

## **A ideia é que as cavernas de comuniquem e venham à tona: o diálogo entre a literatura moderna e contemporânea em *The Hours***

Isadora Meneses Rodrigues<sup>1</sup>

### **Resumo**

No começo do século XX, por meio do fluxo de consciência, a escritora inglesa Virginia Woolf buscou traduzir para a linguagem literária as novas formas de percepção geradas na modernidade. Em 1925, com *Mrs. Dalloway*, Woolf formulou o seu primeiro romance voltado inteiramente para a descrição dos mecanismos do pensamento. Em 1998, o escritor norte-americano Michael Cunningham lançou *The Hours*, romance que acrescenta personagens e temáticas contemporâneas a *Mrs. Dalloway*, além de fazer inúmeras referências aos diários e cartas deixadas pela escritora inglesa. Nesse sentido, este artigo tem por objetivo refletir sobre o diálogo estabelecido entre esses dois romances, *Mrs. Dalloway* e *The Hours*, no sentido proposto pelo teórico russo Mikhail Bakhtin (2003), que considera o texto literário uma estrutura que se constrói sempre em relação a outra estrutura, em que os textos são sempre atravessados e contaminados por outros já existentes.

Palavras-chave: *The Hours*. *Mrs. Dalloway*. Dialogismo. Intertextualidade.

### **1 Introdução**

Este artigo busca refletir sobre o diálogo estabelecido entre dois romances, *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, e *The Hours*, de Michael Cunningham, na perspectiva do teórico russo Mikhail Bakhtin (2003), considerando o texto literário uma estrutura construída sempre em relação a uma outra estrutura, em que os textos são sempre atravessados e contaminados por outros já existentes.

### **2 Reflexões**

Michael Cunningham, escritor contemporâneo norte-americano, descreveu o seu livro *The Hours*, de 1998, como um *riff* de *Mrs. Dalloway*, romance publicado em 1925 pela escritora inglesa Virginia Woolf. Um *riff* é uma progressão de acordes ou notas musicais que são repetidas no contexto de uma música, formando a base ou o acompanhamento. A comparação de Cunningham sugere uma melodia conhecida reverberando ao longo de uma nova partitura, ou seja, algo já existente que é transformado e reconfigurado por outro. O

---

<sup>1</sup> Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFC. Graduada em Comunicação Social pela Universidade Federal do Ceará. Integrante do Grupo de Pesquisa Tradução Intersemiótica da UFC. E-mail: isadorarodrigues12@gmail.com

crítico literário Tory Yong (2003) considera essa definição musical de Cunningham muito mais envolvente do que algumas terminologias literárias que tentam definir *The Hours* como imitação ou homenagem, pois avalia que o escritor não apenas reescreveu o romance de Woolf, mas também adaptou a protagonista de *Mrs. Dalloway* ao mundo contemporâneo, além de encarnar, em seus personagens, as teorias de caracterização na ficção moderna defendidas pela escritora inglesa no início do século XX.

O romance, portanto, se constrói como reescritura no sentido proposto por André Lefevere (2007), que considera que a manipulação da literatura sempre reflete certa ideologia e poética para que as obras funcionem dentro de uma sociedade determinada, de uma forma determinada. Para escrever *The Hours*, Cunningham se baseia não só em *Mrs. Dalloway*, mas também em ensaios, em partes do diário pessoal e em cartas deixadas por Virginia Woolf. Ao fazer interagir aspectos da vida e dos romances da escritora, “Cunningham não apenas remodelou *Mrs. Dalloway* para o *zeitgeist*, mas expandiu as próprias teorias críticas literárias de Woolf.” (YONG, 2001, p. 34).

*The Hours* (1998) narra três histórias paralelas ocorridas em tempos e espaços diferentes, mas relacionadas entre si pelo livro *Mrs. Dalloway*. Acompanhamos a personagem Virginia Woolf, em Richmond, escrevendo *Mrs. Dalloway*, em 1923. A outra mulher, Laura Brown, é mostrada em um dia de 1949, vivendo conflitos em relação à maternidade e à família ao mesmo tempo em que prepara uma festa de aniversário para o marido. Casada com um herói da Segunda Guerra Mundial, Dan, mãe do pequeno Richard e grávida do segundo filho, acompanhamos o dia em que Laura começa a ler *Mrs. Dalloway*. A última mulher que acompanhamos é Clarissa Vaughan, editora de livros que prepara uma festa em homenagem ao amigo e poeta Richard Brown em um dia qualquer de 1998, em Nova York. Richard, que, ao final do romance, sabemos ser o filho de Laura Brown, é portador do vírus HIV, e neste dia irá receber o prêmio literário *Carrouters* pelo conjunto da obra. A única mulher que aparece em mais de um dia é Laura, transitando também no dia de Clarissa, indo visitar a editora após o suicídio de Richard, horas antes da realização da festa.

Se no tempo cronológico o romance se passa em apenas um dia na vida de cada uma das mulheres, a narrativa psicológica alcança vários anos das vidas de Laura, Clarissa e Virginia. Para conseguir esse efeito, Cunningham estrutura seu livro por meio do fluxo de consciência, artifício que marcou a ficção desenvolvida por Virginia Woolf e muitos escritores do começo do século XX, como James Joyce e Dorothy Richardson.

Segundo o teórico Robert Humphrey, as narrativas de fluxo de consciência caracterizam-se como um tipo de ficção em que “a ênfase principal é posta na exploração dos

níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico dos personagens” (HUMPHREY, 1976, p. 4). Ou seja, é um método literário de apresentação da vida interior que dá ao leitor a sensação de que não existe um narrador intermediando o que se passa na mente dos personagens.

