

Sra. Dalloway e a construção do padrão narrativo do texto cinematográfico

Carlos Augusto Viana da Silva

UFC

cafortal@hotmail.com

RESUMO: Este artigo discute alguns aspectos sobre a construção do romance *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf (1925) e a sua tradução para o texto cinematográfico *Sra. Dalloway*, da diretora holandesa Marleen Gorris (1997). O principal objetivo é investigar a forma como a diretora lida com a construção do ponto de vista na tela e apresenta o universo literário de Woolf para o espectador. Para tal, serão levantadas questões teóricas sobre o romance moderno para contextualizar a narrativa da autora em questão e delinear características de sua construção e, em seguida, serão observados procedimentos de tradução do texto de partida para o contexto do cinema. PALAVRAS-CHAVE: Cinema. Narrativa moderna. Ponto de vista. Tradução.

ABSTRACT: This article discusses some aspects of the construction of Virginia Woolf's novel *Mrs. Dalloway* (1925) and its translation to the cinematographic text *Mrs. Dalloway* by the Dutch director Marleen Gorris (1997). The main objective is to investigate the way the director deals with the construction of the point of view and presents Woolf's literary universe to spectators. In order to do so, it will be presented theoretical points on the modern novel

to contextualize the narrative of the writer and to delineate characteristics of its construction and, then, it will be observed procedures of translation of the source text to the context of the cinema.

KEYWORDS: Cinema. Modern narrative. Point of view. Translation.

Introdução

Este trabalho discute estratégias de tradução utilizadas pela diretora Marleen Gorris para a construção do padrão narrativo do texto de Virginia Woolf no cinema. Como foco de análise, observaremos a forma como a diretora lidou, no filme, com a tradução da técnica do fluxo da consciência, empregada no romance, enfatizando a construção do ponto de vista. *Mrs. Dalloway* apresenta um único narrador que direciona os processos mentais, mas há várias perspectivas devido à onisciência múltipla que apreende as consciências de mais de um personagem. O leitor, por sua vez, comporta-se como observador da fala do narrador que reproduz várias “falas” no conjunto do discurso literário. Para fazer tal discussão, primeiro, delinearemos o padrão narrativo do romance de Woolf, tendo como base questões teóricas ligadas à construção da narrativa moderna e algumas reflexões sobre o formato da obra de Woolf. Em seguida, levantaremos alguns pontos sobre o formato narrativo do filme.

Virginia Woolf e a narrativa moderna

A narrativa moderna do início do século XX caracteriza-se, principalmente, pelo afastamento do romance psicológico e realista ou naturalista do século anterior. Esses romances que estamos chamando de tradicionais tinham como base central dos

enredos a descrição da realidade empírica com a delimitação clara da ideia de causalidade (lei de causa e efeito), de encaideamento lógico de motivos e situações com seu início, meio e fim (ROSENFELD, 1996, p. 84). O seu enredo é bem delimitado e os personagens e os eventos são construídos de forma nítida, com caráter bem definido, já que são elaborados numa sequência causal com tempo cronologicamente 'coerente'.

A narrativa moderna, por outro lado, reage contra esse modo de articulação entre literatura e realidade. Barbosa (1993, p. 23) argumenta que há um descompasso entre a realidade e a sua representação, "exigindo, assim, reformulação e rupturas dos modelos realistas". Isto se deu pelo redimensionamento estrutural das narrativas. O enredo passou a ser desvalorizado e a ênfase recaiu sobre o aprofundamento da análise psicológica dos personagens. Como afirma Rosenfeld (1996, p. 23), espaço, tempo e causalidade foram "desmascarados", como meras aparências exteriores, ou seja, a narrativa se preocupa em retratar os movimentos internos que se realizam na mente dos personagens. Daí, justifica-se o uso da técnica do fluxo da consciência na tentativa de apreender os processos mentais como Woolf o fez.

