



## **As Horas: adaptação como dialogismo, intertextualidade e transtextualidade<sup>1</sup>**

Isadora Meneses Rodrigues<sup>2</sup>

Gabriela Frota Reinaldo<sup>3</sup>

Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE

### **RESUMO**

Este artigo tem por objetivo analisar o filme *As Horas*, adaptação baseada no livro homônimo de Michael Cunningham. A proposta é discutir as relações que o texto cinematográfico mantém com outros textos. Para isso, trabalharemos o conceito de intertextualidade, termo cunhado por Julia Kristeva, mas que tem sua origem na ideia de dialogismo de Mickail Bakhtin e que foi categorizado por Gérard Genette nas suas classes transtextuais.

**PALAVRAS-CHAVE:** adaptação; dialogismo; intertextualidade; transtextualidade; *As Horas*

### **INTRODUÇÃO**

A superação do paradigma da fidelidade e da ideia de superioridade do texto escrito ao texto fílmico foi resultado de estudos de diversas áreas do conhecimento. A primeira publicação teórica sobre adaptação foi o livro *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema*, de George Bluestone, de 1957. Esse livro já quebra um pouco o paradigma da fidelidade ao construir seu argumento em torno da especificidade de cada meio. Porém, outras teorias, anteriores a publicação do livro de Bluestone, foram fundamentais para o progressivo enfraquecimento do discurso da fidelidade nos estudos acadêmicos e para a evolução dos estudos das adaptações.

A teoria literária, a semiótica, os estudos de tradução e os inúmeros momentos de desenvolvimento da linguagem cinematográfica têm papel fundamental na desconstrução da ideia de superioridade do texto escrito à imagem. Dentre as diversas

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 12 a 16 de junho de 2013

<sup>2</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFC. E-mail: isadorarodrigues12@gmail.com

<sup>3</sup> Orientadora do trabalho. Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2002). Atualmente é professora adjunta do Instituto de Cultura e Arte (ICA) da UFC.



abordagens possíveis para o estudo de uma adaptação cinematográfica, este artigo propõe analisar o filme *As Horas* a partir das teorias da intertextualidade.

Estudar obras adaptadas à luz dessas teorias se mostra duplamente importante, pois a análise do processo de transposição de uma obra literária para o cinema está relacionada com a questão do dialogismo como parte integrante de toda prática cultural, como veremos a seguir. Além disso, os autores que trabalham a intertextualidade relativizam o conceito de originalidade absoluta da obra literária, ideia que está no cerne das discussões sobre adaptações.

## AS HORAS

O filme *As Horas*, lançado em 2002 pela Miramax International e Paramount Pictures, é uma adaptação do livro homônimo do escritor norte-americano Michael Cunningham. O romance, publicado em 1998, narra três histórias paralelas ocorridas em tempos e espaços diferentes, mas relacionadas entre si pelo romance *Mrs. Dalloway*, da escritora inglesa Virginia Woolf. Para escrever *As Horas*, além de acrescentar personagens e temáticas contemporâneas, o autor faz o que Silva (2007, p. 166) chama de uma reescritura do universo literário de Virginia Woolf, na medida em que Cunningham se baseia no romance *Mrs. Dalloway* e em partes do diário pessoal e cartas de Virginia, os *The Diary of Virginia Woolf Volume III, 1920- 1924*, e *The Letters of Virginia Woolf, Volume VI, 1936- 1941*.

*As Horas* segue o mesmo enredo do livro de Cunningham. A ação narrativa desenvolve-se por meio das divagações dos personagens e apresentação de ações banais do cotidiano das protagonistas. Na história, acompanhamos apenas um dia na vida de três mulheres. Temos a personagem Virginia Woolf, em Richmond, escrevendo o livro *Mrs. Dalloway* em um dia de 1923. A outra mulher, Laura Brown, vive um dia de 1949 e é leitora do romance de Woolf, casada com um herói da Segunda Guerra Mundial, mãe do pequeno Richard e grávida do segundo filho. A última mulher que acompanhamos é Clarissa Vaughan. Ela é uma editora de livros que prepara uma festa em homenagem ao amigo poeta Richard Brown em dia qualquer de 1998, em Nova York. A interligação dessas três personagens é feita por meio do livro *Mrs. Dalloway*, como se as dificuldades vividas por Virginia no momento de escrita repercutissem de alguma forma na vivência das outras duas mulheres. Nos fragmentos a seguir, retirados do primeiro capítulo de apresentação de cada uma das mulheres, podemos ter uma



noção da influência do romance na vida das outras personagens. Nas sequências abaixo temos Clarissa Vaughan, Virginia Woolf e Laura Brown:

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 em que Mrs. Dalloway era a única e óbvia escolha. (CUNNINGHAM, 2007, p.16).