A ligação que Cunningham estabelece com a literatura de Woolf, dessa forma, se faz notar não apenas pelo fato de o escritor ter transformado a romancista inglesa em uma personagem de ficção, mas também pelas inúmeras referências ao estilo que marcou a escrita woolfiana na primeira metade do século XX. O fluxo de consciência reverbera não só na composição estética de *The Hours*, mas também no seu conteúdo. Os personagens estão constantemente discutindo questões relativas a essa forma literária, como a ideia de suspensão do tempo e a narração da vida de pessoas comuns. É esse diálogo entre os mundos literários de Woolf e Cunningham que pretendemos analisar no presente artigo. A ideia é refletir sobre o modo como o escritor reconstrói o universo literário de Woolf na contemporaneidade, desenvolvendo uma escrita marcada por jogos intertextuais.

De acordo com Monique Nathan (1984), os textos da escritora revelam as marcas profundas do seu tempo. Um tempo em que o interesse pela consciência e pelo processo de apreensão do mundo era partilhado não só pelas artes, mas também pela ciência. Foi o sociólogo alemão Georg Simmel, em suas teorias a respeito da vida social, um dos primeiros a enfatizar os modos pelos quais as mudanças ocorridas nas cidades durante os séculos XIX e XX acabaram por transformar também a estrutura da experiência do homem. O autor tem a metrópole como ponto de apoio para reflexões sobre o modo como apreendemos o mundo, o dinheiro na cultura moderna e a cisão entre cultura objetiva e subjetiva.

As mudanças de que fala Simmel, que afetam diversas dimensões do social, são o acelerado aumento populacional, o surgimento dos carros motorizados, da imprensa, da fotografia e do cinema. Essas transformações, como afirma o autor no ensaio *A metrópole e a vida mental*, de 1973, geram uma intensificação dos estímulos nervosos, que resultam num homem que se relaciona com o mundo de forma bem diferente do homem rural, em que “o conjunto sensorial de imagens mentais flui mais lentamente, de modo mais habitual e mais uniforme.” (SIMMEL, 1973, p. 12). A ideia do fluir, portanto, é fundamental para entender a nova relação entre homem e mundo. O fluxo de informação é gigante, e essas diferentes quantidades de estímulos alteram as relações de continuidade e associação existentes no nosso cérebro:

[...] a rápida convergência de imagens em mudança, a descontinuidade aguda contida na apreensão com uma única vista de olhos e o inesperado de impressões súbitas. Tais são as condições psicológicas que a metrópole cria com cada atravessar de rua, com o ritmo e a multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social, a cidade faz um contraste profundo com a vida de cidade pequena e a vida rural no que se refere aos fundamentos sensoriais da vida psíquica. (SIMMEL, 1973, p. 12).

“Novas formas para as nossas novas sensações!”<sup>2</sup> foi o que declarou Virginia Woolf (2011, p. 9) em um de seus primeiros ensaios, *Hours in a Library*, escrito para jornal *Times Literary Supplement*, em 1916. Diante de todas as mudanças no cotidiano provocadas pela modernidade, seria necessário, para a autora, criar novas formas de expressar esse mundo de experiências audiovisuais singulares. Nesse sentido, a literatura de Woolf pode ser entendida como uma constante busca por criar uma estética literária que dê conta desse novo mundo descrito por Simmel.

No ensaio *Mr. Bennett and Mrs. Brown* (1924), Woolf argumenta que, diante das enormes mudanças experimentadas pelo homem no começo do século XX, seria impossível que a literatura se debruçasse sobre as mesmas questões e se utilizasse das mesmas formas dos escritores materialistas. A autora defendia que “todas as relações humanas foram deslocadas – aqueles entre senhores e servos, maridos e esposas, pais e filhos. E quando as relações humanas mudam há ao mesmo tempo uma mudança de religião, conduta, política e literatura.” (WOOLF, 1924, p. 5).

A representação da consciência da forma mais verossímil possível, portanto, seria o novo material da ficção para Woolf. Não seria a consciência de figuras históricas, nem a representação de grandes questões morais, mas a consciência do homem comum, que viu a transformação do mundo moderno diante dos seus olhos, olhando vitrines, andando de bonde, vendo filmes e sendo afetado pela publicidade. Seria a descrição absoluta do presente no momento mesmo em que ele é sentido pela mente, o tempo mais evidente e palpável, mas que sempre nos escapa completamente. Seriam essas as mesmas angústias literárias de Michael Cunningham, mesmo 76 anos após a publicação de *Mrs. Dalloway*?

No trecho seguir, acompanhamos as divagações da personagem Clarissa Vaughan enquanto ela está indo comprar flores – assim como a Sra. Dalloway de Woolf – para a festa que dará em homenagem ao amigo Richard. No caminho da floricultura, dentre as várias digressões que tem ao percorrer a cidade, ela lembra que precisa presentear outro amigo,

---

<sup>2</sup> Em relação à edição do trabalho, indicamos que todas as traduções de textos em língua estrangeira são de nossa autoria, com exceção dos textos literários. As traduções referentes ao romance *Mrs. Dalloway* são de Tomaz Tadeu (2012) e as de *The Hours* são de Beth Vieira (2007). Para fazer ecoar a voz dos romancistas, optamos por colocar a citação dos textos literários no original em nota de rodapé.

Evan. Ao parar em frente à vitrine, decide que um livro seria o presente ideal, mas não poderia ser qualquer livro, teria que ser um que ela própria gostaria de ganhar, que retratasse a exata sensação que ela sentia ao estar ali, parada em frente à livraria, numa manhã ensolarada de junho:

Clarissa teria uns três ou quatro anos, numa casa para onde nunca mais voltaria, da qual não retém nenhuma lembrança, exceto essa, extremamente nítida, mais clara que certas coisas que aconteceram um dia antes: um galho batendo numa janela e o som dos trompetes começando; como se a árvore, tendo sido perturbada pelo vento, tivesse de algum modo provocado a música. Parece que foi naquele momento que ela começou a habitar o mundo; a entender as promessas contidas numa ordem que, sendo maior do que a felicidade humana, abarcava também a felicidade humana, junto com todas as outras emoções. O galho e a música são para ela mais importantes do que todos os livros na vitrine. Ela quer para Evan e para si um livro que possa carregar o que aquela memória carrega.<sup>3</sup> (CUNNINGHAM, 2002, p. 22-23).