Silva (1988, p. 734) denomina o romance de Virginia Woolf de impressionista e aponta possíveis influências na sua configuração. Para o autor, é possível que este tipo de romance tenha atuado como estímulo a uma reação contra o cinema mudo, assim como aconteceu com a pintura impressionista que representara uma reação contra a fotografia. Conforme argumenta: "o cinema, na verdade, podia traduzir um enredo movimentado e rico de peripécias, mas não conseguia apreender a vida secreta e

profunda das consciências” (p. 734).

A tentativa de captar todo esse universo intimista dos personagens dá ao romance um ritmo narrativo lento, sem a preocupação necessária de descrição da realidade externa circundante e contar uma história propriamente dita. Por conseguinte, a narrativa em questão é vanguardista por quebrar os parâmetros da narrativa tradicional. É impressionista por lidar com o material linguístico no nível da consciência.

A preocupação fundamental da narrativa passa a ser o desvelo e o aprofundamento da complexidade do eu, criando uma nova linguagem que reflete o mundo interior e a fluidez do material existente na consciência, pela livre associação de ideias e a mobilidade em relação ao tempo. Humphrey (1972, p. 42) atribui como responsáveis pelo rompimento com a herança naturalista e realista os estudos sobre a consciência e a sua relação com o tempo dos filósofos William James e Henry Bergson. O primeiro, por tratar do movimento ininterrupto de sentimentos e impressões vivenciadas pelo indivíduo. E o segundo, por tratar da ideia de “durée” (duração), que consiste no reconhecimento de que existe a sucessão de estados de consciência, que se fundem entre o presente e o passado.

Humphrey (1972, p. 8-9) argumenta que há na narrativa do fluxo da consciência aspectos do naturalismo na apresentação dos personagens. Porém, estes diferem das narrativas naturalistas pela ênfase no aspecto psicológico. Os autores que usam esta técnica se comportam como naturalistas na medida em que tentam descrever a vida. No entanto, ao contrário dos naturalistas, estão preocupados com a vida psíquica individual.

Esta ideia reafirma uma das principais pressuposições de Woolf na concepção do novo modelo de romance e uma mudança de atitude por parte do escritor ao lidar com a descrição do “real” no texto literário. Para a autora, a tarefa importante do artista é expressar a sua visão subjetiva da realidade (WOOLF, 1984, p. 150).

Trata-se, portanto, de um construto narrativo particular que apresenta questões interessantes quanto ao processo de tradução para a tela. Vejamos como o filme *Sra. Dalloway* lidou com o ponto de vista.

O ponto de vista (as múltiplas perspectivas)

No romance *Mrs. Dalloway*, há um único narrador que direciona as conjecturas, mas há várias perspectivas. O leitor é posto na situação de observador desse narrador reprodutor de um discurso interno que discorre sobre um tema, a partir do qual se encadeia uma descrição de fatos ou casos isolados, ou de episódios mais longos; ou ainda, de uma sequência de episódios. Destacamos que esses episódios não dizem respeito aos fatos das realidades externas dos personagens, mas as das suas “consciências”.

Todas as estratégias utilizadas por Gorris para traduzir *Mrs. Dalloway* convergem para a inversão dessa proposta narrativa. Ao verificarmos a questão da multiplicidade de perspectivas na focalização narrativa do texto de Gorris, podemos perceber a tentativa de estabelecer a relação com as principais características da obra de Woolf, embora, apresentem-se limitações que demonstram claramente o propósito de leitura da diretora.

Enquanto, no texto de Woolf, apresentam-se sucessivos qua-

dros de momentos de vida dos personagens que se articulam de tal forma que chegam a se confundir e, não necessariamente, contar um fato, Gorris optou por segmentar de alguma forma esses quadros e contar na tela as histórias de dois personagens: Septimus, um neurótico por causa da guerra e Clarissa, uma mulher de meia-idade que repensa sua existência. Mesmo com esse novo propósito que o texto mostra na tela, ainda pode-se observar que a questão das múltiplas perspectivas também foi abordada por Gorris, por meio da correlação entre os personagens, como no caso da constante ligação de imagens e situações entre eles.