Sem a mínima ideia de onde começar ou do que escrever. Ela pega a caneta. Mrs. Dalloway disse que compraria ela mesma as flores. (grifo do autor). (CUNNINGHAM, 2007, p.34).

Pelo menos, pensa, não é leitora de livros de mistério nem de romances de amor. 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 (CUNNINGHAM, 2007, p.39).

Essas três personagens são apresentadas no romance por meio de capítulos intercalados. Cada capítulo é interrompido em um momento chave para inserir o próximo. Segundo Thais Flores Diniz (2005), a intercalção das histórias por seção assegura a continuidade e ligação entre elas. O nome de cada capítulo corresponde ao sobrenome da protagonista da narrativa de cada seção: Mrs. Woolf, Mrs. Brown e Mrs. Dalloway. Destaque para o título do capítulo referente à Clarissa Vaughan, o Mrs. Dalloway, que faz uma alusão direta à personagem principal do romance de Virginia Woolf.

Essa não é a única ligação entre os dois livros. *As Horas* tem uma construção narrativa toda pautada em *Mrs. Dalloway*. Podemos citar como outras aproximações o fato de Cunningham trazer a ideia central da narrativa de *Mrs. Dalloway* para *As Horas*: um personagem vivendo um único dia de sua vida e nesse dia relembando fatos anteriores. As únicas personagens mostradas fora dessa temporalidade de um dia, em *As Horas*, é Virginia Woolf, pois ela aparece no prólogo, em 1941, cometendo suicídio; e Laura Brown, que visita o dia vivido por Clarissa Vaughan em 1998, já bem velha. Laura é a mãe de Richard, amigo de Clarissa que comete suicídio pouco antes da realização da festa.

Outra referência clara ao romance de Woolf é a personagem Clarissa Vaughan que, assim como a Clarissa Dalloway, prepara uma festa. A questão do suicídio também marca as duas obras. É um suicídio que leva as duas personagens a reverem ações de suas próprias vidas. Em *Mrs. Dalloway*, o suicídio do ex-combatente da Primeira Guerra Mundial, Septimus Warren Smith, faz com que Clarissa Dalloway passe por um momento de profunda introspecção, passando a questionar o sentido das suas ações, como dar uma festa. Em *As Horas*, é o suicídio do poeta aidético, amigo e ex-amante de Clarissa Vaughan, Richard Brown, que faz com que a editora também sofra um choque e repense suas atitudes.

Além das referências à obra *Mrs. Dalloway*, encontramos no livro de Cunningham alusões a outros romances escritos por Virginia Woolf e a partes do seu diário pessoal e cartas. Antes de nos aprofundarmos mais nos exemplos referenciais presentes no romance e no filme *As Horas*, partiremos para o estudo das formulações teóricas que tratam da interação entre autores e obras. Começaremos pelo dialogismo, termo que desencadeou toda a análise intertextual do século XX.

## O DIALOGISMO BAKHTINIANO



Figura 1 - Richard Brown dialoga com a frase presente na carta de Woolf

A frase e situação utilizada no filme *As Horas*, do diretor Stephen Daldry (2002), ilustradas na foto acima, mantém uma relação tradutória que vai além da adaptação do mesmo episódio do romance de Michael Cunningham. Esta frase, “eu não acho que duas pessoas possam ter sido mais felizes do que nós fomos”, foi retirada da carta de suicídio de Virginia Woolf, escrita em 1941, destinada ao seu marido Leonard. Antes de ter se transformado nas últimas palavras escritas por Virginia, a mesma frase



pode ser encontrada em *A Viagem* (2008, p. 518), primeiro romance da escritora. Em *A Viagem* a frase é dita pelo personagem Terence para a sua noiva Rachel, protagonista do livro, que se encontra prestes a morrer. A frase, que seria escrita 26 anos depois por Woolf para seu marido, ainda será transportada por mais alguns anos, até 1998, quando o escritor de *As Horas*, além de trazer a carta de suicídio de Virginia como prólogo do seu livro, coloca a frase num diálogo entre Richard e Clarissa. Richard, pouco antes de se jogar da janela do apartamento onde vive, chama Clarissa pelo apelido mrs. Dalloway, e diz a frase. No filme notamos pela expressão da atriz Meryl Streep, intérprete de Clarissa, que a personagem entende a referência feita pelo amigo à carta de suicídio da escritora que ambos admiram.