Como retratar a fugacidade do momento presente, com a sua simultaneidade de sensações, sempre atravessadas pela memória? Como fazer tudo isso caber na linguagem verbal, em um romance? Clarissa parece querer um livro de lembranças que tivesse essa estreita conexão com o momento presente, um romance como os que Woolf escreveu. Nessa e em outras passagens do romance, Cunningham parece mais interessado em reconstruir o universo literário de Woolf e trazer para o leitor contemporâneo as angústias e os anseios que os escritores da época da escritora inglesa viveram ao terem que confrontar a literatura com as formas particulares de ver, sentir e escutar o mundo na modernidade. O autor traz personagens vivendo em diferentes momentos do que conhecemos como era moderna e carregando as mesmas questões literárias de Woolf diluídas em práticas cotidianas de suas vidas.

Foi ainda na adolescência que Cunningham começou a ter contato com a literatura que chama de canônica e, conseqüentemente, com Virginia Woolf. Segundo o romancista, ao ler o livro pela primeira vez, ele não tinha ideia de quem era Woolf ou de sua importância para a literatura, mas lembra das fortes sensações que sentiu durante a leitura: “uma profundidade, densidade, equilíbrio e musicalidade”. Essas impressões casaram-se com os seus anseios musicais na época. Cunningham, que até aquele momento queria ser *rock star*, vislumbrou

---

<sup>3</sup> “Clarissa would have been three or four, in a house to which she would never return, about which she retains no recollection except this, utterly distinct, clearer than some things that happened yesterday: a branch tapping at a window as the sound of horns began; as if the tree, being unsettled by wind, had somehow caused the music. It seems that at that moment she began to inhabit the world; to understand the promises implied by an order larger than human happiness, thought it contained human happiness along with every other emotion. The branch and the music matter more to her than do all the books in the store window. She wants for Evan and she wants for herself a book that can carry what the singular memory carries.”

que era possível fazer “com a linguagem o que Jimi Hendrix faz com a guitarra.” (CUNNINGHAM apud YONG, 2011, p. 12).

Os romances de Cunningham giram em torno de temas ligados às relações familiares, à maternidade, à sexualidade e ao cotidiano da vida doméstica. Em *The Hours*, a formação desses núcleos familiares não convencionais é personificada na família de Clarissa Vaughan, editora de livros que tem uma filha, Julia, fruto de uma inseminação artificial, e é casada com outra mulher, Sally. Clarissa, quando jovem, viveu um triângulo amoroso com Richard, o poeta, e Louis Waters. Já a maternidade é posta em cheque no núcleo de Laura Brown, que vive o dilema diário de abandonar a família por não se sentir adequada no papel de mãe e dona de casa. Além de tratar desses dramas do cotidiano, *The Hours* também nos parece ser, acima de tudo, um livro sobre literatura e é isso que o diferencia dos romances anteriores de Cunningham. Como já pontuamos, o autor dissolve, nas mais de duzentas páginas do romance, a teoria literária de Woolf sobre narrativa moderna, suas questões sobre processos de criação e até mesmo sobre a natureza e o fazer de uma obra de arte.

Nos fragmentos a seguir, retirados do primeiro capítulo de apresentação de cada uma das mulheres, podemos ter uma noção da influência do livro na vida das personagens. Nas sequências, temos Clarissa Vaughan explicando o apelido, Virginia Woolf escrevendo as primeiras linhas do romance e Laura Brown iniciando uma nova leitura:

O nome Mrs. Dalloway fora ideia de Richard – um capricho fantasioso inventado numa noite regada a álcool, no dormitório da faculdade. Ele lhe garantira que Vaughan não era o nome apropriado e que ela deveria ter o mesmo nome de uma das grandes personagens da literatura. Embora tivesse defendido a ideia de Isabel Archer ou Anna Karenina, Richard insistira que Mrs. Dalloway era a única e óbvia escolha.<sup>4</sup> (CUNNINGHAM, 2007, p. 10).

Sem a mínima ideia de onde começar ou do que escrever. Ela pega a caneta. *Mrs. Dalloway disse que compraria ela mesma as flores.*<sup>5</sup> (CUNNINGHAM, 2007, p. 35, grifo do autor).

Pelo menos continua aperfeiçoando a mente. Bem nesse momento está lendo Virginia Woolf, toda a obra de Virginia Woolf, livro por livro – está fascinada com a ideia de uma mulher como aquela, uma mulher de tamanho brilhantismo, tamanha singularidade, com uma dor tão imensurável; uma mulher de gênio que mesmo assim encheu o bolso com uma pedra e entrou num rio.<sup>6</sup> (CUNNINGHAM, 2007, p. 41-42).

<sup>4</sup> “The name Mrs. Dalloway had been Richard’s idea- a conceit tossed off one drunken dormitory night as he assured her that Vaughan was not the proper name for her. She should, he’d said, be named after a great figure in literature, and while she’d argued for Isabel Archer or Anna Karenina, Richard had insisted that Mrs. Dalloway was the singular and obvious choice”.

<sup>5</sup> “With no ideia about where to begin or what to write. She picks up her pen. *Mrs. Dalloway said she will buy the flowers herself*”.

<sup>6</sup> “At last she continues to improve her mind. Right now she is reading Virginia Woolf, all of Virginia Woolf, book by book— she is facinated by the idea of a woman like that, a woman of such brilliance, such strangeness,

A leitura e sua reverberação no tempo são pontos-chave para a compreensão do enredo de *The Hours*. Não se trata de uma leitura passiva; ao contrário, pressupõe ação sobre o texto e sobre o mundo. Os personagens do romance são leitores de Virginia Woolf. Não só Laura, mas também Clarissa, que carrega, no apelido, o nome da protagonista do livro de Woolf. Cunningham também reescreve *Mrs. Dalloway*, acima de tudo, como um leitor. Referimo-nos aqui à ideia que a teórica francesa Julia Kristeva (2005, p. 104, grifo do autor) traz no seu livro *Introdução a Semanálise*, em que afirma que o plágio é uma atitude necessária no ato de leitura:

O verbo “ler” tinha, para os antigos, uma significação que merece ser lembrada e valorizada, com vistas a uma compreensão da prática literária. “Ler” era também “recolher”, “colher”, “espionar”, “recolher traços”, “tomar”, “roubar”. “Ler” denota, pois, uma particularização agressiva, uma apropriação ativa do outro. “Escrever” seria o “ler” convertido em produção, indústria: a escritura-leitura, a escritura pragmática seria a aspiração de uma agressividade e uma participação total.

