showalter questiona se o alto índice das mulheres com desordem mental não seria um produto da situação social em que vivem, tanto do seu confinamento nos papéis de filhas, esposas, mães e os tratamentos inadequados pela dominação masculina e uma profissão psiquiátrica possivelmente misógina. Aborda também as filósofas feministas contemporâneas e críticas literárias, como as primeiras a chamarem atenção para a existência de uma aliança fundamental entre as mulheres e a loucura, e vêm mostrando como as mulheres, que se situam nesse sistema dualístico da língua e representação, estão sempre se situando do lado da irracionalidade, do silêncio, da natureza e do corpo, enquanto os homens se localizam do lado da razão, do discurso, da cultura e da mente.

Essa temática da loucura feminina em particular, do tratamento de reclusão, da autoridade dos médicos, foi também foco e ponto de crítica ferrenha da própria Virginia Woolf. No caso de *Mrs. Dalloway*, esse tema aparece igualmente de forma contundente, mas não exclusivo ao universo feminino, mas nas especificidades da caracterização do personagem de Séptimus; do poder da medicina através dos personagens de Dr. Holmes e Dr. Bradshaw, autoridades médicas as quais Septimus descrevia como o pior que existia de natureza humana, de implacáveis “potro de tortura”, ou ainda como “repelentes bestas de focinhos ensangüentados” (WOOLF,1980, p.90-96).

Através da voz dos personagens dos médicos, Virginia Woolf faz uma crítica contundente sobre o saber médico (ou a sua ignorância), quando diz que “saúde é medida” e que essa medida requer: repouso na cama, na solidão, no silêncio, e engordando; a “[...]medida, divina medida, deusa de Sir William, que Sir William adquirira visitando hospitais, pescando salmão, engendrando um filho ...Sir William, com os seus trinta anos de experiência desses casos, o seu infalível instinto: isto é loucura, isto é senso; o seu senso da medida [...]” (WOOLF,1980, p. 97).

Mas Woolf também apontava para uma “Irmã da Medida, menos sorridente, mas formidável, uma deusa empenhada no sol e nas areias da Índia e dos pântanos da África e empenhada em derrubar altares. A “Conversão” era o seu nome, que “oferece auxílio, mas deseja poder” e afasta brutalmente do caminho o dissidente e o insatisfeito. E como uma

⁷⁵ “Não é o mundo uma prisão imensa e as mulheres nascidas escravas?”

“deusa importuna”, a Conversão ama o sangue mais que a pedra; tinha um doce sorriso que questionava se viver ou não viver, não era um assunto particular (WOOLF, 1980, p.99).

Em *Mrs. Dalloway*, Woolf além de teorizar sobre a natureza humana, a condição também humana, a saúde mental, ainda questionava o real como medida dessa teoria da Medida certa x Conversão. O personagem de Septimus questionava o real quando olhava para o gramofone, para a gravura da Rainha Vitória, e para a jarra de rosas: “Tudo estava quieto; tudo era real” (1980, p. 137). Através de Septimus, quando tenta olhar sua mulher, Rezia, temos também a crítica ao sujeito fragmentado tão emblemático do sujeito do pós-modernismo: “Septimus levou as mãos aos olhos, de modo a ver-lhe somente um pedaço do rosto de cada vez; primeiro o queixo; depois o nariz; depois a frente, pois tinha medo de que estivessem deformados ou houvesse neles alguma terrível marca” (1980, p. 137).

E nesse olhar fragmentado de ver as partes pelo todo, Septimus filosofa por entre o concreto e o abstrato. O concreto do fazer da sua mulher, ou o coser chapéus, e a sua condição de não saber ao certo a medida das coisas; e pondera:

Por que tremer e soluçar junto às nuvens? Por que descobrir verdades e enviar mensagens, quando Rezia estava sentada a prender alfinetes no peito do vestido...Milagres, revelações, agonias, quedas no mar, no mar ou nas chamas, tudo se desvanecia agora, pois enquanto via Rezia guarnecer o chapéu de palha de Mrs. Peter, sentia-se em uma colcha de flores (1980, p.138).

Dr. Holmes e Dr. Bradshaw, os médicos que tinham o poder sobre Septimus; que lhes falava o que devia fazer, que lhes ditavam as regras e que estavam a “farejar os sítios mais secretos” como os seus escritos sobre a significação do mundo (1980, p. 142).

Assim como o poder médico, Mrs. Woolf, na sua cena do trem, faz a crítica ao poder do masculino, do marido e da ordem patriarcal. Poder esse que a prendia num cativeiro doméstico numa “severa melancolia atrás de sorrisos trêmulos”, como falou Arnaldo Jabor ao analisar o filme *As Horas* no seu artigo “A depressão nos salva da alegria de mercado” (2004). Jabor reafirma que no filme correm paralelas as três fases da infelicidade das mulheres nos últimos cem anos e enumera: “a depressão pós-vitoriana, a depressão nos anos 50 e a depressão hoje.” Jabor comenta que as mulheres carregam “o fardo da dor histórica” por serem mais sensíveis e mais dominadas. Que os homens, donos da ilusão fálica, escamoteiam essa dor como uma mania qualquer, com uma obsessão bélica, financeira ou política, enquanto as mulheres ficam com essa dor incompreendida. Ele faz referência à geração anterior como aquela que tem uma infelicidade tristonha, com lâmpada fraca, de novela de rádio, lágrimas furtivas e o marido reinando, e que hoje mudou a dominação. A

dominação hoje se dá pela fragmentação das famílias e do corpo (despedaçou-se em coxas, peitos e bundas), constituindo assim um mundo não linear.

Interessante que essa fragmentação do corpo de que fala Jabor, Virginia Woolf já tinha também prestado atenção, desde quando via as pinturas da sua irmã Vanessa, com a representação das pessoas com rostos vazios, o que não deixava de ser um modo atrevido de representar. Virginia queria fazer aquilo na literatura também, e se questionava da possibilidade de representar o caráter ao invés de uma parte qualquer. E se perguntava o que seria da linguagem corporal sem a presença do corpo; um novo formato, sem estrutura externa, mas o coração, o humor ali exposto.⁷⁶

Essa dor histórica de que fala Jabor, está intrinsicamente ligada à sociedade do narcisismo e da melancolia de que fala Luciana Chauí Berlinck em artigo na Revista *Cult*. Berlinck traduz essa sociedade contemporânea como narcisista e promotora de narcisismo, a qual se contempla dentre outras coisas com o gosto pelo efêmero e a perda de referência temporal ao passado e ao futuro; a competição como forma de constituição da identidade pessoal; o medo, gerado pela insegurança e pela competição; a perda da autonomia individual sob o poderio do 'discurso competente'; a incapacidade para simbolização e o conseqüente fascínio pelas imagens e pela nova forma da propaganda e da publicidade, com uma supervalorização às suas imagens de juventude, beleza, sucesso, poder. Segundo Berlinck, desses traços, a relação com o tempo, e a impossibilidade de simbolização sob o prestígio das imagens são importantes para a determinação da melancolia...e se tudo é descartável e efêmero, tudo se torna imediatamente ruína e a própria sociedade, imersa em ruínas, é melancólica (2008, p. 32-35).

No seu livro *A doença como metáfora*, a filósofa e escritora Susan Sontag também refletiu sobre a doença enquanto o lado sombrio da vida e como uma *não-metáfora*, já que para Sontag, era muito difícil “fixar residência no país dos doentes e permanecer imune aos preconceitos decorrentes das sinistras metáforas com que é descrita a sua paisagem” (2002, p.8), e definiu a depressão como “[...] a melancolia menos seus encantos, como a agitação e os espasmos” (2002, p. 65)

As conquistas femininas marcaram a reformulação de uma nova mulher, embora essas reformulações ainda não bastassem necessariamente para uma verdadeira modificação; àquela que se fundaria sobre o inconsciente. Se as mulheres se deprimem com mais frequência do que os homens, é porque existe na experiência feminina testemunhos da dor psíquica ligada a

⁷⁶ Essa referência sobre a relação de Virginia Woolf com as pinturas da sua irmã Vanessa. Estão nas entrevistas com biógrafas de Woolf, no making off do filme *As Horas*

um afeto de não-ser assim também como um sentimento de incompletude radical. Mrs. Woolf se suicida para permitir ao marido uma vida melhor; Mrs. Brown quer preparar o melhor bolo de aniversário como prova de amor, e Clarissa faz da essência de se dar um centro importante de sua vida. É uma história bela, mas igualmente triste e inquietante por percebermos que a vida dessas mulheres nos levam a perceber que, por mais que Virginia, Laura e Clarissa pensem que estão sozinhas, elas experimentam sentimentos que se repetem pelas gerações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Monday

by the red face, broken face Mrs. Pym, whose hands were with the
 always bright red, as if they had been stored in the fire when she left the
 flowers.

There were flowers; delphiniums; sweet peas; bunches of lilac,
 & carnations, masses of gladioli. There were roses; there
 were irises & albes. In the garden in the center, took
 garden itself; talking to Mrs. Pym, who over her left hand
 the flowers always come out upon little things; a carnation, the boy
 always when Mr. Dalloway came in; but he had been for
 kind she had been, four ago; kind she still was, standing there
 Pym, looking older now than year, turning her head from side to
 side among the irises & roses, & nodding to the lilac, with
 in eyes half closed, & smiling with delicate grace. And then,
 & looking at her, her pale, like pulled linen clear from a
 second, laid in wreath they they looked; dark &
 dashed from the red carnations, holding her head up; -
 & all the sweet peas, & standing in this world, & tinged
 violet, then white, pale, - and above the flowers, -
 eyes, in Mrs. Pym, came out to find that her
 was to look up the import of them; of carnations,
 almost blue black they, the delphiniums, the carnations,
 & arambles, was one, - when the air was now
 between her & them, when even flowers - in
 carnations, roses, lilac, flowers, shadows of
 colors - white, light, red, deep orange; grey
 flowers seem to be in her head, softly, faintly
 with magic for
 her she loved the grey, the
 the purple cherry pie, the
 to Mrs. Pym. When she
 when she

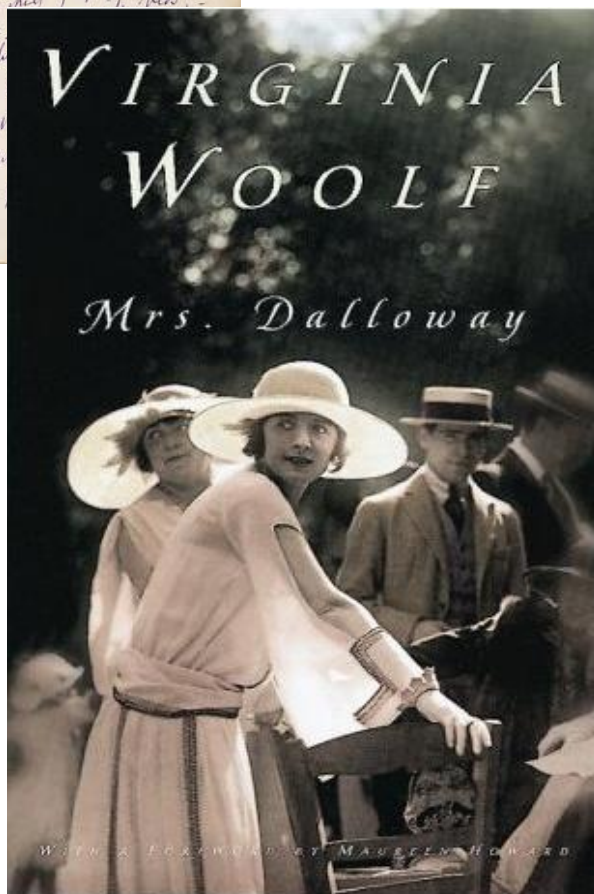


Figura 18 – Escrevendo uma nova Mrs. Dalloway.
 Fonte: Pesquisa Direta (Foto/ Internet).