Como podemos perceber, a relação referencial desse episódio vai muito além da tradução do romance-fonte, pois o próprio livro que o filme adapta já contém referências a outros textos, como ao primeiro livro de Woolf e à sua última carta.

A pesquisadora Vanessa Curtis, biógrafa de Virginia Woolf, aponta que a frase ainda tem uma origem anterior ao romance *A Viagem*, de 1915. Segundo Curtis (2005), essa frase relembra uma situação vivida pela meia-irmã de Virginia, Stella. O marido de Stella, Jack Hills, teria falado a frase para a esposa pouco antes de ela morrer. Curtis explica:

A confusão sobre a doença e morte de Rachel, em *A Viagem* não pode deixar de lembrar a terrível confusão e tensão dos dias finais de Stella. O primeiro médico de Rachel, Rodriguez, afirma que ela está melhorando, quando de fato sua família pode ver que ela está piorando rapidamente. Depois que um novo médico aparece em cena, Rachel parece estar se recuperando, como de fato Stella pareceu estar durante os últimos cinco dias da sua vida. Então ela morre e Terence, ao seu lado, murmura as palavras: “Jamais duas pessoas foram tão felizes como nós dois fomos”, palavras que talvez Jack Hills tenha murmurado para Stella enquanto ela morria (Ele estava presente na hora em que ela morreu, como atesta a certidão de óbito), e palavras que mais tarde foram ecoadas por Virginia Woolf em seu bilhete de suicídio para Leonard. Até mesmo a hora da morte de Rachel espelha exatamente a hora da morte de Stella— três horas da manhã. (CURTIS, 2005, p.59)

Essa relação referencial entre textos foi bastante estudada pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin, que cunhou o termo dialogismo em alusão à relação que um enunciado mantém com outros enunciados. Para o estudioso, 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, para Bakhtin, é a unidade da comunicação verbal que permite tratar a linguagem como movimento de interlocução e diálogo. Apesar de o dialogismo tratar principalmente da comunicação verbal, através da análise literária de escritores como Fiodor Dostoievski e François Rabelais, os conceitos do autor podem ser aplicados a outras formas de comunicação e expressão, como o cinema. É justamente o que faz Robert Stam em *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa* (1992), em que considera que a ideia de dialogismo opera dentro de qualquer produção cultural, inclusive de uma produção não verbal como o filme. Para Stam (1992), “no sentido mais amplo, o dialogismo se refere às possibilidades abertas e infinitas geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura, toda a matriz de enunciados comunicativos onde se situa um dado enunciado” (STAM, 1992, p.74).

Na perspectiva bakhtiniana, essa interação verbal entre enunciados só ocorre entre um “eu” e um “outro” socialmente organizado e constituído e é inerente a interação humana. Dessa forma, o diálogo de Bakhtin deve ser compreendido como toda comunicação, de qualquer tipo que seja, um elemento definidor de todas as formas e esferas da prática comunicativa. Para Bakhtin:

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. (BAKHTIN, 2003, p.272)

Essa relação dialógica em uma adaptação cinematográfica é clara em relação ao romance-fonte e ao roteiro, mas a ideia de diálogo não se refere somente a essas relações explícitas. Muitas vezes, um discurso é incorporado na estrutura de um texto e se perde como referência. Segundo Stam, o conceito de dialogismo se refere às possibilidades infinitas e abertas pelas práticas discursivas de uma cultura, pela matriz dos discursos comunicativos que alcançam o texto não apenas através de citações reconhecíveis, mas através de um processo sutil de disseminação. (STAM, 1992).

Desse modo, o dialogismo é central não apenas para o estudo dos textos canônicos da tradição literária e filosófica, mas também para os textos menos apreciados pela academia e para meios de expressão que não são convencionalmente pensados como texto, como é o caso do cinema (STAM, 2006, p.28). Um filme pode manter uma relação dialógica com outros filmes, por exemplo, fazendo referências à montagem, sequência ou à estruturação de um determinado plano.