O duplo leitor/escritor, que será base do estudo da intertextualidade de Kristeva, permeia todo o romance. Além das personagens leitoras Laura e Clarissa, temos os escritores Richard Brown e Virginia Woolf. O próprio Cunningham se coloca na posição de leitor/reescritor ao trazer como epígrafes duas passagens que ilustram muito bem a composição narrativa do seu livro. A primeira é uma passagem do argentino Jorge Luís Borges e a segunda um trecho do diário de Woolf do dia 30 de agosto de 1923:

Procuramos um terceiro tigre. Como os outros, este será uma forma de meu sonho, um sistema de palavras humanas, não o tigre vertebrado que, para além dessas mitologias, pisa a terra. Sei disso, mas algo me impõe esta aventura indefinida, insensata e antiga, e persevero em procurar pelo tempo da tarde o outro tigre, o que não está no verso.”<sup>7</sup> (BORGES apud CUNNINGHAM, 2002, p. 1).

Não tenho tempo para descrever meus planos. Eu deveria falar muito sobre As Horas e o que descobri; como escavo lindas cavernas por trás das personagens; acho que isso me dá exatamente o que quero; humanidade, humor, profundidade. A ideia é que as cavernas se comuniquem e venham à tona.<sup>8</sup> (WOOLF apud CUNNINGHAM, 2002, p. 1).

---

such immeasurable sorrow; a woman who had genius but still filled her pocket with a stone and waded out into a river”.

<sup>7</sup> “We’ll hunt for a third tiger now, but like the others this one too will be a form of what i dream, a structure of words, and not the flesh and bone tiger that beyond all myths paces the earth. I know these things quite well, yet nonetheless some force keeps driving me in this vague, unreasonable, and ancient quest, and I go on pursuing through the hours another tiger, the beast not found in verse”.

<sup>8</sup> “I have no time to describe my plans. I should say a good deal about The Hours, & my discovery; how I dig out beautiful caves behind my characters; I think that gives exactly what I want; humanity, humor, depth. The idea is that the caves shall connect, & each comes to daylight at the present moment.”.

As epígrafes falam que mundos se conectam por meio da leitura. Borges, quando fala no terceiro tigre, discorre sobre a busca do texto ideal, que sempre está em contato com outros. É o texto que ainda está na cabeça e que só existe enquanto ideia. Já o tigre vertebrado, o que seria a “obra original”, pode ser constantemente recriado e dotado de sentido pelo leitor. Cunningham adianta, portanto, que a construção e a reconstrução de sentidos de uma obra anterior serão o material do seu romance.

Já na segunda epígrafe, tiramos a conclusão de que *The Hours* seria o título de algum livro que Woolf estaria escrevendo. O leitor que tem a informação de que esse foi justamente o primeiro nome de *Mrs. Dalloway* perceberá que já aí está dado o laço entre as duas histórias. Duas cavernas que irão, de algum modo, entrar em comunicação. Virginia, no diário, claramente falava de cavernas como quem fala de mentes – os pensamentos do personagem Septimus e os de Clarissa. Cunningham, ao citá-la, fala da comunicação de mundos literários.

Esse diálogo entre mundos literários ganhou força nos anos de 1970, com Julia Kristeva, primeira a cunhar o termo intertextualidade, que, de modo geral, se baseia no fato de que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (KRISTEVA, 2005, p. 68). A autora baseia a sua teoria da intertextualidade nos conceitos do teórico russo Michail Bakhtin, principalmente nas obras *Problemas na Poética de Dostoiévski* e *A Obra de François Rebelais*. Segundo Kristeva, Bakhtin já apresenta um importante avanço em relação aos estruturalistas, no sentido de não fazer mais uma decupagem estatística do texto e de não abordar a literatura apenas no seu aspecto linguístico, deixando, assim, de considerar a palavra literária como um ponto fixo e estático. O autor russo percebe o texto literário como uma estrutura que se constrói sempre em relação a outra estrutura, lançando mão do termo dialogismo.

Para Bakhtin, o diálogo é a única esfera possível da vida da linguagem, sendo uma escritura onde se lê o outro. Tanto para Bakhtin quanto para Kristeva, a originalidade absoluta de um texto literário nunca será possível, pois todo texto é atravessado pela intertextualidade, ou seja, todo texto é um marcado pela contaminação de outros já existentes. Esse intertexto funciona também como eco das vozes de seu tempo e de sua história, revelando valores, crenças e preconceitos de um dado grupo social. Nas palavras do autor:

Nosso discurso, isto é, todos os nossos enunciados (inclusive as obras criativas) é pleno de palavras dos outros, de um grau variado de alteridade ou de assimilabilidade, de um grau vário de aperceptibilidade e de relevância. Essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos, reelaboramos, e reacentuamos. (BAKHTIN, 2003, p. 294-295).



Esse enunciado é a unidade da comunicação verbal que permite tratar a linguagem como diálogo. Na perspectiva bakhtiniana, essa interação verbal entre enunciados só ocorre entre um “eu” e um “outro” socialmente organizado e constituído, sendo inerente à interação humana. O diálogo de Bakhtin deve ser compreendido como toda comunicação, um elemento definidor de todas as formas e esferas da prática comunicativa. Para Bakhtin (2003, p. 272):

Todo falante é por si mesmo um respondente em maior ou menor grau: porque ele não é o primeiro falante, o primeiro a ter violado o eterno silêncio do universo, e pressupõe não só a existência do sistema da língua que usa, mas também de alguns enunciados antecedentes— dos seus e alheios— com os quais o seu enunciado entra nessas ou naquelas relações. [...] Cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados.