Entendemos essa atitude de redimensionamento da proposta narrativa como uma estratégia da diretora para um melhor entendimento do texto de Woolf por parte do espectador. A própria natureza do filme, classificado como um drama romântico, parece ser um reforço para sustentar este argumento.

Para mostrarmos como se dá no filme a confrontação das várias realidades internas dos personagens que se confundem na narrativa de Woolf, apresentaremos, como primeiro exemplo, a tradução da descrição cênica do aeroplano, em que a presença do objeto no céu, num determinado momento da narrativa, causa deslumbramento em vários personagens. Ou seja, há um ponto fixo, mas ao mesmo tempo há uma variedade de impressões sobre este ponto. Nessa passagem no filme, Gorris propõe uma sequência de cenas de aproximadamente quatro minutos constituída por elementos que sintetizam essa confrontação. Para tal, a diretora pôs na tela a imagem e o barulho do aeroplano, contrastando com cada um daqueles rostos que se vislumbram com a presença daquele objeto voando. Há, a partir de então, uma

observação panorâmica do fato, tanto por parte dos personagens quanto por parte dos espectadores. Vejamos o desenvolvimento da sequência. Clarissa é a primeira personagem a observar o aeroplano no ar e é, também, a última a fechar a sequência. Clarissa é a primeira personagem a contemplar o objeto, mas é Rezia quem primeiro o aponta para Septimus:

(Clarissa caminha pela rua, ouve o barulho do aeroplano e o observa no ar.)

Rezia: Look! look, Septimus.

Septimus: There is no crime. There is no death.
The birds sing this in Greek.³

Evidencia-se a presença dos dois pólos argumentativos da narrativa, em perspectivas opostas. Enquanto Clarissa, assim como os outros transeuntes, se encanta com a figura do aeroplano no ar, Septimus está tão imerso em seu mundo que nem sequer dá atenção ao comentário de Rezia. Nesse momento, existe a possibilidade de fusão das várias realidades, pois aparece na tela um ritmo mais acelerado de imagens que têm como efeito um tom dramático. Esse efeito se completa pelo discurso dos personagens. Há, imediatamente, uma simultaneidade de imagens e sons, tais como um deficiente físico, uma mulher conduzindo um carrinho de bebê, Septimus e Rezia, o choro de uma criança e o próprio barulho do aeroplano. Essa situação de caos na narrativa cinematográfica está diretamente ligada à condição de

³ Rezia: Veja! Veja, Septimus

Septimus: Não existe crime... Não existe morte. Os pássaros cantam isso em grego. (Traduções das legendas em VHS).

desespero de Septimus ao dizer:

Septimus: The world is screaming: Kill yourself!
Kill yourself!
Rezia: Septimus, I go to walk on the lake and
back.⁴

Na cena seguinte, a figura no céu da palavra KREEMO é posta por alguns segundos na tela, com uma voz feminina em *off* comentando o letreiro: “Kreemo”! “It says kreemo.”⁵ Logo em seguida, Observa-se Rezia contemplando os jardins e Septimus é novamente posto em foco. Mais uma vez, o personagem está completamente imerso em seu próprio mundo:

Septimus: Make it known, make it known! But,
there’s a God! No one kills from hatred! (*Septimus vê a imagem de seu amigo Evans*). Evans,
for God’s sake! Don’t come!⁶

Percebemos que cada personagem reage de forma diferente à visão do aeroplano, mas, cada um deles é, de certa forma, afetado pela situação. Consolidam-se, dessa forma, as diferentes perspectivas apresentadas no filme.

Em seguida, a imagem de Clarissa retorna para a tela ainda caminhando, observando o percurso do aeroplano e observando, também, a reação de um casal de ve-

⁴ Septimus: O mundo está gritando: Mate-se! Mate-se!