A vida é como um filme que a gente vê no cinema. A vida é como uma história que a gente escreve.” (filme A dona da História)

E eis aqui a própria Clarissa, não mais Mrs. Dalloway...Aqui está ela, com mais uma hora pela frente (CUNNINGHAM, 1998, p.176)

- 1- Clarissa Vaughn cria o vestígio de Virginia Woolf: “Original é a cópia!” (Derrida)
- 2- A Epifania de uma nova Mrs. Dalloway : a que enfrenta As Horas

No romance *Mrs. Dalloway* (WOOLF, 1980), a protagonista não morre. Septimus, o poeta, o faz. Mrs. Dalloway tem o seu momento de Epifania, quando fica sabendo da morte desse desconhecido. Refugia-se no quarto, olha pela janela, e vê uma velha senhora que lhe sorri timidamente. Um pequeno gesto e foi o suficiente para aquelas grades do muro perderem todo e qualquer sentido. A festa/vida fervia no andar de baixo; as pessoas a procuravam; Peter Walsh queria dançar com ela; Sally tinha vindo para a festa; sua filha ensaiava os primeiros passos no salão e Richard, ah! Richard, a acolhia.

Ao ter pensado em chamar o romance *Mrs. Dalloway* de *As Horas*, Virginia Woolf estava claramente interessada no tempo. Ironicamente, não o tempo do relógio per se, mas o tempo dos “momentos de ser”, o tempo da memória , do fluxo de consciência, e da mente, como diria Tory Young, antecipando a compreensão de Derrida que os momentos individuais, sem ser determinados pelo passado ou futuro, como se fosse uma identidade não dividida, só podem ser expressos enquanto desejos. E esse momento fica explícito no clímax de *Mrs. Dalloway*, quando do seu momento de autodescoberta, como se fosse um momento de focalização em um outro personagem; era o desejo por Peter Walsh (2003, p.43).

Young, ao comentar as idéias de Derrida, traz à tona a questão do tempo linear e do positivismo de causa e efeito, assim também como a substituição da progressão do passado, presente e futuro, pela idéia de “trace”, na qual “[...] todo componente de uma seqüência – lingüística ou narrativa – é compreendida no sentido do impacto que têm sobre as outras” (2003, p.44). Nesse sentido, as palavras não podem ter significados isolados do contexto, nas frases, ou do texto. Elas trazem o traço das outras palavras que estão ao redor. E nesse sentido, *As Horas* não se constitui somente numa transposição de *Mrs. Dalloway*. Ao compartilhar o título de Virginia Woolf, *As Horas*, para Young, estaria fazendo um

rompimento sutil com a cronologia linear, se posicionando como um romance antecessor, no caso *Mrs. Dalloway*.

Jorge Luis Borges, em seu texto “Pierre Menard, autor do *quixote*”, analisou temas que se relacionam: a importância da tradição literária na obra de novos autores e a literatura re-feita, sob um olhar inaugural e autoral sobre um tema. Ou seja, a influência literária, antes, durante e depois da existência textual.

Em Pierre Menard, autor do *quixote*”, Borges chega a ser quase surrealista, quando propõe ao autor, reescrever *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes. Não uma tradução, já que Menard procurou escrever o seu Quixote em espanhol do século XVII, nem tão pouco uma paródia ou adaptação. Menard propôs-se a *escrever* e não *reescrever* *Dom Quixote*. Mais inacreditável ainda, propôs-se a escrever Quixote com as mesmas palavras, pensamentos, indiossincrasias e impulso criativo que teve Cervantes. Nada mais extemporâneo se o espaço temporal entre as duas obras não perfizesse 300 anos.

O mais irônico, é que Borges nutre uma preferência por Menard, chegando a dizer que o Quixote dele é mais rico, “Mais ambíguo, dirão seus detratores; mas a ambigüidade é uma riqueza” (2007, p. 42). O próprio título do ensaio “Pierre Menard, autor do *quixote*”, reforça a idéia de influência literária. E aí, é irrelevante se a influência se fez presente antes ou depois do autor; uma vez que a idéia original já está propagada. Tão pouco interessa a época dessa propagação do sopro da criação. “Catch me if you can”, já dizia Mrs. Brown do texto de Woolf “Mr. Bennett and Mrs. Brown” (WOOLF, 1978, p. 94).

Borges, com sua ironia erudita e sua imaginação compulsiva nos desnorteia pelas linhas cruzadas da literatura e o tempo; entre a verdade e a História; entre o escrever e o ler. Perguntas surgem na escuridão: Que precursores Borges cria para si mesmo? Que possíveis sucessores sua obra suscita? Que autores, reais ou imaginários, são reescritos, e poderão se reescrever, na vastidão do seu pensamento? Borges parece ter se empenhado em todo o seu trabalho a afirmar que cada palavra escrita é sempre escrita por toda a humanidade, sem preocupação alguma com o tempo ou com espaço. Repetir-se, ensina-nos Borges, é ser precursor de possíveis precursores, repetindo o que também disse Otávio Paz, de que: “[...] cada texto é inteiramente original, porque a própria linguagem na sua essência já é uma tradução” (1991, p. 150).

Portanto, cada obra, enquanto fragmento de literatura, responde-nos o que é literatura. A arte literária compõe-se como um mosaico a ser completado *ad infinitum*, numa repetição contínua cuja duração não se mede. Não se trata portanto de cópia, mas de identificação e

comunicação, intencional ou não, que ocorre entre autores de épocas e lugares diversos. O autor se repete em outro numa convergência de temas, de estilo e de visão de mundo.

Repetir, foi o grande mergulho de Michael Cunningham em *As Horas* no romance, e Stephen Daldry no filme. A própria trilha sonora de Phillip Glass, já evocava essa repetição. Mas essa repetição contínua de que fala Borges: compondo um mosaico e sendo precursor de precursores, no caso de Virginia Woolf.

Andréa Wild no seu artigo “The suicide of the author and his reincarnation in the reader: Intertextuality in *The Hours* by Michael Cunningham”, ressalta o eco da exclamação de êxtase de Clarissa de Woolf em *As Horas* através das experiências de Clarissa Vaughn na manhã fresca de Westminster: “What a thrill, what a shock...” (Que emoção, que choque); e com essas expressões a memória se transporta para os dias felizes em Wellfleet. Wild comenta que Cunningham adota e adapta o estilo de Woolf, como que um pintor copia o seu mestre, para obter uma melhor compreensão do estilo anterior (modernista) e ao mesmo tempo, desenvolver o seu próprio estilo (pós-moderno). Essa adaptação não se faz somente enquanto uma edição para o século XXI, mas uma utilização do texto como uma moldura, através da qual Cunningham gradualmente se liberta, para seguir seu próprio rumo, seu próprio estilo e tomar às rédeas uma idéia toda sua (2006, p.6).

Mary Joe Hughes, no seu artigo “Michael Cunningham’s *The Hours* and Postmodern Artistic Re-Presentation”, também vai perguntar sobre o que podemos descobrir sobre a idéia de arte pós-moderna em trabalhos que ecoam e transformam seus antecessores. E diz que o romance de Cunningham é uma fonte rica de investigação dessa questão pelo fato do romance focar o papel da literatura e também por estender o papel da arte ou criação de forma mais geral (2004, p.35). E para isso ela fala que a idéia central do mergulho no romance de Virginia Woolf, identifica o mergulho de Clarissa na vida, quando da sua preparação para a festa.

Hughes utiliza a imagem central do mergulho, como um mergulho em direção à vida e à morte (em *Mrs. Dalloway*, Clarissa mergulha na vida e Septimus na morte), e dessa mesma forma, em *As Horas*, (Clarissa Vaughn e Richard mergulham nas mesmas direções do romance anterior), compartilhando assim de um continuum da imagem da água, que vai se concretizar no que ela chama de “widening circles”, a qual faz as conexões entre pessoas, eventos, num movimento em direção à um “uncharted horizon” (horizontes sem mapas).

Hughes fala do eco desse mergulho reificado em *As Horas*: também o mergulho na vida e na morte. O mergulho na vida, através de Clarissa Vaughn se lançando na cidade de uma Nova York fervilhante; Mrs. Brown, preferindo a vida à morte; e o mergulho literal de

Mrs. Woolf no suicídio. Para fazer a analogia com o personagem de Septimus, temos também o mergulho do poeta Richard, que também literalmente salta pela janela em direção à morte.

O mergulho e seus significados associados estão intimamente entrelaçados ao papel da literatura, e no caso mais especificamente de *As Horas*, à arte da criação, a concepção dos momentos e ao processamento de uma hora atrás de outra, através da qual o tempo cronológico se descobre. Em *As Horas* este momento estaria associado à inspiração literária (2004, p. 350-352).