O dialogismo se refere, portanto, às possibilidades abertas e infinitas geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura. Sendo assim, a mera alusão de passagens ou personagens à obra de Woolf é tão constituinte do caráter intertextual da obra de Cunningham quanto a imagem criada de Virginia Woolf e sua literatura pelo autor. Imagem que, para Lefevere (2007, p. 19), existe ao lado do original, mas que “sempre tende a alcançar mais pessoas”. Os reescritores, dessa forma, são os responsáveis pela criação de todo um imaginário de uma obra, período, gênero e, até mesmo, de toda uma literatura.

Além da própria criação de uma Woolf ficcional, Richard e Laura têm semelhanças com a escritora. Mesmo sendo um poeta contemporâneo, as preocupações literárias de Richard se mostram as mesmas encontradas nos diários e resenhas críticas da escritora inglesa. No capítulo em que Clarissa visita o apartamento dele pela primeira vez, logo após comprar flores, eles acabam tendo uma discussão sobre a festa que ela irá realizar em homenagem ao prêmio que o poeta irá receber. Em meio ao diálogo, temos alguns monólogos que mostram Clarissa pensando na importância do prêmio e em Richard: “o esmiuçador Richard, que observou com tanta minúcia, tamanha precisão, que tentou dividir o átomo com palavras, sobreviverá depois que outros nomes, mais famosos, tiverem desaparecido”.<sup>9</sup> (CUNNINGHAM, 2007, p. 65). Ainda nesse capítulo, outras duas falas de Richard ilustram essa camada narrativa:

Ah, orgulho, orgulho. Eu estava tão enganado. Fui derrotado. Era pura e simplesmente intransponível. Havia tanto, era demais pra mim. Quer dizer, tem o clima, tem a água e a terra, têm os animais, os prédios, o passado e o futuro, têm o espaço, tem a história. Tem esse fio, ou alguma coisa presa entre os meus dentes,

<sup>9</sup> “[...] the scrutinizing Richard, who observed so minutely and exhaustively, who tried to split the atom with words, will survive after other, more fashionable names have faded”.

tem a velha do outro lado da viela, você reparou que ela mudou o burrico e o esquilo de lado, no parapeito? E, é claro, tem o tempo. E o lugar. E tem você. AH, e tem você, Mrs. D. Eu queria tanto contar parte da história de parte de você. Ah, eu teria adorado fazer isso<sup>10</sup> (CUNNINGHAM, 2002, p. 66).

Não me arrependo de nada, no fundo, só disso. Eu queria escrever sobre você, sobre nós, na verdade. Sabe o que estou querendo dizer? 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.<sup>11</sup> (CUNNINGHAM, 2002, p. 67).

Todas as falas de Richard que discorrem sobre a sua literatura parecem também fazer referências às questões literárias de Woolf, pois foi justamente por meio da técnica do fluxo de consciência que a escritora foi capaz de descrever as pequenas sutilezas e banalidades da vida e dividir o átomo com a palavra, como na descrição de *The Hours*. Além disso, Richard tem uma preocupação em mostrar, assim como Woolf, a consciência do homem comum, pois não consegue imaginar uma vida mais interessante ou válida do que aquela sendo vivida por seus conhecidos e por si mesmo, tudo que ele queria era contar uma pequena parte da história de parte dessas pessoas que o rodeiam.

Contudo, ao contrário de Virginia, Richard falha em sua tentativa literária. Com o seu sentimento de fracasso, reverbera os sentimentos de Virginia Woolf: “é sempre melhor o livro que se tem na cabeça que aquele que se consegue pôr no papel”.<sup>12</sup> (CUNNINGHAM, 2002, p. 81). Além disso, se aproxima dos pensamentos trágicos do personagem Septimus de *Mrs. Dalloway*, pois se sente derrotado, já que a ideia de traduzir os sentimentos do mundo foi intransponível para a sua literatura e a única coisa que lhe restou foi enfrentar as horas de forma miserável. É para escapar dessas horas que restam que Richard decide, então, tirar a própria vida. Clarissa, ao contrário, ainda tem a possibilidade de ser tocada por pequenos detalhes do cotidiano. É tocante que, ainda no final da sua existência, Richard peça para Clarissa que ela tente fazer aquilo que ele buscou durante toda a vida: criar uma coisa suficientemente viva que possa existir ao lado de uma manhã da vida de alguém. Conseguir falar da mais comum das manhãs. Antes de jogar-se do apartamento onde mora, o poeta pede que a amiga conte a história do seu dia: “pode ser a coisa mais comum do mundo. Na

<sup>10</sup> “Oh, pride, pride. I was so wrong. It defeated me. It simply proved insurmountable. There was so much, oh, far too much for me. I mean, there’s the weather, there’s the water and the land, there are the animals, and the buildings, and the past and the future, there’s space, there’s history. There’s this thread or something caught between my teeth, there’s the old woman across the way, did you notice she switched the donkey and the squirrel on her windowsill? And, of course, there’s time. And place. And there’s you, Mrs. D. I wanted to tell part of the story of part of you. Oh, I’d love to have done that.”

<sup>11</sup> “I don’t have any regrets, really, except that one. I wanted to write about you, about us, really. Do you know what I mean? I wanted to write about everything, the life we’re having and the lives we might have had. I wanted to write about all the ways we might die”.

<sup>12</sup> “One always has a better book in one’s mind than one can manage to get onto paper”.

verdade, seria até melhor. O acontecimento mais comum em que você consiga pensar”.<sup>13</sup> (CUNNINGHAM, 2002, p. 158). Clarissa, é claro, saiu para comprar flores, como a Sra. Dalloway. Richard se sente completo ao ouvir esse momento banal da vida de Clarissa, e sua mente volta ao dia em que foi mais feliz, 18 anos antes, em Wellfleet. Neste momento, ele está pronto para partir.

