



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**ISADORA MENESES RODRIGUES**

**A TRADUÇÃO DO FLUXO DE CONSCIÊNCIA LITERÁRIO NA TRILHA  
MUSICAL DO FILME *THE HOURS***

**FORTALEZA**

**2015**

ISADORA MENESES RODRIGUES

**A TRADUÇÃO DO FLUXO DE CONSCIÊNCIA LITERÁRIO NA TRILHA  
MUSICAL DO FILME *THE HOURS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito à obtenção do título de mestre em Comunicação. Área de concentração: Fotografia e Audiovisual.

Orientador: Professora Dr.<sup>a</sup> Gabriela Frota Reinaldo.

FORTALEZA

**2015**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca de Ciências Humanas

- 
- R696t Rodrigues, Isadora Meneses.  
A tradução do fluxo de consciência literário na trilha musical do filme *The Hours* /  
Isadora Meneses Rodrigues. – 2015.  
129 f. : il. color., enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de Cultura e Arte,  
Departamento de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza,  
2015.  
Área de Concentração: Fotografia e Audiovisual.  
Orientação: Profa. Dra. Gabriela Frota Reinaldo.
1. Cinema. 2. Roteiros cinematográficos. 3. Representação cinematográfica. 4. Música.  
I. Título.

ISADORA MENESES RODRIGUES

**A TRADUÇÃO DO FLUXO DE CONSCIÊNCIA LITERÁRIO NA TRILHA  
MUSICAL DO FILME *THE HOURS***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Comunicação. Área de concentração: Fotografia e Audiovisual.

Aprovada em: 16/06/2015.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Gabriela Frota Reinaldo (Orientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Wellington de Oliveira Júnior  
Universidade Estadual do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Marcel Vieira Barreto Silva  
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)

## **AGRADECIMENTOS**

À professora Gabriela Reinaldo, pela orientação rigorosa e generosa dos meus textos e pelo carinho com que acolheu a minha pesquisa.

Aos professores Wellington de Oliveira Júnior, Carlos Augusto Viana da Silva e Marcel Vieira Barreto Silva, pelos comentários valiosos durante a qualificação.

Aos professores do Instituto de Cultura e Arte da UFC, por contribuírem imensamente para a minha formação acadêmica.

Ao PPGCom UFC, por acolher o projeto.

Aos familiares e amigos, pelo incentivo, afeto e paciência.

Aos meus colegas de mestrado, especialmente João Victor Cavalcante, pelas indicações bibliográficas, revisões de textos e viagens compartilhadas.

Ao querido Julio Pio, pela revisão do texto e pela amizade.

Ao João Flávio, pelas leituras, conselhos e amor.

À escritora Virginia Woolf, pelos textos que movimentam esta pesquisa e a minha vida.

À Funcap, pelo apoio financeiro.

“It’s odd, for I’m not regularly musical, but I always  
think of my books as music before I write them”.

(Virginia Woolf, 1940)

## RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar o filme *The Hours* (2002), adaptação cinematográfica do romance homônimo de Michael Cunningham (1998). No livro, o fluxo de consciência é utilizado para representar a percepção interior dos personagens. Para a tradução da técnica, principal desafio do processo de adaptação segundo o roteirista David Hare (2002), evitou-se o *flashback* e *voice-over*. No lugar da descrição do pensamento, o filme transforma a subjetividade dos personagens em ação exterior, por meio dos diálogos e da caracterização dos atores. O nosso pressuposto é de que a trilha musical, composta pelo músico norte-americano Philip Glass, é o elemento fílmico que sugere a expressão de um fluxo de consciência na película. Não só pelo estilo da composição, pós-minimalista, se aproximar de conceitos estéticos da ficção de fluxo de consciência, mas também pelo modo como essa música se entrelaça às imagens. Nesse sentido, procuramos articular autores da teoria literária (Wood, 2012; Humphrey, 1979), dos estudos musicais (Gorbman, 1987; Ross, 2009) e da cultura visual (Mitchell, 1986; Rancière, 2009) para tratar da relação entre texto, imagem em movimento e som. Consideramos que esses elementos estão em constante convergência na contemporaneidade, já que a literatura, o cinema e a música estão inseridos em um mundo onde há um deslocamento contínuo entre as instâncias do dizível e do visível.