Ambas as imagens, do mergulho e da quebra dos limites do tempo, sugerem uma passagem misteriosa sobre o que seja ordinário e se tornado barreiras intransponíveis, como o passar das horas ou a divisão entre uma consciência isolada e outra. Hughes associa essas imagens à famosa definição de Woolf sobre a vida como um “luminous halo, a semi-transparent envelope that surround us from the beginning of consciousness to the end” (WOOLF, 2004, p. 351).⁷⁷

No caso de *Mrs. Dalloway*, o mergulho representa então uma forma de apreensão e transmissão misteriosa daquilo que é mais precioso na vida: a simultaneidade do mergulho de Clarissa em Londres, quando compra flores, associado ao mergulho em Bourton, à sua idade da inocência e frescor dos 18 anos; um tempo “recollected in tranquility”, para usar um termo do poeta romântico William Wordsworth. Hughes conclui dizendo que: “[...] individual consciousness is only a portal, an avenue into something limitless and interwoven” (2004, p. 250-353).⁷⁸

Hughes ainda cita uma outra imagem relacionada à idéia de mergulho, o conceito dos momentos, do tempo que “bursts open”, como se desafiasse o processo incessante de uma hora depois da outra, as quais o tempo cronológico desnuda. Em *As Horas* tais momentos são também associados à inspiração literária, à morte, ou um beijo. Ambas essas imagens, o mergulho e a explosão dos laços do tempo, sugerem uma misteriosa passagem as quais são tomadas de forma comum por barreiras insuperáveis.

As imagens das ondas, da água, de barcos infláveis, e do mergulho na vida e na morte, funcionam como metáforas preponderantes no romance *Mrs. Dalloway*. Hughes acrescenta que para Woolf a imagem das ondas e da água sugerem a vastidão de ciclos concêntricos de interconexão, que unem os personagens díspares, assim também como as profundezas abaixo da superfície dos seus pesamentos e ações e conclui dizendo que o trabalho de Cunningham

⁷⁷ {...} halo luminoso, um invólucro semi-transparente nos envolvendo dos primórdios da consciência até o fim

⁷⁸ A consciência individual é somente um portal, uma avenida adentro de algo sem limite, mas interligado

contribui para expandir o alcance do mergulho, uma vez que esse mergulho irradia em direção ao infinito (HUGHES, 2004, p. 351-357).

Essa contribuição acontece pelo fato de *As Horas* se constituir num modelo de arte pós-moderna. Primeiro pelo fato de romper com a linearidade, com suas histórias que salpicam por todos os lados, com pontos de intersecção de conexão expandindo assim os “circles widens” até alcançar outras dimensões. Dimensões essas que Virginia Woolf menciona quando da construção de seus personagens, em que ela fala desse processo como uma descoberta que se assemelha à escavação de “[...] bonitas cavernas por trás dos personagens: creio que isto me oferece exatamente o que quero: humanidade, humor, profundidade. A idéia é que as cavernas possam se conectar e que cada uma venha à tona no momento presente” (HUGHES, 2004, p. 357).

E foi bebendo dessa fonte, cavando dessas cavernas e nesse acréscimo dos círculos, que Cunningham se apropriou de *As Horas* para o título do seu romance, fazendo ressoar ainda mais a pretensão de uma obra de arte pós-moderna, mas que ao mesmo tempo carrega a tradição dentro de si mesma. Nessa relação entre o modernismo e o pós-modernismo, vimos que esse último não é apenas uma continuidade do primeiro. Através de *As Horas*, percebe-se também que o pós-modernismo mantém uma relação de dependência com o modernismo, uma vez que se utiliza das convenções do modernismo, mas também critica e re-avalia esse passado, assim como o presente.

No caso de *As Horas*, o romance/filme começa com a morte de Virginia Woolf, ao mesmo tempo que sua vida deriva do romance que a mesma Woolf escreveu. Mas especificamente, sua vida advém da alma de Virginia Woolf, cujo ato de escrever é representado como uma descendência de um outro *self*. Hughes acredita que é esse outro *self* de Woolf que alimenta Laura Brown, um personagem que não tem sua contrapartida em *Mrs. Dalloway*. Ela é a leitora de literatura, de *Mrs. Dalloway* da habilidade de Virginia Woolf de criar beleza.

Clarissa Vaughn, assim como Clarissa Dalloway, também está a criar. Sua criatividade está nos seus esforços em trazer alegria para a vida dos outros, através da festa que irá dar para Richard. Richard, que por sua vez, daquele menino tristonho e perdido, se transformará num poeta. Richard Worthington Brown, seguirá adiante com a herança de Virginia Woolf; e assim como Woolf e como sua mãe, também vai se sentir atraído pela morte. A perda da mãe, e de Clarissa também se transformarão em arte, em criação; morte em vida e ressurreição, gerando mais poder de gerar, mais vida.

Para ilustrar esse processo de re-criação, Cunningham utiliza o processo de transitar por vários campos de pesquisa: a própria vida de Virginia Woolf, a estória de Laura Brown, a de Clarissa e Richard, no caso, como falou Hughes, três gerações das ondulações da água. Essas ondulações e também os seus alcances tem a ver com o método circular entre literatura, escritor, leitor, como também a diferença tão sutil entre vida e arte, e a morte como também um processo misterioso de criação:

The Hours suggests that the possibility of death is for all living beings a mode of transmission of the mystery and beauty of life, a mystery and beauty that in turn nourishes creation, whether of more life or of art. Death, art, and love itself all function as portals to that mysterious realm that can burst the bonds of time, an apprehension of what is most precious in life. (HUGHES, 2004, p. 356).⁷⁹

Hughes diz que o romance de Woolf *Mrs. Dalloway* é uma espécie de “[...] a gesture in the direction of a humbler postmodern aesthetic impulse” (2004, p. 358)⁸⁰; e como o mergulho, a arte pós-moderna também tem suas propagações. No caso de *As Horas*, essa propagação segue em duas direções, ou dois temas: o poder da literatura e o poder do amor. Nesses temas, Cunningham não está interessado em dar voz aos silêncios ou continuar uma tradição anterior. A contribuição pós-moderna está, como reforça Hughes, em expandir em todas as direções, como se simultaneamente, bombeasse as profundezas do original (a re-descoberta) e a construção de um novo trabalho, ampliando cada vez mais os círculos, transformando assim, o trabalho anterior, em “um gesto na direção do futuro”.

Silvia Leonor Alonso em “O tempo passa...” também retoma as palavras de Borges quando fala que há um passado que se cria e se recria em novas articulações, fazendo a história de um sujeito não uma linha reta, mas uma linha traçada por pontos de condensação, nos quais as tramas do vivido se entrecruzam e pulsam, impondo a presença do passado no presente, resistindo a qualquer linearidade cronológica e construindo uma realidade psíquica que não coincide totalmente com a realidade material (2006, p. 54).

As Horas ainda como uma ficção representante da arte pós-moderna tem que levar em consideração a resposta do leitor, uma vez que o trabalho do artista não se restringe só à escrita. Existe uma corrente, um continuum, em ambas direções: do artista e do trabalho, reforçando que a obra não se fecha em copas e de que o artista não se constitui numa solidão

⁷⁹ *As Horas* sugere que a possibilidade da morte para todos os seres humanos, um modo de transmissão dos mistérios e belezas da vida, um mistério e uma beleza que em contrapartida, alimenta a criação, seja de mais vida ou arte. A morte, a arte e o amor, todos funcionam como portais a esses misteriosos domínios que podem ultrapassar os limites do tempo, uma apreensão daquilo que é mais precioso na vida.

⁸⁰ [...] um gesto na direção de um impulso mais humilde da estética pós-moderna

única. Ambos participam do processo que segue, no caso de *As Horas*, com a adaptação para o cinema, se configurando como um exemplo desse processo mais uma vez em andamento. Uma continuação da relação entre o Homem e a Arte; a arte que permite à Virginia expressar sua dor e angústia; a arte que liberta Mrs. Brown de sua vida cruelmente perfeita; a arte que aprisiona Mrs. Dalloway dentro de um mundo de aparências, onde ela “vive” uma personagem da literatura e a arte vivida por Richard até o seu último suspiro. Nesse sentido, tanto o livro quanto o filme traçam um paralelo entre a relação de Virginia Woolf com sua produção artística e o efeito que a verdadeira arte tem em seus apreciadores, como ressalta Enéias Tavares em “A tragédia revive no tempo?”: “[...] Em Clarissa, é a arte e o fim dela que a faz soltar seus cabelos, que permaneceram presos durante todo o filme, e começar a viver” (TAVARES, 2005, eneiastavares@yahoo.com.br, acesso em 9 jul.,2008).

E nesse processo de movimento espiralar, a morte de Virginia se configura como uma transcendência, uma Epifania, como ressalta Luis Augusto Passos:

Que valor poderá existir numa vida em que as experiências do cotidiano são adiadas para um futuro que exaure a existência? Trata-se de expandir o presente, retornar a colonizar a vida, concedendo ao futuro a única promessa que o garantirá, se o presente for lambuzado de vida e de paixão. Essa ligação epidérmica com o real, com o cotidiano e com as experiências diárias não dispensará jamais uma utopia. Ao contrário. Mas a utopia não deve ocultar a transitoriedade, a descontinuidade, a tensão que implica cada *corde*, cada (de)cisão existencializada na construção da liberdade (2005, p. 215).

E foi soltando os cabelos que Mrs. Dalloway talvez, foi alternando suas “camadas” e no seu “porta-casacos”,⁸¹ não tão fixas assim, depois inclusive de enfrentar à “mulher monstro” de Mrs. Brown, que com outras “camadas” do ser e do viver, fizeram com que assim de chofre, Mrs. Dalloway pudesse finalmente enfrentar as horas.

Julia Kristeva já disse que as mulheres jamais poderão ser definidas, e que a crença de que alguém é uma mulher é quase tão absurda e obscurantista como a crença de que alguém é um homem (citado por BUTLER, 1987, p.153). E vai ser através dessa (des)continuidade e dessa (de)cisão, de que fala Passos, perpassando pelo cruzamento das fronteiras entre teoria, estética e política, que se caracteriza a busca feminista de hoje. Que novas composições de subjetividades se constroem, como também aponta Nelly Richards ao mencionar esse ziguezague entre os diversos ‘eu(s)’ que na maioria dos casos não coincidem entre si, como o

⁸¹ Linda Nicholson em “Interpretando Gênero” fala da concepção do relacionamento entre biologia e socialização, como um espécie de “porta-casacos” da identidade: o corpo é visto como um tipo de cabide de pé no qual são jogados diferentes artefatos culturais, especificamente os relativos a personalidade e comportamento. Tais elementos que se joga no cabide, pode-se pensar como algo mais fraco do que determinista, porém mais forte do que acidental.