Richard falhou ou os leitores não conseguiram captar as nuances da sua escrita? Os comentários dos personagens coadjuvantes de *The Hours* sobre o romance de Richard demonstram essa incompreensão não só pela sua literatura, mas pela literatura de Woolf e de seus contemporâneos. O título de “romance difícil” ainda persegue obras como *Ulisses*, de Joyce; *Finnegans Wake*, de Faulkner; e a *As Ondas*, de Woolf, por exemplo.

“Um capítulo com mais de cinquenta páginas falando sobre a escolha de um esmalte de unha, que ela acaba não comprando!”<sup>14</sup> (CUNNINGHAM, 2002, p. 126), declara Louis, na visita a Clarissa, aparentemente indignado com o pretencioso romance do ex-amante. Mais à frente completa: “A impressão é que tem umas dez mil páginas. Não acontece nada. E, de repente, *pum*. Ela se mata.”<sup>15</sup> (CUNNINGHAM, 2002, p.106). Essa frase faz uma ponte com *Mrs. Dalloway*, já que, na sessão *Mrs. Woolf* de *The Hours*, o leitor fica sabendo que Virginia planeja matar a protagonista do romance que escreve. Contudo, após algumas divagações, acaba mudando de ideia e é o visionário Septimus Warren Smith quem morre, assim como quem morre é Richard, o poeta, no livro de Cunningham. Já as Clarissas, a de *The Hours* e a de *Mrs. Dalloway*, continuam, pois apesar de se sentirem solitárias, estão sempre apaixonadas pelas suas vidas de prazeres comuns.

Mas não é só de referências explícitas que se faz a construção do diálogo com o universo literário de Virginia Woolf. A própria escrita de Cunningham também se vale da técnica do fluxo de consciência ao trazer, por meio de monólogos indiretos, todo o passado, as angústias e divagações de Laura, Virginia e Clarissa. E é justamente essa a principal diferença entre o autor e Woolf do uso da técnica. Utilizando uma narrativa muito mais linear que a escritora inglesa, Cunningham está preocupado apenas em descrever as mentes das suas protagonistas. Os outros personagens praticamente não pensam e nem têm ponto de vista, tudo que sabemos sobre eles é por intermédio das divagações e do juízo de valor das três mulheres ou por meio dos diálogos entre os personagens. O episódio em que Julia aparece para visitar a mãe é sintomático desse estilo. Vejamos:

<sup>13</sup> “It could be the most ordinary thing. That would be better, actually. The most ordinary event you can think of.”..

<sup>14</sup> “[...] a fifty- plus-page chapter on shopping for nail polish, which she decides against!”

<sup>15</sup> “It feels like it’s about ten thousand pages long. Nothing happens. And then, *bam*. She kills herself.”

O rosto de Julia anuvia-se, cheio de constrição e algo mais – a antiga fúria estava voltando? Ou seria apenas culpa? O silêncio a invade. Parece que existe alguma força de convencionalismo atuando, tão eficaz quanto a força da gravidade. Mesmo que se tenha sido rebelde a vida toda; que se tenha criado uma filha da forma mais honrada possível, numa casa de mulheres (o pai nada mais que um proveta numerada, desculpe, Julia, não há como achá-lo) – mesmo com tudo isso, parece que um dia você topa de repente consigo mesma parada sobre um tapete persa, cheia de censuras maternas e sentimentos amargos, magoados, diante de uma moça que despreza você (ela ainda há de nutrir esse sentimento, não é mesmo?) por privá-la de um pai. *Quem sabe depois que terminar o cigarro ela queira entrar para dar um alô.*<sup>16</sup> (CUNNINGHAM, 2012, p. 157, grifo do autor).

Por essa passagem, que surge logo após Clarissa perguntar a filha por Mrs. Kilman, tutora de Julia, e esta responder que ela não vai entrar, pois está fumando do lado de fora do apartamento, Clarissa começa uma série de divagações que nos informam características do relacionamento entre elas. Julia é uma adolescente rebelde que se ressentida com a mãe, sendo pouquíssimo aberta ao diálogo. Clarissa, por sua vez, detesta a tutora da filha. A frase destacada em itálico marca a volta de Clarissa ao episódio que suscitou o fluxo de consciência, a informação de que Mrs. Kilman não iria subir e entrar no apartamento.

Existem, porém, dois momentos em *The Hours* que fogem a esse padrão, de mostrar todos os outros por meio das divagações das protagonistas, provocando até certo estranhamento na leitura. O primeiro é na visita de Louis Waters, amigo de Clarissa e ex-namorado de Richard. Louis chega quando Clarissa ainda prepara o jantar em celebração a Richard. Enquanto ambos conversam banalidades, Louis começa a divagar também, e, pela primeira vez, observamos Clarissa pelos olhos de outro personagem.

Clarissa regressa com dois copos de água (gaseificada, com gelo e limão) e, ao vê-la, Louis sente o cheiro—pinho e relva, água levemente salobra—de Wellfleet, há mais de trinta anos. Seu coração acelera. Ela está mais velha, mas— não adianta tentar negar— ainda possui aquele encanto rigoroso; aquela sensualidade um tanto masculina, aristocrática. Continua esbelta. Ainda exala, de certa forma, um ar de romance fracassado e, olhando para ela agora, com seus mais de cinquenta anos, nesta sala sombreada e próspera, Louis pensa em fotos de jovens soldados, em rapazes de fisionomia firme e serena, fardados; rapazes que morreram antes dos vinte e que continuam a viver como a corporificação de promessas desperdiçadas, em álbuns de fotografia ou em mesinhas de canto, belos e confiantes, indiferentes à sua sorte, da mesma forma como os vivos sobrevivem a empregos e incumbências, a férias decepcionantes. Neste momento, Clarissa o faz pensar em um soldado. Ela parece olhar para o mundo envelhecido como se estivesse em um reino anterior;

---

<sup>16</sup> “Julia’s face darkens with contrition and something else— is her old fury returning? Or is it just ordinary guilt? A silence passes. It seems that some force of conventionality exerts itself, potent as the gravitational pull. Even if you’ve been defiant all your life; if you’ve raised a daughter as honorably as you knew how, in a house of women (the father no more than a numbered vial, sorry, Julia, no way of finding him)— even with all that, it seems you find yourself standing one day on a Persian rug, full of motherly disapproval and sour, wounded feelings, facing a girl who despises you (she still must, mustn’t she?) for depriving her of a father. *Maybe when she’s finished with her cigarette, she’d like to come in and say hello*”.

parece tão triste, inocente e invencível quanto os mortos, numa fotografia..<sup>17</sup>  
(CUNNINGHAM, 2012, p. 121-122).