**Palavras-chave:** Fluxo de Consciência. Cinema. Literatura. Tradução. Trilha Musical.

## ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the *The Hours* (2002), a film adapted from the homonymous novel written by Michael Cunningham (1998). In the book, the stream of consciousness is utilized to represent the inner perception of the characters. To translate the technique, the main challenge in the adaptation process, according to the screenwriter David Hare (2002), flashback and voice-over were avoided. Instead of describing thoughts, the movie transforms subjectivity in external actions, through dialogues and the characterization of the actors. Our hypothesis is that the score, composed by the American musician Philip Glass, is the filmic element that suggests the expression of the stream of consciousness in the movie. Not only the post-minimalism aesthetic is close to concepts of the stream of consciousness fiction, but also the way the music intertwines itself with images. This way, we try to articulate ideas by authors of literary theory (Wood, 2012; Humphrey, 1979), musical studies (Gorbman, 1987; Ross, 2009) and visual culture (Mitchell, 1986; Rancière, 2009) to deal with the relationship between text, moving image and sound. We consider these elements are in constant convergence in contemporaneity, since literature, cinema and music are inserted into a world where there is a constant displacement between the instances of the speakable and of the visible, in which forms and materialities are constantly mixing up.

**Keywords:** Stream of Consciousness. Cinema. Literature. Translation. Score

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Frame de <i>l'arroseur arrosé</i> (Louis Lumière, 1985).....	17
Figura 2 – Página da história em quadrinho <i>l'arroseur</i> (Hermann Vogel, 1887).....	18
Figura 3 – Seleção de frames de <i>Alice no país das maravilhas</i> (Cecil m. Hepworth e Percy Stow, 1903).....	18
Figura 4 – Cartaz de <i>O assassinato do duque de guise</i> (Charles Le Bargy e André Calmettes, 1908).....	29
Figura 5 – Frame de <i>O assassinato do duque de guise</i> (Charles Le Bargy e André Calmettes, 1908).....	29
Figura 6 – O corpo de Woolf é levado pela correnteza (Stephen Daldry, 2003).....	37
Figura 7 – Frames dos primeiros planos de <i>The Hours</i> (Stephen Daldry, 2003).....	79
Figura 8 – Leonard lê a carta de suicídio de Woolf (Stephen Daldry, 2003).....	80
Figura 9 – Apresentação dos parceiros de Laura, Clarissa e Woolf (Stephen Daldry, 2003).....	81
Figura 10 – Gestos e objetos se repetem nos três ambientes (Stephen Daldry, 2003)....	82
Figura 11– Woolf escreve <i>Mrs. Dalloway</i> , Laura o lê e Clarissa fala as primeiras linhas do romance. (Stephen Daldry, 2003).....	83
Figura 12– Virginia decide o destino da personagem do seu livro (Stephen Daldry, 2003).....	84
Figura 13 – Clarissa e Julia conversam sobre o passado (Stephen Daldry, 2003).....	87
Figura 14 – Laura prepara o bolo (Stephen Daldry, 2003).....	95
Figura 15 – Festa de aniversário do Dan (Stephen Daldry, 2003).....	97
Figura 16 – Woolf, Clarissa e Laura hesitam em mergulhar no dia (Stephen Daldry, 2003).....	100

Figura 17 – Virginia Woolf sai do quato (Stephen Daldry, 2003).....	100
Figura 18 – Clarissa vai comprar flores (Stephen Daldry, 2003).....	101
Figura 19– Clarissa e a florista comentam o livro de Richard (Stephen Daldry, 2003).....	101
Figura 20 – As três mulheres estão imersas em seus afazeres domésticos (Stephen Daldry, 2003).....	102
Figura 21 – Nelly interrompe a escrita de Woolf (Stephen Daldry, 2003).....	103
Figura 22 – Os Bell conversam sobre o pássaro morto (Stephen Daldry, 2003).....	103
Figura 23 – Woolf e Angelica preparam o funeral do pássaro (Stephen Daldry, 2003).....	104
Figura 24 – Conexão entre as mentes de Laura e Virginia (Stephen Daldry, 2003).....	105
Figura 25 – Richard relembra o dia marcante de sua infância (Stephen Daldry, 2003).....	106
Figura 26 – Louis visita Clarissa (Stephen Daldry, 2003).....	106
Figura 27– Clarissa relembra uma manhã de junho em wellfleet (Stephen Daldry, 2003).....	107
Figura 28 – Virginia Woolf entra no rio <i>ouse</i> (Stephen Daldry, 2003).....	108