Rezia: Vou até o lago e já volto.

⁵ “Kreemo” Está escrito “Kreemo”.

⁶ Septimus: Divulguem isso. Divulguem isso. Mas, existe um Deus! Ninguém mata por ódio! Evans, pelo amor de Deus, Não se aproxime!

lhos ao tentar decodificar o que está sendo escrito no ar:

Woman: T... O... F... F... E... E...

Man: It says "Toffee!"

Woman: I know it's toffee!

(A expressão *KREEMO TOFFEE* na tela)

Clarissa: Look, Lucy. It said 'Kreemo Toffee'⁷

Com o desenvolvimento da sequência em questão, Gorris enfatiza o aspecto do entrelaçamento das múltiplas perspectivas, tão presente no texto de Woolf. O fluxo narrativo se desenvolve sob o olhar dos vários personagens e a percepção individual deles dialoga com o espectador, embora Clarissa seja a personagem que norteia todo esse fluxo no momento em questão. É como se Clarissa fosse consciente do efeito que o objeto pode causar em cada um daqueles transeuntes. Enquanto Clarissa contempla maravilhada o aeroplano, num momento de êxtase, Septimus, completamente indiferente ao fato, observa os pássaros se alimentando na praça, imerso em suas reflexões de angústia e de questionamento da própria existência.

Apresenta-se, novamente, o caráter de conexão entre os dois personagens, mesmo que em situação adversa, como elemento constitutivo da narrativa. É a ratificação dos dois pólos que conduzem o desenvolvimento do enredo do filme, isto é, a neurose de Septimus causada pela guerra e o mergulho de Clarissa em si mesma.

⁷ Homem: Está escrito "Toffee!"

Mulher: Eu sei.

Clarissa: Veja, Lucy! Estava escrito "Kreemo Toffee."

Essa condição de oposição entre Septimus e Clarissa é bastante trabalhada por Gorris no seu texto. A estratégia usada pela diretora foi o uso de imagens desses dois personagens em determinadas cenas, mesmo que eles nunca se encontrem ou interajam diretamente. A presença implícita de Septimus como mediador das atitudes reflexivas de Clarissa se evidencia pelo processo de construção do personagem e pela carga significativa a ele atribuída durante todo o seu percurso. A personagem Clarissa Dalloway é posta na tela como um ser estável, como um fio condutor de um conjunto narrativo de estrutura complexa, mas que, diferente do texto de Woolf, é parte de uma trama ou passa a ser até mesmo uma vítima da própria vida.

Como no romance, o personagem Septimus revela-se como um símbolo opositor, um elemento de desestruturação da estabilidade, como se fosse uma autoimagem de Clarissa que a persegue em todo o conjunto da narrativa do filme. No texto de Woolf, existe uma clara proposta de mostrar, através dos distúrbios mentais de Septimus, toda a discussão da problemática da guerra. E o texto de Gorris se preocupou em mostrar esse fato, construindo a história do personagem, traçando um percurso que vai da guerra até o momento de sua destruição, com o seu suicídio.

A oposição entre os personagens no signo traduzido cria uma relação de significação com o signo tradutor, mas se diferencia por demonstrar, por meio do uso das imagens, um processo de linearização de um enredo na construção narrativa, o que não é apresentado no livro. Se no romance o personagem Septimus assegura a discussão sobre a guerra e seus efeitos, no filme, ele assume, além disso, uma função de protagonista desse enredo nas telas.

Dessa forma, as duas narrativas se diferenciam e se estabelecem enquanto signos distintos e por isso devem ser analisadas sob dois diferentes níveis. Clerc (1993, p. 29), ao tratar dessa diferença, discute a impossibilidade de se traduzir palavra por palavra uma obra literária para o cinema. Por essa razão, confere-se ao cineasta a liberdade para encontrar as “equivalências” para a significação geral da obra e suas particularidades literárias. Subjaz a esse posicionamento de Clerc a concepção de tradução como reescrita de Lefevere (1992), o que, por sua vez, também permeia essa análise, porque, ao se traduzir, há um redimensionamento de um texto de partida, já que ele é necessariamente inserido num novo contexto.