É o fluxo de consciência de Louis que nos dá informações físicas e características da personalidade de Clarissa. E, da mesma forma como ocorre em Woolf, como já foi analisado no tópico anterior, tudo parte de uma ação que ocorre no mundo exterior. É o cheiro de pinho e relva que leva Richard a Wellfleet e que faz com que ele compare a Clarissa de antes com a de hoje, mais velha, mas ainda preservando um encanto rigoroso. Isso é bem diferente do que ocorre, por exemplo, no começo da narrativa, quando Clarissa encontra Walter Hardy, um antigo amigo, nas ruas de Nova York, enquanto se dirige à casa de Richard. O romance, nesse momento, está tão colado em Clarissa que a personagem chega, inclusive, a adivinhar o pensamento do outro.

“Há quanto tempo”, Walter diz. Clarissa sabe — pode até ver — que, nesse momento, ele está fazendo mentalmente uma série de calibrações intrincadas para calcular sua importância no mundo. Sim, ela é a mulher do livro, o tema de um romance muito aguardado de autoria de um escritor quase lendário, mas o livro não emplacou, não é mesmo? Foi resenhado de modo sumário; deslizou em silêncio por sob as ondas. Ela é, Walter decide, igual a um aristocrata falido, interessante sem ser especialmente importante. Ela o vê chegar a essa decisão. E sorri.<sup>18</sup>  
(CUNNINGHAM, 2002, p. 16).

A expressão “she is, Walter decides, like a deposed aristocrat” pode dar uma impressão errada de que quem pensa seja Walter, mas, com algumas linhas a mais de leitura, percebemos que o monólogo descreve a imagem que a própria Clarissa imagina que os amigos façam dela. Além de Louis, o único outro personagem que foge da regra de mostrar apenas os pensamentos das três protagonistas é Sally, companheira de Clarissa. A personagem, que já havia aparecido algumas vezes e sempre teve todas as suas características descritas por meio das divagações de Clarissa, tem, ao final do romance, um capítulo quase que inteiramente dedicado a um jantar com Oliver S. Ives, ator de cinema e amigo de Sally.

---

<sup>17</sup> “Clarissa returns with two glasses of water (carbonated, with ice and lemon), and at the sight of her Louis smells the air— pine and grass, slightly brackish water— of Wellfleet more than thirty years ago. His heart rises. She is older but— no point denying it—she still has that rigorous glamour; that slightly butch, aristocratic sexiness. She is still slim. She still exudes, somehow, an aspect of the wanted romance, and looking at her now, past fifty, in this dim and prosperous room, Louis thinks of photographs of young soldiers, firm-featured boys serene in their uniforms; boys who died before the age of twenty and who live on as the embodiment and confident, unfazed by their doom, as the living survive jobs and errands, disappointing holidays. At this moment Clarissa reminds Louis of a soldier. She seems to look out at the aging world from a past realm; she seems as sad and innocent and invincible as the dead do in photographs.”

<sup>18</sup> “‘Nice to see you’, Walter says. Clarissa knows—she can practically see— that Walter is, at this moment, working mentally through a series of intricate calibrations regarding her personal significance. Yes, she’s the woman in the book, the subject of much—anticipated novel by an almost legendary writer, but the book failed, didn’t it? It was curtly reviewed; it slipped silently beneath the waves. She is, Walter decides, like a deposed aristocrat, interesting without being particularly important. She sees him arrive at his decision. She smiles.”

Nesse episódio, vemos um pouco da personalidade desta personagem pelo modo como ela julga o outro, Walter, e também conhecemos mais do relacionamento dela e de Clarissa:

Sally toma seu café, querendo ter ido embora, querendo ficar; querendo não querer ser admirada por Oliver St. Ives. Não existe força mais poderosa no mundo, pensa ela, do que a fama. Para ajudá-la a manter o equilíbrio, olha em volta do apartamento que fora capa da *Architectural Digest* um ano antes de Oliver abrir o jogo e que, com quase toda a certeza, nunca mais vai aparecer em revista nenhuma, tendo-se em vista o que a revelação da opção sexual de Oliver agora sugere sobre seus gostos. A ironia, pensa Sally, é que o apartamento, a seu ver tenebroso, é o protótipo da exuberância machista, com sua mesinha de centro de acrílico, paredes laqueadas de marrom, seus nichos onde objetos asiáticos e africanos, sob a luz dos spots (Oliver com certeza pensa neles como “dramaticamente iluminados”), apesar da forma irreprensível e reverente com que são exibidos, sugerem, mais que conhecimento, pilhagem. Esse é a terceira vez que Sally vai ao apartamento e em todas elas sentiu ímpetos de confiscar os tesouros e devolvê-los a seus verdadeiros donos.”<sup>19</sup> (CUNNINGHAM, 2002, p. 116).