No filme *As Horas*, por exemplo, encontramos uma referência a um episódio do filme *Beleza Americana* (1999), do diretor Sam Mendes. Na cena de *As Horas* a família de Laura Brown está jantando em casa, comemorando o aniversário do marido de Laura. Apesar de aparentar ter uma relação feliz com a família, os espectadores sabem que Laura não está satisfeita com aquela situação e que planeja abandonar o filho e o marido. Essa representação da típica família americana feliz estabelece diálogo com a cena do jantar da família Burnham do filme de Sam Mendes. A mise-en-scène das duas sequências é bastante parecida. O plano final da cena de *As Horas* com um zoom out da mesa de jantar é bastante similar, esteticamente, à cena de Sam Mendes, como podemos observar nas imagens a seguir:



Figura 2 - A família de Laura Brown, em *As Horas*, e a família *Beleza Americana*

A relação referencial não acaba aí. Assim como a situação da frase escrita na carta de suicídio de Virginia Woolf, a cena de partida da nossa análise pode estabelecer uma relação dialógica infinita com vários outros textos cinematográficos. A cena do filme de Sam Mendes já faz uma alusão à sequência similar do filme *Gente como a Gente* (1980), do ator e diretor Robert Redford, em que uma família de classe média, similar à família do filme de Mendes, é mostrada na mesa de jantar em uma composição de plano parecida com a de *Beleza Americana*, como podemos ver na imagem abaixo:





Figura 4- A família de *Gente como a Gente*

A relação dialógica entre os três filmes foi apontada pelos críticos e confirmada pelo próprio Stephen Daldry no áudio-comentário do DVD *As Horas* (2002). Mais uma vez temos a ideia bakhtiniana de que qualquer discurso que produzimos está impregnado de influências e que muitas vezes essas relações são imperceptíveis para os próprios autores. Na concepção de Bakhtin, apenas Adão, o primeiro homem da terra, poderia evitar a relação dialógica, pois ele seria o primeiro homem solitário a lançar ao mundo uma voz sem elo. (BAKHTIN, 2003). Portanto, nem o primeiro filme do mundo escapa dessa relação dialógica, pois a relação pode não ser com o cinema, mas com as outras formas de arte e com a própria vida.

## **A INTERTEXTUALIDADE DE JULIA KRISTEVA**

A ideia de dialogismo de Bakhtin foi desenvolvida ao longo de suas obras, marcadamente nos anos de 1920, porém só começou a ser difundida no ocidente no começo dos anos de 1960, principalmente por meio dos estudos da filósofa e crítica literária búlgara Julia Kristeva. A autora ampliou o conceito de dialogismo, inicialmente relacionado à literatura e à cultura, criando o termo intertextualidade e colocando a discussão em torno da linguagem e da semiose.

Para Kristeva, “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto” (KRISTEVA, 1974, p.59). 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 mosaico de outros já existentes.

O aporte teórico deste capítulo é por si um bom exemplo dessa interminável intertextualidade dos discursos. Apesar de o termo intertextualidade ter sido cunhado e difundido por Julia Kristeva, a ideia do intertextual não é originalmente da autora e sim





uma atualização de estudos de Bakhtin, que por sua vez tem uma série de outras influências, como algumas ideias sobre autoria na arte no livro *A Poética* de Aristóteles.

Um aspecto interessante do conceito de intertextualidade de Kristeva, para a análise das adaptações, é o fato de a autora considerar que 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. Também encontramos essa ideia de atualização do passado em Bakhtin (2003), que considera que cada era reacentua, à sua própria maneira, as obras do passado.

Em *As Horas* encontramos esses aspectos de revisitação e atualização de obras de acordo com a época. Como dissemos, o livro de Cunningham mantém uma relação dialógica/ intertextual com o romance *Mrs. Dalloway*. Essas obras são separadas por um tempo histórico relevante, mais de 70 anos. Na sua reescritura, Cunningham acrescenta temas não explorados no romance de Virginia, como a AIDS, e destaca temas apenas sugeridos no livro de Woolf, como a homossexualidade. Esses acréscimos são bastante determinados pela época em que a reescritura é realizada.