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>2</b>	<b>CINEMA E LITERATURA.....</b>	<b>17</b>
2.1	Além da especificidade técnica dos meios.....	17
2.2	Plalavra e imagem: O caos das materialidades.....	23
2.3	Cinema: imagem e som.....	27
<b>3</b>	<b>A VIDA MENTAL NA MODERNIDADE.....</b>	<b>34</b>
3.1	A consciência nas artes e o surgimento das metrópoles.....	34
3.2	A literatura e o seu passeio pela consciência do homem.....	44
3.3	O cinema e a representação do pensamento.....	47
<b>4</b>	<b>A CONSTRUÇÃO DO FLUXO DE CONSCIÊNCIA NA LITERATURA MODERNA E CONTEMPORÂNEA.....</b>	<b>53</b>
4.1	<i>What a plunge!</i> A imersão na consciência em <i>Mrs. Dalloway</i> .....	53
4.2	A reconstrução do universo woolfiano em <i>The Hours</i> , de Michael Cunningham..	64
<b>5</b>	<b>A TRADUÇÃO DO FLUXO DE CONSCIÊNCIA NA TRILHA MUSICAL..</b>	<b>79</b>
5.1	<i>The Hours</i> , de Stephen Daldry.....	79
5.2	Philip Glass: uma música para a consciência.....	88
5.3	A ideia é que as cavernas se comuniquem e venham à tona.....	95
<b>6</b>	<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>110</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>114</b>
	<b>QUADRO A- decupagem de <i>The Hours</i>.....</b>	<b>120</b>

## 1 INTRODUÇÃO

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 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.

Em *The Hours* (1998), acompanhamos um dia comum de três mulheres que vivem em tempos e espaços diferentes. Temos a personagem Virginia Woolf, em Richmond, escrevendo o livro *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 protagonistas, 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 outros 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 o estado psíquico dos personagens” (HUMPHREY, 1976, p.4). Ou seja, é um método literário de representação da vida interior que dá ao leitor a sensação de que não existe um narrador intermediando o que se passa na mente dos personagens.

Apesar de viverem em épocas distintas, os cotidianos das três mulheres se cruzam e se confundem constantemente. Não apenas por manterem uma relação com o romance *Mrs. Dalloway* —Virginia o escreve; Laura o lê; e Clarissa, em muitos sentidos, o vive —, mas também pela narrativa ser marcada pela auto-reflexividade, pois *The Hours* desnuda o seu próprio processo de criação artística por meio de referências a outras histórias de ficção que se assemelham a sua. Clarissa Vaughan, por exemplo, além de reproduzir o dia da Sra. Dalloway, é também personagem do livro escrito por Richard, que por sua vez é uma espécie de duplo de Virginia Woolf, compartilhando angústias literárias bastante próximas as da escritora, mesmo que cerca de 70 anos os separem.

Essa inscrição de uma história dentro de outra faz com que *The Hours* se constitua como uma narrativa em abismo, *mise en abyme*, termo que foi relacionado à escrita literária pela primeira vez pelo ensaísta francês André Guide, em 1981. A narrativa em abismo é esse processo de reflexividade literária em que temos vários níveis narrativos. O dia vivido por Clarissa, Virginia e Laura é unificado por um jogo de espelhamento, com um emaranhado de ações que se duplicam e se repetem.

Em 2002, *The Hours* foi adaptado para o cinema pelo diretor inglês Stephen Daldry. O filme, de título homônimo, traz basicamente o mesmo enredo do romance de Cunningham. Para a tradução do fluxo de consciência no audiovisual, principal desafio do processo de adaptação segundo o roteirista David Hare (2002), evitou-se o *flashback* e *voice-over*, recursos usuais do cinema para narrar ou mostrar o pensamento dos personagens. No lugar da descrição dessa percepção interior, o filme transforma a subjetividade em exterioridade, em ação, por meio dos diálogos e da caracterização dos atores.

Neste trabalho, nos debruçamos justamente sobre essa tradução do fluxo de consciência literário para o filme. Mesmo que muita dessa subjetividade do livro esteja dissolvida nos diálogos, o nosso pressuposto é de que a trilha musical, composta pelo músico norte-americano Philip Glass, é o elemento fílmico que sugere um fluxo de consciência na película. Não só pelo estilo da composição, pós-minimalista, se aproximar de conceitos estéticos da ficção de fluxo de consciência, mas também pelo modo como essa música se entrelaça às imagens, tendo momentos de entrada e saída de cenas que indicam uma conexão entre as mentes das três mulheres.

As metodologias e as teorias sobre adaptação são variadas, ricas e complexas, com contribuições das mais diversas áreas do conhecimento e tratar de todas elas seria uma tarefa impossível. Antes de apresentar a estrutura do trabalho, porém, julgamos necessário, ainda na introdução, referenciar em quem nos apoiamos ao apresentar *The Hours* (2002) como adaptação ou tradução.

Entendemos o termo adaptação pela perspectiva da teórica canadense Linda Hutcheon (2006), que considera que adaptação é uma tradução perceptível de outras obras, um ato de apropriação criativa e um engajamento intertextual. A possibilidade de estudar a adaptação como um fenômeno tradutório se deve a reformulações teóricas dos Estudos de Tradução. Essa interdisciplina abrange a tradução entre textos de línguas iguais, entre línguas diferentes e entre linguagens diferentes. Contudo, a tradução entre linguagens diferentes, conhecida como tradução intersemiótica, não era considerada objeto de estudo dos primeiros teóricos da área como, por exemplo, os linguistas John Catford e Eugene A. Nida, que nos anos de 1940 começaram a produzir uma reflexão teórica a respeito das traduções entre textos literários.