‘eu’ político (que ela chama do eu da decisão), o ‘eu’ teórico (o eu da suspeita), e o ‘eu’ estético (o eu da arte e da literatura: o eu da pulsão criativa e do transbordamento metafórico). E dentre tantos ‘eus’, as margens se reúnem fora das regras normativas para se constituírem em: “o não-integrado, o difuso, o errante, o desconexo, o que vaga fora das totalizações identitárias” (RICHARDS, 2002, p. 166)

Ao mesmo tempo, de acordo com Richards, as mulheres já não podem descansar na substancialização de um ‘nós’, re-unificador do heterogêneo e do descontínuo; o feminismo não renuncia completamente à idéia de que um traço de união reagrupe ‘as mulheres’, sob a referência coletiva de um ‘nós’, uma vez que sem a base operacional desse ‘nós’ não existe luta política.

Richards ainda pontua que a nova versão da crítica feminista quer desmontar a unidade categorial do signo ‘mulher’ e promover um nomadismo baseado no *posicional* e no *articulatório*, onde tenta apagar as diferenças *entre* as mulheres, e ocultar as falhas, as rupturas e os intervalos que dissociam cada ‘ser mulher’. E aí aparece o nó das tensões e dilemas: **Pode o feminismo continuar falando em nome das ‘mulheres’, se tal realidade é - interna e externamente - tão plural e contraditória, que o significado ‘mulher’ se dispersa fora de qualquer unidade coerentemente programável?** (grifo meu).

Freud perguntou o que queriam as mulheres? Maitena, a cartunista argentina, na sua irreverência, tentou responder, mas somente em nome de algumas mulheres: Tudo! Realizar-se fazendo coisas criativas; encontrar um homem que as ame, admire e sustente (sic), mas sem sufocar e dominar; ter uma relação estável e duradoura, mas sem perder o tesão; ter filhos encantadores, mas por enquanto não se tem tempo para pensar nisso..; ser reconhecidas pelo intelectual, mas também ser linda, magra e sem celulite e ser realistas, intrasigentes, analíticas e lúcidas. **Mas felizes.** (MAITENA, 2005, p. 184, grifo meu)

O feminismo desenha essas articulações contingentes dos eus ou dos nós, encenando diferentes significados de aliança e coalizões. Trata-se de processos que se movem em direção a múltiplos locais de redefinição contextual, e graças a essas estratégias móveis, podemos dizer que o ‘sujeito’ do feminismo - o sujeito como *construto*, como o define Teresa de Lauretis, citada por Richards, são “as mulheres”, quando nos é necessário produzir afinidades coletivas; ou que o sujeito do feminismo é “o gênero”, quando nos convenha insistir no caráter *relacional* do sistema de poder sexual, ou ainda, que o sujeito do feminismo é “a operação crítica do feminismo”, quando falamos das múltiplas forças de dissidência de identidade que excedam o realismo sexual dos corpos de mulheres; ou finalmente, que o sujeito do feminismo é “a corporalidade-mulher” quando necessitamos um limite ao

apagamento filosófico do gênero, que promove a infinita deslocalização da diferença sexual, deslocando-se assim o feminismo de um sujeito a outro, se valendo de conexões, afinidade, oposições, recusas e polêmicas (RICHARDS, 2002, p. 165-166).

Adriana Piscitelli em “Reflexões em torno do gênero e feminismo” faz a pergunta de como é essa nova formulação de mulher. E ela busca em Linda Nicholson para responder:

[...] trata-se de uma idéia de mulher que, atenta à historicidade, não tem um sentido definido....seu sentido não é encontrado através da elucidação de uma característica específica, mas através da elaboração de uma complexa rede de características que não podem ser pressupostas, mas descobertas (LIMA COSTA, 2004, p. 59).

No seu texto “Falar ou falar-se: o corpo no (do) texto pós-moderno”, Simone Schmidt resume essa questão, como se costurasse todos esses retalhos de idéias sobre subjetividade, lugares e identidades:

Parece-me que a tarefa que hoje se coloca para nós [...] é a de re-situar os sujeitos que somos, politizando e historicizando o pós-moderno, para efetivamente construirmos uma *poética* do lugar que seja também uma *política* do lugar. ‘Dentro de nós há uma coisa que não tem nome’, diz uma personagem de *Ensaio sobre a cegueira*. Essa coisa é o que somos (SCHMIDT, 1999, p.287).

Interessante fazer o cotejo dessas estratégias dos eus, dos nós, do que somos e das coalisões, com as próprias idéias de Woolf sobre o eu em geral e de si mesma em particular, quando dos escritos dos fragmentos dos seus “Esboços do passado” (Sketches of the past) (1986), que mais uma vez, se antecipava nas suas teorias ao que anos mais tarde, se configurava como a constituição de novos sujeitos. Como bem pontua Jeanne Schulkind na Introdução de *Momentos de vida*, onde coloca as opiniões de Woolf sobre o eu, como um “desejo indefinível do fogo-fátuo, sempre além, no horizonte, débil e oscilante, porém permanente”; um eu em alteração contínua, se volatizando a cada momento em resposta às forças que a cercavam, forças invisíveis ou das profundezas, e o “[...] passado, sobre o qual repousa a identidade do momento presente, não é nunca estático, nunca fixo como uma mosca no âmbar, mas tão sujeito a alteração quanto a consciência que dele se lembra” (1986, p.16-17).

Schulkind fala também da experiência de Woolf ao escrever suas memórias e os fragmentos de sua vida diária como um filtro do passado através de uma sucessão de eus presentes, para resultar assim em “novas combinações da personalidade indefinível que é ‘o sujeito destas memórias’” (1986, p.17)

Tais combinações que repercutem nas perguntas dos personagens dos seus romances:

O que é a vida? [...] O que é a realidade? Quem é você? Quem sou eu? [...] conduzem à esta única conclusão: a continuidade espiritual que abarca tudo na vida, a visão da realidade como uma unidade eterna que está por baixo da aparência de mudança, separação e caos que caracteriza a vida diária (1986, p. 23).

Schulkind também fala da experiência de Woolf em transformar algo aparentemente banal, em momentos de profunda intensidade. E ela exemplifica o fato de Woolf uma vez ao ver uma flor e percebê-la como parte de um todo maior, traduziu esse momento como de reconhecimento e de revelação, e de ação catalisadora, o qual ela o faz aproximar com a noção de epifania de Joyce. Momentos esses como sendo algo de muito pessoal e por vezes negados à algumas pessoas também, pelo fato dessas pessoas estarem tão presas às trivialidades da vida diária, que são incapazes de se aperceberem libertas do mundo material.

E falando em tempo, memória, circunstâncias, figuras e mutações e constituição de novos sujeitos, há pouco tempo atrás, assisti à professora Lúcia Sander fazer uma palestra performance sobre “Hamlet e a contemporaneidade”(2008). O personagem mais famoso e emblemático da literatura transformado e resgatado para uma gestão de possibilidades; colocado em cena numa linguagem local, e re-contextualizada para a periferia carioca. O texto, muito original, cheio de humor e em ritmo de Rap, trazia a voz de Ophélia, exigindo para si não só o direito à uma voz toda sua, como igualmente o direito de ter sobrevivido. Fungando e quase-afogada, Ophélia desconstrói a sua imagem de moça coroadada de “lilys and daisies”, mas flutuando também num rio, depois de se suicidar por amor. E dentre as outras caras e expressões que Ophélia brada que “enough is enough!”, e clama para si um refrão todo seu: “Nasceu menina? Aula de natação!”, numa advertência às mulheres modernas que é preciso saber nadar, ou saber das coisas, para sobreviver nessa nossa selva contemporânea e não correr nenhum risco não só de morrer afogada, mas de construírem representações, onde não nos deixem brechas para nossas vozes.

A escritora portuguesa Inês Pedrosa, numa de suas vindas à Flip – Feira Literária de Paraty, falou que, a mulher o sexo feminino foi responsável pela principal mudança civilizacional do século 20 e que a mulher liderou a invenção da intimidade (2005, p. E3). No livro *Uma história íntima da humanidade*, Theodore Zeldin mergulha nessa estória sobre o particular, e em um dos capítulos intitulados “Por que as pessoas são incapazes de encontrar tempo para viver várias vidas”, mergulha nas dificuldades das pessoas em desempenhar papéis na vida. E ele exemplifica com a estória de uma cirurgiã que falava: “Minha vida só começará de fato quando eu parar com essa simulação” (2008, p.419). Ou seja, dentro da sala de cirurgia, é preciso desempenhar um papel, ser forte, precisa, um deus infalível. Em

particular, no entanto, sua personagem se vê, nervosa, irrealizada, hesitante, amedrontada diante das trivialidades da vida não-profissional:

Odeio entrar em lojas, falar com balconistas; basta uma vendedora responder que não tem o que eu procuro, em um tom levemente desagradável, e eu bato em retirada[...]até parece que não cresci [...]”; a incerteza da vida deixa-a confusa, como quanto hesita muito tempo em comprar um par de sapatos e depois lamenta a escolha” (2008, p. 420).

Curioso Zeldin comentar que essa personagem no mundo público sente como se não estivesse jogando para valer, que é somente uma expectadora e estivesse observando o mundo da medicina como num filme. O mais irônico é que seu marido diz que talvez a mulher use o trabalho como paliativo de suas ansiedades íntimas. Essa sua personagem quando menina fingia brincar e escrevia poesia, mas foi ser cirurgiã, onde as emoções não entram e, no entanto, dizia ela: “[...] são as emoções que nos impedem de morrer de tédio”, e por isso, nas horas vagas, ela escreve histórias curtas, com o final cheio de fascínio do inesperado.

Ela também é pintora e pinta retratos com parte dos corpos fora da tela. Para ela, “somente na arte a máscara de frieza se dissolve [...] (2008, p. 422). Da forma como o mundo está organizado, o trabalho raramente oferece às pessoas uma oportunidade de florescer. E ela precisa de dias com 48 horas, para que sua fome e sede possam ser saciadas, afinal “a emoção é insaciável”. Virginia Woolf já havia dito também que a criatividade só poderia vir à tona, em estado de ócio e sonho (WOOLF, 2004, p. 38).