Em *Mrs. Dalloway*, a personagem principal, Clarissa, apenas tem uma relação de flerte com a amiga Sally, mas acaba se casando com um homem, Richard Dalloway. Em *As Horas*, Clarissa Vaughan é uma espécie de mrs. Dalloway moderna, casada com uma mulher que, não por coincidência, se chama Sally. É como se Cunningham pudesse atualizar um desejo da escritora Virginia Woolf, por viver em uma época onde a homossexualidade é tratada com mais liberdade, assim, adaptando o romance de acordo com a sua época. Stam (2006) comenta a seguir essa maior liberdade do adaptador em reescrever uma obra e atualizar o romance de acordo com as regras sociais em voga:

Já que as adaptações fazem malabarismos entre múltiplas culturas e múltiplas temporalidades, elas se tornam um tipo de barômetro das tendências discursivas em voga no momento da produção. Cada recriação de um romance para o cinema desmascara facetas não apenas do romance e seu período e cultura de origem, mas também do momento e da cultura da adaptação. (STAM, 2006, P.48).

O acréscimo da questão da AIDS, no romance de Cunningham, também pode ser considerado uma recriação de acordo com o período em que o autor escreveu o livro. A grande catástrofe social dos primeiros anos do século XX foi a Primeira Guerra, vivida por Virginia Woolf. Cunningham aborda, ao reescrever *Mrs. Dalloway*, uma temática de destaque dos anos de 1980 e 1990. Nas passagens seguintes encontramos exemplos

de como as temáticas foram tratadas pelos dois autores, primeiro Woolf, refletindo as consequências da guerra por meio de Septimus, e depois Cunningham, abordando a AIDS por meio de uma divagação de Clarissa:

A guerra o havia educado. Era sublime, aquilo. Passara por tudo, amizade, guerra, morte, fora promovido, ainda não tinha trinta anos e ia sobreviver. Estava tudo direito. As últimas bombas não haviam acertado nele. Vira-se explodir com indiferença. (...) comprometeu-se uma tarde em que o pânico se apoderou dele... porque não podia sentir nada. (WOOLF, 1980, p.85)

Como evitar de se sentir ressentida com Evan e todos os outros que obtiveram as novas drogas a tempo; com todos os homens e mulheres de sorte (sendo que “sorte”, claro, é um termo relativo aqui), cujas mentes o vírus ainda não transformou num rendilhado? Como deixar de sentir raiva em nome de Richard, cujos músculos e órgãos foram revitalizados pelas novas descobertas, mas cuja mente parece ter ficado aquém de qualquer tipo de concerto, exceto aquele que garante alguns dias bons entre os maus. (CUNNINGHAM, 2007, p.50)

No filme, o debate social em torno da doença é menos explorado que no livro. Isso se deve, em grande parte, à escolha do diretor e roteirista em não utilizar o voice-over e não transpor as divagações dos personagens tal qual estão no livro. O tema é abordado em alguns diálogos, mas as consequências que uma doença como a AIDS causa na vida das pessoas são expressas, no filme, pela imagem decadente de Richard, interpretado por Ed Harris. O personagem aparece extremamente abalado, física e psicologicamente, pela doença. O filme pode não dizer, mas ele mostra os efeitos da AIDS no andar, na magreza e fala de Richard e nas reações de claro desgaste emocional de Clarissa, por ter cuidado do amigo doente durante anos. Vejamos as imagens:



## OS ASPECTOS TRANSTEXTUAIS DE GENETTE



Em 1982, o teórico francês Gérard Genette, no livro *Palimpsestes: La littérature au second degré*, utilizou a metáfora do palimpsesto para trabalhar as ideias de dialogismo e intertextualidade, ampliando e categorizando esses conceitos. O palimpsesto era uma prática de escrever em pergaminhos. Como os pergaminhos eram escassos na época medieval era preciso reaproveitá-los, escrevendo um texto sobre outro. Apagava-se o texto anterior para a escrita de um novo texto, deixando, entretanto, vislumbrar a escrita do primeiro. Parte daí a denominação de palimpsesto a “todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação” (GENETTE, 2006, p.5). Essa relação de transformação ou imitação de textos anteriores foi denominada transtextualidade por Genette (2006).

Em seus estudos, Genette aborda a transcendência textual da literatura. Essa transcendência seria justamente aquilo que ele chamou de relação transtextual, “tudo aquilo que coloca um texto em relação manifesta ou secreta com outro texto” (GENETTE, 2006, p.7). Para a descrição dessas relações entre textos, o autor criou cinco categorias. Como veremos a seguir, a ideia de que um texto pode sempre ler um outro permeia todas as obras literárias e, extrapolando seus estudos, todas as formas de expressão cultural.