Nesse sentido, o redimensionamento de *Gorris* com o uso permanente das múltiplas perspectivas no filme, além de estabelecer uma relação com o texto “original”, constitui-se narrativa significativa porque propõe, na sua tradução, uma leitura regulada pela obra de Woolf, mas assegura também um novo padrão narrativo ao texto traduzido.

Para o leitor de Virginia Woolf, não seria difícil perceber o desenvolvimento dessa nova dimensão narrativa. No entanto, para o público não leitor da escritora poderia trazer dificuldade se estivéssemos imaginando o filme como “fiel ao livro”. Porém, essa questão não se apresenta assim na nossa discussão, pois acreditamos que não é necessário ler o livro para assistir ao filme. Mas, que o filme é uma reescrita do texto da escritora inglesa e, conseqüentemente, um veículo de difusão de seu universo. Por esse motivo, consolida-se enquanto texto e sustenta-se como signo tradutor da obra.

Outro momento da narrativa do filme em que essa oposição entre os personagens se estabelece é quando Clarissa está no Mulberry's comprando flores. Um barulho súbito, fora da loja, assusta Clarissa e Miss Pym. Nessa cena, Septimus, Clarissa, Miss Pym e o próprio espectador ficam conectados por fragmentos diferentes da realidade dos personagens. Essa realidade é completamente abstraída na tela, pela presença dos três personagens em foco ao mesmo tempo, diante do mesmo fato, sugerida apenas através de um ruído que vem da rua.

Esse procedimento de tradução, a presença de várias imagens desencadeadas por um fato, mais uma vez, consolida a ideia da ligação dos pontos de vistas. Assim como na cena do avião, essa sequência torna-se alvo de várias perspectivas e, por isso, não se completa através da formação dos elementos apresentados em cena. Ao mesmo tempo que a cena parece ligar a percepção das realidades individuais dos personagens Clarissa e Septimus, tendo Miss Pym como intermediadora dessa ligação, uma cena de *flashback* de Clarissa introduz rapidamente na tela a imagem sorridente de outra personagem, Sally Seton:

Clarissa: Roses for the hall, I think.

Miss Pym: And sweet peas for the table, perhaps.⁸

Observamos que, nessa cena, a imagem de Sally rapidamente apresentada em *flashback* funciona também como encadea-

⁸ Clarissa: Rosas para o salão, acho.
Miss Pym: Ervilhas-de-cheiro para a mesa, talvez?

mento das outras imagens. Constitui-se, portanto, uma estratégia para traduzir as múltiplas perspectivas. Nesse instante, há uma composição de imagens que parte do olhar de Clarissa sobre as flores, estas remetem imediatamente ao sorriso de Sally, que, por sua vez, é posta na cena como outro elemento de conexão na perspectiva narrativa metaforicamente representada pelas flores. Enquanto o diálogo se desenvolve na sequência, outros elementos são introduzidos como mudança na perspectiva da narrativa, o ruído do automóvel e a presença de Septimus:

Clarissa: Yes, sweet peas for the table. It would be perfect!

(Barulho do automóvel na rua)

Miss Pym: This awful motorcars!

Clarissa: Yes, oh yes, yes, of course. It was a motorcar

(Septimus parado na rua)

Septimus: I'm imerged here

Rezia: Septimus, please! We must go on!

Septimus: I'm emerged here and I don't know for what purpose.

Rezia: Septimus, please! People are looking at us!

Septimus: Am I blocking the way? All right, then.

Miss Pym: Good bye, Mrs. Dalloway.⁹

⁹ Clarissa: Sim. Ervilhas-de-cheiro para a mesa. Seria perfeito.

Miss Pym: Esses automóveis horrorosos!