Zeldin, com sua estória da cirurgiã anônima, nos mostra como não podemos ser livres se não temos espaço, e de como nosso desafio de hoje é a organização do tempo. Nós, as supermulheres cirurgiãs ou não, que mergulhamos na determinação de nos fazermos admiradas em todos os nossos papéis, recusando-nos a escolher entre sermos “úteis, bonitas, inteligentes, divertidas, trabalhadoras firmes, duras nos negócios e sempre refinadas.” E conclui: “As barras da prisão mudaram. No passado, acorrentadas aos homens [...] nós lutamos por causas justas. Hoje, nós mesmas nos amarramos [...]” (2008, p. 424).

Mary Del Priori, em sua crônica “Se arrependimento matasse”, fala que não há o que comemorar por ocasião do dia 8 de março, dia internacional da mulher. Já houve tempos áureos quando a palavra feminista arremetia, pois remetia às mulheres que pensavam, tinham projetos, desejos. E que depois de termos adquirido duas liberdades: a financeira e a sexual, ela se pergunta: “ganhamos a guerra?” (2008, p. 2). Ela também responde que não. Hoje temos solidão, depressão e isolamento, tudo regado a botox, à supervalorização da sexualidade, e que acabamos rebaixadas “dançando o ‘créu’”.

Muitos anos antes, Heloisa Buarque de Hollanda, a musa de 68, em seu artigo “O bug do feminismo” também faz a mesma crítica de que os caminhos foram abertos para a entrada das mulheres no mercado de trabalho, mas uma grave falha de programação se apresentava: as negociações dos direitos da mulher na esfera pública, omitia qualquer menção ou trato sobre estas mesmas forças e poderes na esfera privada. E constatava:

[...] as mulheres operaram, no século 20, o prodígio de transformar radicalmente sua posição em quase todos os setores da vida pública, sem alterar os papéis complementares que lhe foram milenarmente atribuídos. É aí que se instala o bug do feminismo. Hacker e mutante, ele dissemina o descontrole no sistema operacional feminista e precipita *overwritings* como a acumulação das responsabilidades profissionais e domésticas ou, pior ainda, sem alterar os papéis complementares que lhe foram milenarmente atribuídos (2000, p. 5).

A escritora espanhola Rosa Montero, em entrevista ao jornal *Estado de São Paulo*, por ocasião do lançamento do seu livro *História de mulheres*, ao contrário, reivindica para si a palavra “feminista”, porque: “[...] é charmosa palavra histórica, uma bandeira sob a qual lutaram muitas mulheres e também muitos homens...(2008, p. D3). Montero também comenta sobre as mulheres que ao longo dos séculos desafiaram as normas para viverem em liberdade: “O que nos reafirma em nossa humanidade cabal e completa: somos capazes, como qualquer pessoa, de todas as excelências e de todos os abismos”(2008, p. D3).

Hoje, o ideal máximo feminino do século XX (e já em mutação, pois já adentramos o XXI), passa também por Madonna, como escreve Antonia Pellegrino em “Síndrome de Madonna”: uma mulher linda, fashion, boa mãe, profissional bem sucedida, tem um marido cineasta, escreve livros infantis para os filhos, não deixa os dois comerem porcarias, dita o hype, subverte as próprias regras, transgride tabus, sabe o marketing certo, só come orgânicos, só trabalha com gente certa, é verbete, está no *Guinness* como o sucesso de todos os tempos... E como se não bastasse, ainda lê para os filhos na cama, conversa com o marido tomando uma taça de um bom vinho e engata um sexo gostoso, que termina numa reconfortante noite de sono, para acordar cedo no dia seguinte, levar os filhos ao colégio e começar tudo outra vez. Sempre com um sorriso no rosto. Ufa! Tudo isso faz com que ela se torne “um paradigma impossível de ser seguido” (2006, p.187- 189).

Pellegrino também faz a pergunta crucial: “Dá para ser uma mulher superpoderosa sem perder a mulherzinha de vista? Resta-nos saber que “mulherzinha” é essa de que queremos ainda nos nossos “colares de conta”.⁸²

Pellegrino diz que não tanto ao céu, nem tanto à terra e que o segredo é colocar um pouco de açúcar e afeto para dissolver a dureza; criar vazios no cotidiano; mais delicadeza; lirismo; férias [...]; encontrar beleza na fragilidade; errar; expor-se ao ridículo; desarmar-se; pedir cuidado e deixar-se cuidar. Esse é o feminino da moda.” (2006, p.189). Não sei se da moda, mas já com quase uma década do século XXI, um feminismo que tem sua linha de descendência que poderia ser traçado no passado, fazendo um mergulho profundo em Virginia Woolf, onde as águas em círculos respingaram em Cunningham e Daldry, e em todas as nossas horas, inclusive nas minhas.

Hoje, respinga tão bem nas meninas adolescentes que fazem e acontecem nos blogs, desvendando os mecanismos da tecnologia virtual e prometendo transformar o mundo, como fala a reportagem da revista *Cláudia*, “Os garotos que me perdoem, mas quem manda na internet são as menin@s”, sobre a supremacia feminina nessa nova área de comunicação. Meninas que conversam com amigas, ouvem música, escrevem um *post* para o seu *blog*, faz download de filmes, acessa páginas na internet – tudo ao mesmo tempo! Numa simultaneidade que deixaria Mrs. Brown ainda mais impotente. A afinidade com as máquinas faz dessas adolescentes, experts em *sites*, *blogs*, *podcasts*, *fotolog* e *games*. E assim, mais um mito cai por água abaixo, a de que os meninos teriam mais facilidade com a tecnologia. Hoje, essas jovens, dominam a linguagem de programas como: *html*, *python*, *php* e *shellscript* (2008, p.124-129).

Muitas são as referências sobre esse novo modelo de feminino. Se tomarmos os filmes, por exemplo, teremos *Bridget Jones 1 e 2*, e os dilemas de uma moça acima do peso, mas que sonha com um príncipe, ainda. Mais recentemente, o filme *Sex and the city*, inspirado no mundialmente popular seriado da TV e os dilemas de quatro amigas enroladas em assuntos como casamentos, compras, grifes, abandonos, desejos, nem sempre nessa mesma ordem.

Como falou Bernardes, na revista *Marie Claire*, o programa de TV *Sex and the city*, quebrou tabus ao usar um linguajar chulo para mulheres chiques e bem sucedidas e popularizou marcas de grifes famosas (Oscar de La Renta e Roberto Cavalli); também ensinou aquela gordinha do interior do Texas a pronunciar Jean Paul Gaultier (2008, p.90-94).

⁸² Linda Nicholson no seu texto “Interpretando o Gênero” relaciona sua análise aditiva de identidade, como sendo um ‘colar de contas’, na qual todas as mulheres compartilham o gênero (uma conta do colar), mas diferem em relação às outras ‘contas’ que são adicionadas ao colar (2000, p.14).

Particularmente, tive uma visão de que aquela parafernália das compras e das grifes, poderia ser vista como uma crítica a esse mundo Louis Vuitton, através do qual muitas mulheres ainda correm atrás para preencher seus vazios. Nenhuma angústia que uma bela jaqueta de toule bege com aplicações de rosas que a personagem Carrie Bradshaw (Sarah Jessica Parker) usou no final do filme, ou ainda um lindo vestido de noiva de Vivianne Westwood não pudessem curar.... mesmo que pelos poucos minutos dos contos de cinderela.

Os assuntos-clichês do filme (a parafernália da festa de casamento; a personagem que teve câncer e vive de olhos virados para os corpos masculinos; a que se sente rabugenta e não gosta mais de transar com o marido e faz disso uma obrigação ou ainda, aquela mais conformada ao modelo conservador de esposa, com filho adotado e filho parido), são organizados de forma exagerada e aparentemente fútil. Resta saber se essa futilidade não se constitui como uma realidade cada vez mais assombrosa na vida das mulheres das cidades grandes. Carrie é agora uma mulher com enorme satisfação amorosa com o seu Mrs. Big. Profissionalmente virou uma mulher mais bem sucedida, escreveu três livros e se prepara para um quarto. Continua também com uma relação de amor com a cidade e venera suas amigas.

Interessante que sendo entrevistada, e perguntada se virou um ícone fashion, a atriz Sarah Jessica Parker, ressalta que, no seu dia-a-dia ela está mais preocupada em acordar o seu filho de 6 anos, tocá-lo, preparar o café, organizar sua merenda e se certificar que ele não vai chegar atrasado na escola. Terminadas as tarefas de mãe, ela então se preocupa com outras coisas: exercícios e compras de supermercado. Fiquei surpresa de ver que mesmo um “ícone fashion”, ainda tem nas suas tarefas primeiras, as de uma dona de casa comum, quase como uma Mrs. Brown. Mas a grande diferença de uma Sarah para uma Mrs. Brown, talvez esteja no fato de que ela faça isso por escolha, e o faz de forma leve e feliz, sem mais os tormentos da angústia rondando suas ansiedades e culpas. Claro que estamos falando de uma atriz famosa, que pode transitar pelas camadas e esferas que bem entender, mas pelo menos na entrevista, me deu a impressão de estar apaziguada e certa das suas encruzilhadas.

Sex and the city nem de longe chega à sagacidade e à fina ironia de um Woody Allen ou às cores profundas e arrebatadoras de um Almodóvar quanto trata das mulheres, das mães, e de todas as carnes trêmulas . Almodóvar sabe falar com elas e delas!

Com certeza já não estamos/sentimos mais nos comportando como *Fadas do Lar*, a ouvir as saias de seda da auto-censura quando mergulharmos nos caminhos da crítica. Hoje, estamos mais para “Guerrilla Girls”, exigindo o direito a trabalhar sem as pressões do sucesso, e reafirmando a recusa do rótulo de “feminino”, não importa qual arte você faça. As “Guerrilla Girls” não se acomodam mais à posição terna de uma professora, nem aceitam

viver através das idéias dos outros; tão pouco querem ter que escolher entre carreira e maternidade, enfim, querem ter a sua foto estampada em revistas de arte vestindo uma veste de Gorila.⁸³

E de um percurso onde a predominância sempre foi o silêncio e os assuntos dos não ditos na vida das mulheres, chegamos aos “Monólogos da Vagina”, um trabalho de pesquisa e produção, criação e interpretação de Eve Ensler no Off Broadway, sobre esse lugar secreto, onde tantos nomes são literalmente falados: *caixinha de segredos, gruta, mapas, porão, caverna, minha vila, minha terra natal, meu veludo azul, meu coração pulsante*, e tantos outros dentre um cenário de labirinto de panos, onde os monólogos acontecem (2003).