O autor dividiu o conceito de transtextualidade em cinco categorias. A classe que irá nos interessar particularmente para a análise da tradução do fluxo de consciência para o cinema será a hipertextualidade. Antes de chegar nela é essencial uma breve noção das outras categorias, pois elas não são estanques, sem comunicação ou interseção, podendo ocorrer simultaneamente.

A primeira classe transtextual de Genette é a intertextualidade, exatamente o mesmo termo formulado por Kristeva em *Introdução à Semañálise (1974)*, mas agora com uma definição diferente. O autor francês reduz a ideia de intertextualidade e a caracteriza como a “relação de co-presença entre dois ou vários textos.” (GENETTE, 2006, p.8). Isto é, como a presença efetiva de um texto em outro, por meio da citação (com ou sem aspas), da alusão e do plágio, que seria a citação direta sem referência da autoria.

Em *As Horas* encontramos várias situações intertextuais. Já citamos a frase da carta de suicídio de Woolf na análise do dialogismo, mas além desse exemplo podemos encontrar no romance várias passagens do livro *Mrs. Dalloway*, devidamente destacadas do texto de Cunningham. Essas citações acontecem nos momentos em que a personagem Laura lê o livro de Virginia Woolf. Desse modo, o leitor lê o que a personagem do livro

está lendo, como podemos perceber no trecho de apresentação de Mrs. Brown. A parte em itálico são as primeiras linhas do romance *Mrs. Dalloway* e são destacadas dessa forma pelo próprio Cunningham:

*Mrs. Dalloway disse que compraria ela mesma as flores. Porque Lucy já tinha trabalhado de sobra. As portas teriam de ser removidas das dobradiças; os homens de Rumpelmayr viriam. Depois, pensou Clarissa Dalloway, que dia- limpo como se nascido para crianças numa praia. Estamos em Los Angeles. Em 1949. Laura Brown está tentando se perder. (CUNNINGHAM, 2007, p.35)*

Podemos encontrar essa relação de citação também no filme de Stephen Daldry, onde as frases do romance de Woolf aparecem por meio da técnica do voice-over. Nas cenas, escutamos a voz de Nicole Kidman, intérprete de Virginia Woolf, declamando partes do seu livro enquanto acompanhamos imagens de Laura, interpretada por Julianne Moore, lendo *Mrs. Dalloway*, como mostram as imagens abaixo:



Outro exemplo de intertextualidade por meio de citação acontece na epígrafe do livro *As Horas*. Duas citações são apresentadas, a primeira é do poema *O Outro Tigre*, de Jorge Luis Borges:

Procuramos um terceiro tigre. Será, tal como os outros, uma forma. Do meu sonho, um sistema de palavras. Humanas, não o tigre vertebrado. Que, para além das vãs mitologias, Pisa a terra. Bem sei, mas qualquer outra coisa me impõe esta aventura indefinida, Insensata e antiga, e persevero Em busca pelo tempo desta tarde. O outro tigre, o que não está no verso. (CUNNINGHAM, 1998, p.7)

Na mesma página, também em forma de epígrafe, encontramos uma anotação do diário de Virginia Woolf do dia 30 de agosto de 1923:

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. (CUNNINGHAM, 1998, p.7)

Nessa última citação notamos que Cunningham opta por estabelecer logo no início do romance a ligação do seu livro com o universo woolfiano, pois encontramos, nessa epígrafe, a frase da própria Virginia Woolf falando sobre o romance *Mrs. Dalloway*, que na época teria *As Horas* como título provisório. Para o leitor que não conhece tão bem a literatura e obra de Virginia, a ligação entre o romance de Cunningham e o de Woolf ainda fica implícita nesse momento, pois não há clareza sobre qual romance seria esse que Woolf chama de *As Horas*. Para os leitores familiarizados com a literatura e vida da escritora a ligação é clara, pois em um momento do seu diário Woolf declara *As Horas* como título do livro que posteriormente ficaria conhecido como *Mrs. Dalloway*. Em 19 de junho de 1923 Woolf escreve: “Mas agora o que eu sinto sobre a minha escrita? – este livro, isto é, *As Horas*, se é que este é o seu título?” (WOOLF *apud* Silva, p.166).