Clarissa: Sim, é claro. Foi um automóvel.

Septimus: Estou enraizado aqui.

Rezia: Septimus, vamos. Precisamos ir!

Septimus: Estou enraizado aqui e não sei com que propósito.

Novamente observa-se, através dessa cena, a ideia de um fato captar a atenção dos personagens, ramificando os diferentes estágios de suas realidades no desencadeamento dos processos mentais. No romance, esse elemento constituinte da narrativa se apresenta como entrelaçamento entre as diferentes percepções e reações dos personagens e não, necessariamente, existe devido ao acontecimento externo propriamente dito, mas pelo efeito que exerce em cada uma das mentes que o presencia.

No filme, a realidade externa dos personagens tem uma importância muito maior e o entrelaçamento reflete uma progressão de suas histórias. O ruído é mostrado na tela simplesmente como algo sem maiores repercussões no desenvolvimento do enredo e passa a ser irrelevante, pelo menos para o espectador que não leu o livro. No entanto, no livro, essa explosão assume uma função importante na mudança de perspectiva do próprio desenvolvimento narrativo, deixando claro, mais uma vez, a diferença entre as duas narrativas.

Por meio do discurso apresentado no fragmento acima e da junção dos quadros superpostos na sequência narrativa em questão, podemos perceber que os personagens são constituídos dentro de um universo de realidades pessoais. Mas, ao mesmo tempo, esses personagens são delineados por realidades e fatores externos que se interligam. Clarissa Dalloway, por exemplo, quando confrontada diante de Septimus, é acometida por um

Rezia: Por favor! As pessoas estão olhando.

Septimus: Estou impedindo a passagem?

Tudo bem, então.

Miss Pym: Até mais, Sra. Dalloway.

sentimento de medo, como se estivesse diante de si mesma. Esse aspecto é bastante explorado no filme tanto pelas imagens quanto pela percepção individual da realidade externa que cada personagem apreende. Esse movimento constante que se dá através do dialogismo entre as imagens e as realidades internas e externas dos personagens e, muito mais entre as realidades externas, conferem parte do enredo do filme.

Os exemplos mais marcantes dessa fusão de perspectivas no filme podem ser observados nas cenas da festa na casa de Clarissa. Existe, nesse momento, um jogo de perspectivas que se cruzam, seja pela percepção que cada personagem tem da situação em si, ou pelo julgamento que cada um faz da mesma. Clarissa, Peter e Sally são postos frente a frente depois de muitos anos e essa confrontação tem um efeito importante para se apreender questões do romance. Clarissa, a anfitriã, se ocupa em receber os convidados com os famosos discursos tradicionais de saudação, tais como: “How delightful to see you!, How lovely have you to come!”¹⁰ e, ao mesmo tempo, reflete suas atitudes, diante daquele fato:

Clarissa: Oh Dear, It's going to be a failure, A complete failure. How delightful have you to come. Why do I do it?¹¹

Os diálogos, aqui, são superpostos pelos monólogos de Clarissa, manifestados através da narrativa em *voice-over*, representativos de um momento máximo no qual a personagem analisa e reflete

¹⁰ Clarissa: Estou encantada em vê-lo! Que bom ver você!

¹¹ Clarissa: Meu Deus, isto vai ser um fracasso, um fracasso completo! É muita gentileza sua ter vindo. Por que eu faço isto?

sobre sua existência. Apesar do uso de *voice-over*, ainda assim, no enredo, os diálogos prevalecem em detrimento dessa técnica.

Mesmo que limitada, a presença do *voice-over* possibilita que o personagem seja observado a partir da perspectiva de outro personagem. Apresenta-se, portanto, um entrelaçamento de olhares e percepções da realidade de cada um deles. Os personagens são observados sob o ponto de vista interno da narrativa, ou seja, entre eles mesmos, além da observação externa. É nesse contexto que as múltiplas perspectivas são apresentadas e a história é contada ao espectador nesse instante da narrativa.