A vida individual/ pessoal de Virginia gerou a sua ficção e se mesclaram como uma “Blueberry pie”.⁸⁴ Como afirmava Freud, no seu *Totem*, Virginia fez dos seus momentos de vida, juntamente com a sua ficção, seus ensaios, e textos teóricos, um caminho, um traço, por onde transitou Cunningham e Daldry através de *As Horas*, sendo assim também responsáveis por me transmitirem essa continuidade. Despertar que talvez tenha me suscedido, igualmente por acontecimentos íntimos e pessoais.

Segundo o texto “O mergulho: Virginia Woolf e o leitor desamparado”, os romances de Virginia Woolf são narrativas sobre traumas, e por isso incapazes de oferecer conclusões ou fechamentos. Para um mergulho mais pontual, precisamos desenvolver um sentido ousado e alerta de leitura, uma espécie de afinação (*tune*), incomum que exige um novo modelo de escuta (MENDES, 2005/2006, p. 113-114). Ainda nesse mesmo texto, o autor, Leonardo Mendes, fala que ler o romance (e ele se refere mais especificamente ao romance *Mrs. Dalloway*) de Virginia Woolf exige uma capacidade de tolerância ao não-saber, por longos períodos, até que num momento posterior se possa alcançar (ou não) uma compreensão retrospectiva do que foi narrado. O leitor então precisa tolerar a escuridão até que seus olhos se habituem a ela ou até que uma corda lhe seja lançada. E conclui que “O lugar do escritor modernista é o desamparo.... E que ele está no alto de uma montanha de onde possa ver ou escrever melhor, mas no chão, no meio da multidão, parcialmente cego por causa da poeira.” (2005/2006, p. 116) Essa cegueira no entanto, não se constitui em algo que impeça o escritor de continuar; continuar mesmo na ruptura, sem drama, quem sabe como uma Mrs. Dalloway num vagão de trem atravessando diferentes estações, espaços e tempos. E com essas travessias possam ser transformadoras, e fazer das pequenas interrupções do cotidiano, como

⁸³ Fonte: cartão da Tate Gallery, “Guerrilla Girls”, in “The advantages of being a woman artist.

⁸⁴ Referência ao filme *My blueberry nights* (Wong Kar-Wai, 2007), onde de escuta em escuta a personagem Lizzy vai modificando sua vida, assim como a torta de blueberries que gostava de saborear no Café, em cujo balcão, ouvia e presenciava tantas outras estórias.

no caso tanto de *Mrs. Dalloway* quanto de *As Horas*, de oportunidades de explorar novas perspectivas, e aceitação desse abandono, seja através dos mergulhos na vida e na morte, fazendo da festa, um local de renascimento.

A escritora Catarinense Adriana Lunardi, também no seu artigo sobre o filme *As Horas* faz um apanhado desse arquétipo ou de uma epifania/ transcendência de um tempo continuum do personagem de Clarissa Dalloway/ Vaughn:

Clarissa Vaughn ouve, acolhe, entende que alguns de nós fogem, outros escrevem livros que nunca vão ser lidos, se matam, tomam pílulas...E nada evita a sensação de que a vida é impossível. No entanto, Clarissa dá um beijo que diz sim a Sally, espia a filha, puxa uma cortina, sorri, torcendo para que haja mais dessas horas, até porque existe sempre um momento, aqui e ali, fugaz, 'onde a vida explode e nos oferece tudo o que havíamos desejado....Na tela, o fim...De repente percebe que precisa respirar, que a trilha de Phillip Glass foi tirando o seu fôlego, imperceptivelmente. Ou foram aqueles beijos? Talvez a esperança de que alguma coisa andou, afinal, na civilização? (2006)

Acho que a última fala sobre Clarissa Dalloway, na última página do livro, não só ilustra e conclui, mas aponta por um tempo porvir – quem sabe sem fadas, nem monstros, nem tão pouco modelos pré-estabelecidos, mas um sujeito que re-signifique o presente, que trace e condense os momentos vividos, e se entrecruzem os tempos e as experiências. Sempre com novas horas pela frente: “E eis aqui a própria Clarissa, não mais Mrs. Dalloway; não há mais ninguém para chamá-la assim. Aqui está ela, com mais uma hora pela frente” (1998, p.176).

Diante dessas afirmações sobre as impossibilidades de se por um fim, do estado de desamparo, da cegueira frente ao abismo, do mergulho na vida e na morte, sinto-me igualmente no meio da multidão. Entretanto, ponho o meu ponto final *Abensonhado*⁸⁵, não em estado de cegueira, mas em estado de festa, e exclamando a minha mais exultante exclamação: What a lark! What a plunge! Em completo estado de diversão, graça, divertimento, mergulho e salto!

Que os meus “widening circles” atinjam outros níveis de estudo, pesquisa, espantos e encantamentos.

⁸⁵ Com a palavra *Abensonhado*, faço referência a o escritor Moçambicano Mia Couto e suas *Estórias Abensonhadas* (2003).

E um dia

O curso de um dia nunca é constante
As horas experimentam dor e prazer.
Na hora da cama só conhece vertigem.
Mas quanto dura um dia?
Tanto quanto o amor, dizem uns.
Mas o amor vai embora cedo,
Antes que o amanhã e a morte se manifestem.
E quanto tempo dura o dia-a-dia?
Uns dizem desde sempre.
Mas começando quando?

No mesmo instante em que pela primeira vez
Os olhos se arregalaram e não viram tudo
Num não tão tarde quando, pela última vez,
O tempo durou não mais que um dia,
Um dia de adivinhar:
Por quanto tempo é permitido
Chamar de tanto o que é tão pouco
(Laura Riding, 2004, p.20)

REFERÊNCIAS:

- ABOU-JAOUDE, Paoula. Virginia Woolf em pequenos detalhes. **Folha de São Paulo**, 2006.
- ALBEE, Edward. **Who's afraid of Virginia Woolf?** USA: Penguin Books, Harmondsworth, 1965.
- ALONSON, Silvia Leonor. O tempo que passa e o tempo que não passa. **Revista Cult**, p. 52-55, ano 9, n.101, abr. 2006.
- ALLEN, Graham. **Intertextuality**. London & New York: Routledge, 2000.
- ANGIOLILLO, Francesca. Michael Cunningham se apropria de Mrs. Dalloway. **Folha de São Paulo**, 3 mar. 2003. p. E-3.
- ARANTES, Silvana. O Senhor do império: entrevista com o cineasta português Manoel de Oliveira. In: **Jornal Folha de São Paulo**, Jul., 28, 2004, p. E1.
- AZEREDO, Genilda. Quando as horas (não) passam: o perigo da vida em um dia. **Jornal A União**, João Pessoa, 26/27 abr. 2003. Correio das Artes.
- _____. Literatura e cinema: as horas de Mrs. Dalloway. In: **LITERATURA EM CURSO**. Pernambuco: UFPE, 2004.
- _____. Virginia Woolf e a poesia da existência. **Jornal A União**, n. 13, 19/nov/2005. Correio das Artes, p. 8-11.
- AUERBACH, Erich. A meia marrom. In: **Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 471- 498.
- BADINTER, Elizabeth. **O amor conquistado: o mito do amor materno**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BACHELARD, Gastón. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. **A intuição do instante**. Campinas: Verus Editora, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**. São Paulo: Editora Hucitec, 1988.
- BARLETT, Alicia Gimenez. **A casa de Virginia Woolf**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- BARTHES, Roland. Ao sair do cinema. In: **O rumor da língua**. Lisboa: Edições 70 Ltda., 1984. p. 291-294.

_____. A morte do autor. IN: **O rumor da língua**. Lisboa: Edições 70 Ltda., 1984. p. 49-55.

_____. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.

_____. **Image, music, text**. EUA: Library of Congress Cataloging in Publication Data, 1994.

BAUMAN, Zigmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2003.

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

BEAUVOIR, Simone. Fatos e mitos. In: _____. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. cap. 1.

_____. A experiência vivida. In: _____. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. cap. 2.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, Arte e Política**: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. I.

BERGSON, Henri. **Memória e vida**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2006.

BERMAN, Marschall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BERNANDES, Marcelo. Horas mínimas. **Caderno EU&Valor**, mar./ 2003. p. 21 – 23.

_____. Sarah bem de perto. In: **Marie Claire**, n. 207, jun. 2008, p. 90-94.

BERLINCK, Luciana Chauí. A sociedade do narcisismo e da melancolia. **Cult.**, p. 32-35, n. 124, maio/ 2008.

BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

BLANCO, Gisela. “Os garotos que nos perdoem, mas quem manda na internet são as menin@s”. **Revista Cláudia**. N. 6, Editora Abril, Jun. 2008, pp. 124/129.

BLOOM, Harold. **A angústia da Influência**: uma teoria da poesia. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções Jorge Luis Borges**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 34-45.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes. AMADO, Janaína (Og.). **Usos & abusos da História Oral**. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1996. cap. 13. p.183-191.

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

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

BRASIL, Ubiratan. As Mulheres desafiadoras das normas. **Jornal Estado de São Paulo**, 7 jun. 2008. Caderno 2, p. D3.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. O bug do feminismo. **Jornal do Brasil**, 8 jan. 2000. Caderno Idéias/Livros. p. 5.

BUÑUEL, Luis. Cinema: instrumento de poesia. In: XAVIER, Ismail. (org.). **A Experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal/Embrafilme, 1983. p.333-337.

BUTCHER, Pedro. Adaptação do livro é o que diferencia o filme. **Folha de São Paulo**, 6 mar., 2003. p. E-2.

BUTLER, Judith. Variações sobre sexo e gênero: Beauvoir, Wittig e Foucault. In: BENHABIB, Seyla; CORNELL, Drucilla. **Feminismo como crítica da Modernidade: Releitura dos pensadores contemporâneos do ponto de vista da mulher**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1987. p. 139-154.

_____. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

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

CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. Cinema e poesia. In: XAVIER, Ismail. (org.). **O cinema do século**. Rio de Janeiro, Imago, 1996. pp. 353-362.

CALENDÁRIO TRABALHO DE MULHER. Florianópolis: Editora Paraula/ Editora Mulheres, 1998.