Essa questão do título nos leva à próxima categoria de Genette, a paratextualidade. Essa é uma relação menos explícita que a intertextualidade e pode ser definida como o conjunto apresentado em uma obra literária como o título, o prólogo, as ilustrações, entre outros. O título de *As Horas* pode ser considerado, dessa forma, um paratexto de *Mrs. Dalloway*. A relação pode ser implícita ou explícita, dependendo do grau de conhecimento do leitor das obras dos autores.

Os equivalentes ao paratexto em uma produção cinematográfica, segundo Stam, seriam “todos os materiais soltos do texto, tal qual pôsteres, trailers, resenhas, entrevistas com o diretor e assim por diante.” (2006, p.30). No DVD de *As Horas* (2002) encontramos vários exemplos de paratexto, como um áudio-comentário do filme feito por Stephen Daldry e Michal Cunningham, entrevistas com os atores e um documentário sobre a vida de Virginia Woolf. Ainda de acordo com Robert Stam, esses materiais paratextuais remodelam nossa experiência e compreensão da obra.

A metatextualidade é a terceira classe transtextual de Genette. Essa categoria também pode ser considerada um comentário, pois une um texto ao outro sem necessariamente citá-lo ou nomeá-lo. Segundo Genette, essa categoria estabelece uma relação crítica por excelência. Resenhas críticas, premiações e trabalhos acadêmicos podem ser considerados metatextos de obras literárias e fílmicas, por exemplo.



A arquitextualidade, quarta categoria, representa as taxonomias genéricas sugeridas ou refutadas pelos títulos e subtítulos de um texto. A arquitextualidade põe um texto em relação com as diversas classes às quais ele pertence. *As Horas*, por exemplo, estaria em relação arquitextual com o gênero romance. Já o filme, por exemplo, pode ter relação arquitextual com o gênero drama.

A hipertextualidade, quinta categoria trantextual é, segundo Stam, o tipo mais relevante para o estudo das adaptações. (2006, p.33). A hipertextualidade é toda relação que um texto A, denominado por Genette de hipotexto, mantém com um texto B (hipertexto). O hipertexto transforma ou imita o hipotexto. Nessa visão, todas as obras literárias são, em dado momento, hipertextuais, pois é próprio da obra literária, em algum grau e segundo as leituras, invocar alguma outra. (GENETTE, 2006).

Extrapolando essas ideias para a análise fílmica, as “adaptações cinematográficas são hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação para a adaptação.” (STAM, 2006, p.33). Concluimos, portanto, que os hipotextos do filme de Stephen Daldry são o roteiro de David Hare e o livro de Michael Cunningham. Adaptações cinematográficas, dessa forma, são envolvidas nesse jogo de transformações de textos que geram outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem nenhum ponto claro de origem. (STAM, 2006, p.34).

### **Referências bibliográficas**

ARAÚJO, V. L. S. “**Adaptação**” e as **Teorias de Tradução**. In: X Encontro Internacional da ABRALIC, 2006, Rio de Janeiro. X Encontro Internacional da ABRALIC – Lugares dos Discursos. Rio de Janeiro : UERJ. v. 1. p. 1-1.

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

CUNNINGHAM, Michael. **As Horas**. Trad. Beth Vieira, São Paulo:Caia. Das Letras, 1999.

CURTIS, Vanessa. **As mulheres de Virginia Woolf**. Tradução de Tuca Magalhães. São Paulo: A Girafa, 2005.

DALDRY, Stephen. (Diretor). **As Horas**, Filme da Miramax e Paramount Pictures, 2002.

DINÍZ, Thaís Flores Nogueira. **Adaptação criativa: As horas**, de Stephen Daldry. Claritas: Revista do Departamento de Inglês. São Paulo: Ed. PUC, v. 11, n. 1, p.31-43, maio 2005.



GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Extratos traduzidos por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras - UFMG – 2006.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

SILVA, Carlos Augusto Viana. **Mrs. Dalloway e a reescritura de Virginia Woolf na literatura e no cinema**. 2007. 241 f. Tese (Doutorado) - Departamento de Letras, Universidade Federal da Bahia (ufba), Salvador, 2007.

STAM, Robert. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**. São Paulo: Ática, 1992.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. Ilha do Desterro, Florianópolis, v. 1, n. 51, p.19-53, jul. 2006. Semestral.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

WOOLF, Virginia. **A Viagem**. Osasco: Novo Século, 2008.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. Tradução de Mário Quintana, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.