Ao perceber a presença de Peter na festa, Clarissa passa a considerar um erro tê-lo convidado, pois tem consciência da posição de julgamento que ele sempre teve em relação às suas atitudes e, para a personagem, nesse momento, não seria diferente:

Clarissa: Peter, you came! How delightful to see you! (It's a disaster, the party is a disaster. How humiliating!)¹²

Essa percepção de si mesmo, tão trabalhada por Woolf na composição dos personagens em seus textos, dá ao texto de Gorris uma marca substancial a partir do momento em que o espectador consegue fazer a junção do conjunto dos quadros narrativos, ou seja, a própria história do filme. Enquanto Clarissa pressupõe esses julgamentos, por parte de Peter, Sally, também, insere-se como observadora de suas ações, reafirmando a sua posição em relação a algo que o espectador já tem conhecimen-

¹² Clarissa: Peter, você veio! Que bom ver você! (É um desastre! Esta festa é um desastre! Que humilhação!).

to devido às informações previamente dadas nos *flashbacks*:

Sally: Don't be too hard on her. After all, parties are a kind of performance. It isn't the real Clarissa.

Peter: On the real, Clarissa was lost years ago.¹³

Nesse momento, a estratégia não é mais a narrativa em *voice-over*, mas a transformação de conjecturas em diálogos. Sally e Peter conversam, fazendo comentários sobre Clarissa. Para possibilitar toda essa unidade, cada detalhe assume um papel fundamental na construção de fatos dramáticos na tela. A ligação constante entre os personagens e os enredos, através da complementação permanente entre as imagens e as palavras, contribuem também bastante para a progressão temática do texto cinematográfico.

Conclusão

A síntese de interligação, mostrada direta ou indiretamente entre os personagens, ao longo da narrativa do filme, remete-nos a uma temática bastante recorrente à obra de Woolf, caracterizada pela concepção do eu a partir da percepção do outro. Nessa perspectiva, Gorris parece ter tido bastante preocupação em enfatizar esse espírito da narrativa da escritora. Para tanto, utilizou um entrecruzamento entre as várias realidades internas dos personagens com situações externas, conforme discutido acima. As-

¹³ Sally: Não seja severo demais com ela. Afinal, as festas são uma espécie de teatro. Ela precisa representar. Não é a verdadeira Clarissa.

Peter: Perdemos a verdadeira Clarissa há anos.

sim, a diretora usou uma construção narrativa diferente, porque apesar de trabalhar questões relevantes da obra, traduziu essas questões através da apresentação de uma história segmentada nas telas. Traduziu um aspecto importante da escrita de Woolf, mas, para isso, reformulou em termos estruturais algumas propriedades do construto narrativo. Há uma preocupação no texto cinematográfico em manter a relação permanente de confrontação entre os personagens. Diferente do livro, essa relação no filme tem o propósito de construção de uma narrativa linear.

Referências

BARBOSA, J. A. A modernidade do romance. In: *O Livro do Seminário*. São Paulo: L. R. Editores, 1993.

CLERC, J. M. *Littérature et cinéma*. Paris: Nathan, 1993.

GORRIS, M. dir. *Mrs. Dalloway* [*Sra. Dalloway*]. Com Vanessa Redgrave, Natasha McElhone e Rupert Graves. Inglaterra, 1997, 100min.

HUMPHREY, R. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1972.

LEFEVERE, A. *Translation, rewriting & manipulation of literary fame*. London and New York: Routledge, 1992.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/Contexto I*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SILVA, V. M. de A. *Teoria da Literatura*. 8. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1988.

WOOLF, V. *Mrs. Dalloway*. London: Grafton Books, 1976.

WOOLF, V. Modern Fiction. In: *The Common reader*. New York: Harcourt Brace & Company, 1984, p. 146-154.

Artigo recebido em 7/2/2011 e aprovado em 7/03/2011.