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

CARDOSO, Cintia. Distorções Criativas. In: **Valor**. 11/12/13/14, 2007, p. 12/13.

CARPINEJAR. **Cinco Marias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004. p. 69.

CERTEAU, Michael de. Artes de fazer. In: _____. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Editora Vozes, 2005. cap. 1.

_____. Luce Giard, Pierre Mayol. Morar, cozinhar. In: **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Editora Vozes, 2005. cap. 2.

CÉSAR, Ana Cristina. Poema óbvio. In: KHERLAKIAN, Renato (Dir. geral), **Catálogo Zoomp**, Inverno 1997.

- _____. **A teus pés**. São Paulo: Ática, 1998.
- CHIODETTO, Eder. **O lugar do escritor**. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Editora Moraes, 1984;
- CIXOUS, Hélène. The laugh of the medusa. In: WARHOL, Robyn R.; HERNDL, Diane Price (ed). **Feminisms: an anthology of literary theory and criticism**. Britain: Macmillan Press limited, 1997. p. 347-362.
- COELHO, Marcelo. Os muitos lados de um nariz. **Folha de São Paulo**, 12 mar., 2003. p. E-8.
- COLI, Jorge. Céu cor de chumbo. **Folha de São Paulo**. São Paulo, fev., 26, 2006. Caderno Mais, p. 2.
- COLOMBO, Sylvia. Entrevista Michael Cunningham. **Folha de São Paulo**, Caderno Ilustrada. P. E3, 18 de outubro, 2006.
- CORSO, Diana. O anjo da Casa. **Jornal Zero Hora**, Segundo Caderno, p. 5, 19 mar. 2003.
- CORTELLA, Mário Sérgio. Ilusionismos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 10/ jun./ 2004. Caderno Equilíbrio, p. 12.
- DE LIMA COSTA, Cláudia; SCHMIDT, Simone Pereira. **Poéticas e políticas feministas**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004.
- _____. **Situando o sujeito do feminismo: o lugar da teoria, as margens e a teoria do lugar**. Travessia, Florianópolis: Editora da UFSC, 1994/1995. p.123-179.
- _____. O feminismo e o pós-modernismo/pós-estruturalismo: (in)determinações da identidade nas (entre)linhas do (com)texto. In: PEDRO, Joana Maria; GROSSI, Miriam Pillar (org.). **Masculino, feminino, plural**. Florianópolis: Mulheres, 1998. p. 57-90
- COUTO, Mia. **Estórias Abensonhadas**. Lisboa: Editorial Caminho, 2003.
- COUTINHO, Maria Lúcia Rocha. **Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- CRITELLI, Dulce. Morar, cuidar, ser. Caderno Equilíbrio. **Folha de São Paulo**, 29 Mai., 2003. p. 12.
- CULLER, Jonathan. **On deconstruction**. London: Routledge & Kegan Paul, 1985.
- CUNHA SANTOS, Jeana Laura da. **A estética da melancolia em Clarice Lispector**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2000.
- CUNNINGHAM, Michael. **As Horas**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2003.
- CUNNINGHAM, Michael. **Dias Exemplares**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2005

- CURTIS, Vanessa. **As mulheres de Virginia Woolf**. São Paulo: A Girafa, 2005.
- DEL PRIORI, Mary. Se arrependimento matasse. In: Caderno Feminino – **Estado de São Paulo**, 2 mar. 2008, n. 2.935. p. 2.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **Literatura & cinema**: Tradução, hipertextualidade, reciclagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.
- DUNN, Jane. (Org). **Virginia Woolf**: an illustrated anthology. London: Aurum Press, 1994.
- ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- _____. **Sobre a literatura**. Rio de Janeiro: Record, 2003
- ENTREVISTA. com Michael Cunningham. Disponível em:
<<http://www.pifmagazine.com/SID.com525>>. Acesso em: 25/10/2007.
- FALCÃO, Adriana. **Pequeno dicionário de palavras ao vento**. São Paulo: Planeta, 2003.
- _____. **Mania de Explicação**. Rio de Janeiro, 2001, 1.
- FEITOSA, Charles. “Arte e Melancolia”. **Revista Cult**. Ano 9, n. 103, junho/2006. p. 40-43.
- FORSTER, E. M. Virginia Woolf. In: SPRAGUE, Claire (Ed.). **Virginia Woolf**: A collection of critical essays. New Jersey: Prentice-Hall, Inc. p. 14-25.
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Veja-Passagens, 2002. p. 29-71.
- FREUD, Sigmund. Luto & Melancolia. In: **Obras Psicológicas de Sigmund Freud – Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente**. Vol.II, Rio de Janeiro: Imago, 2006. p. 103-122.
- _____. **O mal-estar na civilização**. Rio de Janeiro: Imago, 2002
- FROST, Robert. **The Road not taken**. Disponível: <
http://blog.oleschmitt.com.br/index.php/2006/11/02/the_road_not_taken> . Acesso em: 15 out. 2006.
- FUNK, Susana Bornéo. Feminismo e utopia. IN: **Estudos feministas**, ano 1, n. 32. 1 sem., 1993, pp. 33/48.
- FUKS, Julián. Sem medo de Virginia Woolf . **Folha de São Paulo**, p. E1, 5 nov. 2005.
- GALEGO, Luiz Fernando Gallego. Trechos de um romance em uma leitura psicanalítica. **Trieb**, v.II, n.1, mar./ 2003. p. 173-179.
- GALVÃO, Walter. Balanço das horas. **Correio da Paraíba**, p. C-3, 5 de abr. 2003.

GERRILLA GIRLS. **The advantages of being a woman artist** (A public service message from Guerrilla Girls, conscience of the art world). Disponível em: <<http://www.guerrillagirls.com>>. Acesso em : 20 maio 2006.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. **The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination**. Yale U Press, 1984.

GILES, Jeff ; KANTROWITZ, Bárbara. Virginia Woolf? **Newsweek**, p. 41-43, 27 jan. 2003.

GILMAN, Charlotte Perkins. **The yellow wallpaper**. London: Penguin Books, 1995.

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

GRECCO, Sheila. As Horas é Mrs. Dalloway dos anos 90. **Folha de São Paulo**, 28 ago.1999. Folha Ilustrada.

GULLAR, Fereira. **Traduzir-se**. Acesso à internet. Recanto das Letras, 9 jul. 2008.

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

HUGHES, Mary Joe. Michael Cunningham's The Hours and postmodern artistic representation. **Summer**, v.45, n. 4, 2004.

HUMPHREY, Robert. **Stream of consciousness in the modern novel: a study of James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner, and other**. London: University of California Press, 1954 .

HUMM, Maggie. **Feminist criticism: women as contemporary critics**. Great Britain: The Harvester Press Limited, 1986.

HUTCHEON, Linda. **The politics of postmodernism**. New York: Routledge, 1988.

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

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

JABOR, Arnaldo. A depressão nos salva da alegria de mercado. **Internet**, 11 mar. 2000.

KAKUTANI, Michiko. Michael Cunningham busca respaldo em Walt Whitman. **Folha de São Paulo**, p. E 5, 2 jul. 2005.

KAPLAN, Cora. **Questions of travel: Postmodern discourse of displacement**. London: Duke University Press, 1996.

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

LAURETIS, Theresa de. A Tecnologia do Gênero. In: Heloisa Buarque de Hollanda (org.). Tendências e Impasses: **O Feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.235.

_____. **Alice doesn't**. Indianópolis: Indiana University Press, 1984.

_____. (Ed.) **Feminist Studies: Critical studies**. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

LISPECTOR, Clarice. Lar, engenharia de mulher. **Correio Feminino**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006, p. 123.

LESSING, Doris. **The summer before the dark**. London: Penguin Books, 1986.

_____. To room nineteen. In: GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. **The Norton Anthology of Literature by Women**. London: Norton & Company, 1985. p. 1881-1908.

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

LUCINDA, Elisa. **O semelhante**. Rio de Janeiro: Pallas, 1996. p. 154.

LUFT, Lya. **Para não dizer adeus**. São Paulo: Record, 2002.

LUNARDI, Adriana. Mrs. Woolf em todas as horas. **Zero Hora**, Florianópolis, ago./2006. Caderno de Cultura.

_____. **Vésperas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

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

KRAMARAE, Cheri, Ana Paula A. Treichler. **A feminist dictionary**. London: Pandora Press, 1985.

MACIEL, Maria Esther. **A poesia à flor da tela**. In: A memória das coisas. Ensaios de literatura, cinema e artes plásticas. Rio de Janeiro: Lamprina Editora, 2004.

MAITENA. O que querem as mulheres? Tudo! In: Curvas Perigosas. **Revista Cláudia**, abr. 2005, p. 184.

MAITENA. Folha de São Paulo, 19 de out. 2003. Em: Caderno Folha Ilustrada. **Folha de São Paulo**.

MANNONI, Maud. **Elas não sabem o que dizem**: Virginia Woolf, as mulheres e a psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

MARIANO. Silvana Aparecida. O sujeito do feminismo e o pós-estruturalismo. In: **Estudos Feministas**. Florianópolis, setembro/dezembro, 2005.

MARTOCCIA, Maria e Janiera Gutiérrez. **Corpos frágeis mulheres poderosas**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

MATTOS, Carlos Alberto. **Nariz de cera**. Disponível em: < <http://www.criticos.com.br>>. Acesso em: 28/ fev./ 2003.

McFARLANE, Brian. **Novel to filme, in the introduction to the theory of adaptation**. Oxford: Clarendon Press, 1996.

MEDEIROS, Martha. **Poesia Reunida**. Porto Alegre: LP&M Pocket, 1999.

MEIRELES, Cecília. Maria Fernanda (seleção). **Melhores Poemas**. São Paulo: Global Editora, 2000. p. 80.

MENDES, Leonardo. O mergulho: Virginia Woolf e o leitor desamparado. In: **Estudos Anglo-Americanos**, Revista da ABRAPUI, n. 29-30, 2005/2006.

MEPHAM, John. **Virginia Woolf: Criticism in focus**. London: Bristol Classical Press, 1992.

MERTEN, Luiz Carlos. “As horas”. **Jornal O Norte**, 14 mar., 2003. p. C-3 .

MINOW-PINKNEY, Makiko. **Virginia Woolf & The problem of the subject**. Great Britain: The Harvester Press, 1987.

MOLINA, Camila. Visuais/Inaugurações. Em Quase Líquido, a fluidez do tempo. **Jornal Estado de São Paulo**. Mar., 26, 2008, p. D12.