Ao contrário do que acontece no romance de Cunningham, esses passeios pelas mentes de personagens banais ou pouco importantes para a narrativa não eram exceção na escrita de Virginia Woolf; ao contrário, eram a regra. Em *Mrs. Dalloway*, conhecemos os pensamentos não só de Clarissa e Septimus, mas também os de Richard Dalloway, Peter Walsh, Sally Selton, Elisabeth e Rezia. Virginia Woolf é tão radical nesse sentido que, muitas vezes, mergulhamos no pensamento de personagens que não têm ligação alguma com os protagonistas, mas que irão aparecer, mesmo que uma única vez, simplesmente pelo fato de compartilharem o mesmo espaço dos personagens principais. Um exemplo interessante é Mrs. Dempster, senhora que aparece uma única vez, apenas por estar na mesma praça que Septimus:

Essa moça, pensou a Sra. Dempster (que guardava cascas de pão para os esquilos e frequentemente comia seu lanche no Regent’s Park), ainda não sabe nada da vida; e realmente parecia-lhe preferível ser um tanto corpulenta, um tanto vagarosa, um tanto modesta em relação às próprias expectativas. Percy bebia. Bom, preferível ter um filho homem, pensou a Sra. Dempster. Tinha passado um mau bocado por causa disso, e não podia deixar de sorrir à vista de uma moça como essa. Você se casará, pois é bastante bonita, pensou a Sra. Dempster. Casa-se, pensou, e aí você ficará sabendo. Oh, as cozinheiras, e tudo o mais. Todo homem tem as suas manias. Mas não sei se teria escolhido isso se tivesse adivinhado, pensou a Sra. Dempster, e mal conseguia conter o desejo de dizer umas palavras a Maisie Johnson; sentir na

<sup>19</sup> “Sally sips her coffee, wanting to be gone, wanting to stay; wanting not to be admired by Oliver St. Iver. There is no more powerful force in the world, she thinks, than fame. To help maintain her equilibrium she looks around the apartment, which appeared on the cover of *Architectural Digest* a year before Oliver revealed himself and will probably not appear in a magazine ever again, given what Oliver’s announced sexual nature now implies about his taste. The irony, Sally thinks, is that the apartment is hideous in a way she associates with macho flamboyance, with its Lucite coffee table and brown lacquered walls, its niches in which spotlighted Asian and African objects (Oliver surely thinks of them as “dramatically lit”) suggest, despite their immaculate and reverential display, not so connoisseurship as plunder. This is the third time Sally has been here, and each time she’s felt the urge to confiscate the treasures and return them to their rightful owners”.

bochecha enrugada do seu velho e surrado rosto o beijo da piedade. Pois tinha sido uma vida dura, pensou a Sra Dempster. O que ela não lhe tinha sacrificado? As rosas; a forma; os seus pés também. (Ela recolheu os nodosos tocos para debaixo da saia).<sup>20</sup> (WOOLF, 2012, p. 31).

A moça de quem fala Mrs. Dempster é Rezia, esposa de Septimus. Essa ponte entre fluxos de consciência que Virginia Woolf faz, trazendo as divagações de vários personagens da cidade, nos permite conceber múltiplas faces dos seus protagonistas, que são observados e descritos não só por pessoas dos seus convívios, mas também por completos estranhos. No episódio em que Rezia e Septimus estão na praça, além de Mrs. Dempster, outros personagens aparecem e observam o casal: Maisie Johnson, a Sra. Coates, a Sra. Bletchley e Peter Walsh.

### 3 Conclusão

É justo nos momentos em que Cunningham sai um pouco da mente das protagonistas e se permite entrar nas divagações de Sally e Louis, por exemplo, que *The Hours* parece se aproximar mais do universo literário de Woolf sem ter, necessariamente, que recorrer à referência explícita. É aí que ele recupera essa comunicação entre cavernas que Virginia Woolf inaugurou no início do século XX e que deixa leitores e críticos, ainda hoje, incomodados, instigados e curiosos.

*Recebido em maio de 2015.*

*Aprovado em setembro de 2015.*

#### Abstract

In the early twentieth century, through the stream of consciousness, the English writer Virginia Woolf sought to translate the literary language of new forms of perception created by modernity. In 1925, with *Mrs. Dalloway*, Woolf made her first novel focused entirely to the description of the mechanisms of thought. In 1998, the American writer Michael Cunningham launched *The Hours*, a novel that adds contemporary characters and themes to *Mrs. Dalloway* and makes numerous references to the diaries and letters left by the British writer. Therefore, this article aims to reflect on the dialogue between these two novels, *Mrs. Dalloway* and *The Hours*, in the sense proposed by the Russian theorist Mikhail Bakhtin (2003), which considers

<sup>20</sup> “That girl, thought Mrs. Dempster (who saved crusts for the squirrels and often ate her lunch in Regent’s Park), don’t know a thing yet; and really it seemed to her better to be a little stout, a little slack, a little moderate in one’s expectations. Percy drank. Well, better to have a son, thought Mrs. Dempster. She had had a hard time of it, and couldn’t help smiling at a girl like that. You’ll get married, for you’re pretty enough, thought Mrs. Dempster. Get married, she thought, and then you’ll know. Oh, the cooks, and so on. Every man has his ways. But whether I’d have chosen quite like that if I could have known, thought Mrs. Dempster, and could not help wishing whisper a word to Maisie Johnson; to feel on the creased pouch of her worn old face the kiss of pity. For it’s been a hard life, thought Mrs. Dempster. What hadn’t she given to it? Roses; figure; her feet too. (She drew the knobbed lumps beneath her skirt”.

literary texts as structures built in relation to other structures, where texts are always traversed by contaminations from others that already exist.

Keywords: *The Hours*. *Mrs. Dalloway*. Intertextuality. Dialogism.

### Referências

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CUNNINGHAM, M. *As Horas*. Trad. Beth Vieira, São Paulo: Cia. Das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *The Hours*. New York: Picador, 2002.

HUMPHREY, R. *O fluxo da consciência*. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill, 1976.

KRISTEVA, J. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LEFEVERE, A. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Bauru: Edusc, 2007.

NATHAN, M. *Virginia Woolf*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

SIMMEL, G. A metrópole e a vida mental. In: \_\_\_\_\_. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

\_\_\_\_\_. *Hours in Library in Virginia Woolf on Fiction*. London: Hesperus, 2011.

WOOLF, V. *Mrs. Dalloway*. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

\_\_\_\_\_. *Mrs. Dalloway*. London: Martino, 2012.

\_\_\_\_\_. *Mr. Bennett and Mrs. Brown*. London: The Hogarth Press, 1924.

YONG, Tory. *Michael Cunningham's The Hours: a reader's guide*. New York: Continuum, 2003.