MONTERO, Rosa. **A louca da casa**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

MURARO, Rose Marie. **Memórias de uma mulher impossível**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1999.

MUNKACSI, Kart; RIESMAN, Michael. **As Horas**. 1 CD. Gravação nos estúdios Abbey Road e Air em Londres. Nonesuch Records, 2002.

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

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. **Revista Estudos Feministas**. v. 8, n. 2, 2000.

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

PASSOS, Luis Augusto, Michele Sato. As Horas. In: **A mulher vai ao cinema**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2005, p.205-215.

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

PEIXOTO, Ana Adelaide. **As horas de Virginia, Laura e Clarissa**. Disponível em: < <http://www.wscom.com.br>> Acesso em: março, 2003.

- _____. Tododiatodo. Caderno Mulher, **Jornal Correio da Paraíba**, 31 out., 1998, p. 2.
- PELLEGRINI, Tania et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac, São Paulo/Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 15-35.
- PELLEGRINO, Antonia. Síndrome de Madonna. **Revista Vogue Brasil**, n. 336, ago., 2006, pp. 187/189.
- PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. São Paulo: Edusc, 2005.
- _____. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.
- PERRONE- Moisés, Leyla. **Ensaio: Texto, crítica, escitura**. São Paulo: Ática, 1978.
- _____. Texto, crítica, escitura. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- PIRES, Paulo Roberto. **Ao sabor das horas**. Disponível em: <<http://www.nomínimo.ibest.com.br>>. Acesso em: 15 mar. 2003.
- PISCITELLI, Adriana. Reflexões em torno do gênero e feminiso. In: LIMA COSTA, Cláudia de; SCHMIDT Simone Pereira (Org.). **Poéticas e Políticas Feministas**. Florianópolis: UFSC, 1989, p. 65/83.
- PONDÉ, Constança Ritter. **Mrs. Dalloway e The Hours**: Intertextualidades. Dissertação (Metrado) UFRGS - Instituto de Letras - Programa de Pós-graduação em Letras - Literatura comparada. Porto Alegre, 2002.
- PRADO, Adélia. **Poesia Reunida**. São Paulo: Siciliano, 1991.
- PROENÇA, Maitê. **Uma vida inventada**: memórias trocadas e outras histórias. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- RAGO, Margareth. Feminismo e subjetividade em tempos pós-modernos. In: LIMA COSTA, Cláudia de; SCHMIDT, Simone Pereira. **Poéticas e políticas feministas**. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2004. p.31-41.
- RICH, Adrienne. **Of Woman Born**: Motherhood as Experience and Institution. Great Britain: Virago, 1986.
- _____. Notes toward a politics of location .In: Lewis, Reina & Mills, Sarah. **Feminist Postcolonial theory**: a reader. Edinburg : Edinburg University Press, 2003, p. 29-42.
- RICHARDS, Nelly. **A escrita tem sexo?** In: Intervenções críticas. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 127-141.
- RICHARDS, Nelly. **Intervenções Críticas. Arte, cultura, gênero e polític**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- RIDING, Laura. E um dia. **Jornal Folha de São Paulo**, 4 abr. 2004. Caderno Mais, p. 20.

RIBEIRO, Teté. Horas memoráveis. **Revista Elle**, mar., 2003, p. 63.

RODRIGUES, Carla. **Um olhar sobre a banalidade da vida**. Disponível em: <<http://www.nominimo.com.br>>. Acesso em: 3 mar. 2003.

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

ROWLEY, Hazel. **Simone de Beauvoir & Jean Paul Sartre: Tête à Tête**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

SALLES, Walter. A moagem do tempo em As horas. **Folha de São Paulo**, 15 mar., 2003, p. E-10.

SANDER, Lucia V. (Org.) **Teatro de Susan Glaspell**: cinco peças. Brasília: Seção de Imprensa, Educação e Cultura da Embaixada dos Estados Unidos D.F., abril de 2003.

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. **O outdoor invisível: crítica reunida**. Campo Grande: Editora UFMS, 2006.

SCHMIDT, Simone Pereira. **Gênero e História no romance português**: Novos sujeitos na cena contemporânea. Porto Alegre: Edipucrs, 2000.

SCOTT, Joan W. . Experiência In: SILVA, Alcione Leite da; LAGO, Mara Coelho de Souza; RAMOS, Tânia Regina Oliveira (Org.). **Falas de Gênero**: teorias, análises, leituras; Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 1999, pp.21/55.

SENECA. **Sobre a brevidade da vida**. Porto Alegre: L&PM, 2008-07-17.

SHILD, Susana. A ficção como uma segunda pele. **Trieb**, v.ii, no 1, mar., 2003, pp. 181-184.

SHOWALTER, Elaine. Feminism and literature. In: COLLIER, Peter; GEYERRYAN, Helga (eds). **Literary theory today**. Ithaca: Cornell University Press, 1990. p. 179-202.

_____. **The female malady**: women, madness, and English culture, 1830-1980. England: Penguin Books, 1985.

_____. A crítica feminista no território selvagem. In: BUARQUE, Heloísa (org.) **Tendências & Impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

SILVA, Alcione Leite da; LAGO, Mara Coelho de Souza; RAMOS, Tânia Regina Oliveira (orgs.). **Falas de gênero**. Santa Catarina: Editora Mulheres, 1999.

SPIVAK, Gayatri. Quem reivindica alteridade? In: BUARQUE, Heloísa (Org.). **Tendências & Impasses**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 187-205.

SONTAG, Susan. **A doença como metáfora**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984

SOUSA, Maria Salete Daros de. **Desamores na ficção contemporânea**: a destruição do idílio familiar. Dissertação (Mestrado), UFSC, Florianópolis, 2000.

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

_____. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, James. **Film adaptation**. Rutgers Univeristy Press, 2000. p. 54-78.

SWAIN, Tânia. “Meu corpo é um útero? Reflexões sobre a procriação e a maternidade”. In: STEVENS Cristina (Org.) **Maternidade e Feminismo**: Diálogos Interdisciplinares. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres/EDUNISC, 2007, pp. 201/247.

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

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. São Paulo: Papyrus Editora, 1994, p. 9-21.

VASQUES, Marco. Entrevista Adriana Lunardi. **A Notícia**, Florianópolis, p. C3, 9 abr. 2003.

WALKER, Alice. In search o four mother’s garden. In: GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. **The Norton anthology of literature by women**. London: Norton & Company, 1985. p. 2374-2382.

WEEDON, Chris. Subjects. In: EAGLETON, Mary (Ed). **A concise Companion to Feminist Theory**. Austrália: Blackwell Publishing Ltd, 2003, p. 111-132.

WILD, Andréa. **The suicide of the author and his reincarnation in the reader**: Intertextuality in The Hours by Michael Cunningham. Disponível em: <<http://www.americanstudies.wayne.edu/xchanges/1.2/wild.html>>. Acesso em: 26/01/2006.

WINTERSON, Jeanette. **Arte & Mentiras**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

WOODWARD, Kathryn. Concepts of identity and difference. In: **Identity and Difference**. (Ed.) London: The Open University, 2001. p. 59-61.

WOOLF, Virginia. Mr. Bennett and Mrs. Brown. In: **The captains bed and other essays**. New York and London: A Harvest/HBJ Book, 1978. p. 94-119

_____. The Cinema. In: **The captains’s death bed and other essays**. New York and London: A Harvest/HBJ Book, 1978. p. 180-186.

_____. Modern Fiction. In: ABRAMS, M. H. (Ed.) **The Norton Anthology of English Literature**. London: W. W. Norton & Company, Sixth Edition, v. 2, 1962.

_____. Lappin and Lapinova. In: **A Haunted House and Other Stories**. London: Harvest Book, 1972. p. 68-78.

_____. The Legacy. In: **A Haunted House and Other Stories**. London: Harvest Book, 1972. p.126-135.

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

_____. **The common reader**. London: The Hogart Press, 1986.

_____. **A room of one's own**. England: Penguin Books, 1996.

_____. Professions for women. In: **Virginia Woolf on women & writing**. Great Britain: The Women's Press Ltda, 1996.

_____. Women and Fiction. In: **Virginia Woolf on women & writing**. Great Britain: The Women's Press Ltda, 1996.

_____. **Mrs. Dalloway**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

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

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

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

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

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

ZELDIN, Theodore. **Uma história íntima da Humanidade**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.

REFERÊNCIA DA FILMOGRAFIA:

AS HORAS (The Hours). Direção: Stephen Daldry. Produção: Scott Rudin e Robert Fox. Interpretes: Nicole Kidman, Juliane Moore, Meryl Streep, Ed Harris, Toni Collette, Claire Danes, Jeff Daniels, John C. Reilly, Miranda Richardson. Roteiro: David Hare. Música: David Hare. Pictures. 2002. 1 DVD (115 min.), widescreen color. Produzido pela Miramax International e Paramount.

BALZAC e a Costureirinha chinesa. Direção de Daí Sijie, França/China, 2002.

BRIDGET Jones. Britain, Direção de Sharon Maguire, 2001.

COLCHA de Retalhos (How to make an American Quilt). EUA, Direção Jocelyn Moorhouse, 1995.

DE CASO com o acaso (Slidding Doors). USA/UK, Direção: Peter Howitt, 1998.

A DONA da História, Direção de Daniel Filho. Globo filmes, Lereby Produções e Mira Vista, 2004.

FALE com ela. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Fox, 2003. 1 DVD (112min.), widescreen, color.

GABBEH. França/Irã. Direção Mohsen Makhmalbaf, 1996.

O LIVRO de Cabeceira (My Pillow Book). Direção Peter Greenway, França, Holanda, Inglaterra, 1996.

OS MONÓLOGOS da Vagina. Escrito por: Eve Ensler. Apresentado pela HBO, 2003.

MRS. DALLOWAY. Direção: Marleen Gorris. Great Britain, 1998.

MY BLUEBERRY NIGHTS (Um beijo Roubado). Direção Wong Kar-Wai, Hong Kong/China/ França, 2007.

SEX and the city. EUA, Direção Michael Patrick King, 2008.

SYLVIA. Direção: Christine Jeffs. Produção: BBC Films Capitol Films, UK Film Council, 2003. 1 DVD (113 min.), widescreen color.

2001- UMA ODISSÉIA NO ESPAÇO. Direção de Stanley Kubric, 1968.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)