De acordo com a pesquisadora Vera Lúcia Santiago Araújo, Catford e Nida consideravam a tradução uma operação unicamente linguística, ignorando outros aspectos que hoje são considerados importantes para os estudos da área, como o papel do tradutor e o contexto em que as traduções são feitas. “Para os linguistas, a tradução só poderia ocorrer entre duas línguas distintas e deveria ser fiel e equivalente ao pensamento do autor” (ARAÚJO, 2006, p.1).

A superação do paradigma da fidelidade nos estudos de tradução e adaptação foi resultado de pesquisas de diversas áreas do conhecimento. A teoria literária, a semiótica, os estudos culturais e os estudos de visualidade tiveram e ainda têm papel fundamental na desconstrução da ideia de superioridade do texto escrito à imagem. Foi o russo Roman Jakobson, nos anos de 1950, um dos primeiros a fazer referências explícitas à tradução intersemiótica. O autor apontou que a tradução intersemiótica ou transmutação “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de signos não verbais.” (JAKOBSON, 1991, p. 64-65). Desde então, a análise da adaptação de textos literários para o cinema pode ser inserida dentro dos Estudos de Tradução.

Devido à estrutura em abismo que marca o romance de Cunningham e, por consequência, o filme de Daldry, procuramos estruturar a nossa pesquisa no mesmo sentido. Se *The Hours* (1998) inscreve uma narrativa dentro de outra, pesquisar a sua adaptação para o cinema é perceber um processo de tradução do fluxo de consciência que vai além do romance fonte. Portanto, propomos uma reflexão sobre essas várias camadas de tradução, uma dentro

da outra, como uma *matrioska*, boneca russa que se abre, revelando uma série de outras bonecas semelhantes, mas diferentes em tamanho, o que possibilita o encaixe de uma dentro das outras.

A primeira camada de tradução começa no próprio pensamento, que, segundo a semiótica de Charles Sanders Peirce, já traduz signos em signos. Nesse sentido, a estética desenvolvida por Virginia Woolf, na sua tentativa de imitar as formas do pensamento, se configura como uma tradução da tradução: a escrita literária traduz o pensamento que, por sua vez, já é tradução. Cunningham, ao tentar reconstruir esse fluxo de consciência no romance contemporâneo, faz outra tradução, marcada pelo dialogismo, conceito de Mikhail Bakhtin (2003), e pela intertextualidade, termo cunhado por Julia Kristeva (2005). Por fim, como defenderemos aqui, esse fluxo de consciência é traduzido na trilha musical do filme de Stephen Daldry, ganhando nova forma e particularidades.

Tratar dessas várias traduções exige uma articulação entre múltiplos campos do saber, pois estamos lidando com palavra, imagem em movimento e som. Dessa forma, no primeiro capítulo iremos discutir a relação entre cinema e literatura procurando refletir sobre como se deu a aproximação entre esses meios artísticos e como essa afinidade entre as artes entra em um debate mais amplo dentro da história da cultura ocidental: o entrelaçamento entre palavra e imagem. Faremos uma crítica à abordagem que opõe ou aproxima palavra e imagem dentro dos estudos das adaptações, que acabam por deixar outros artifícios cinematográficos de lado, como o som.

No segundo capítulo, buscamos refletir sobre uma possível relação entre o interesse pela representação da consciência nas artes, em especial na literatura e no cinema, e a consolidação das cidades modernas no final do século XIX e começo do século XX. A convergência de novos sons e imagens no mundo moderno causou uma intensa mudança no campo em que a percepção ocorre e a escrita em fluxo de consciência desenvolvida por Woolf tocou indiretamente nessas transformações.

No terceiro capítulo, procuramos compreender o modo como o romance *Mrs. Dalloway* (1924) representa o pensamento humano utilizando a semiótica peirceana como base. Refletiremos também sobre a literatura contemporânea de Michael Cunningham, que se apropria de teorias de caracterização do fluxo de consciência em Woolf, criando uma narrativa marcada por jogos intertextuais.

Por fim, no último capítulo, buscaremos analisar sobre o tipo de imagem que é construída no filme, partindo do pressuposto de que a estética desenvolvida em *The Hours* (2002) aproxima-se muito mais da linguagem clássica do que de uma estética contemporânea

do audiovisual. Iremos investigar também a trilha musical do filme, composta pelo músico norte-americano Philip Glass, a fim de relacionar o estilo pós-minimalista da composição com as ideias de representação do pensamento no cinema.

Assim, a partir do entendimento da adaptação como um processo complexo que envolve questões que vão além da adaptação de uma obra literária supostamente “original”, esperamos desenvolver uma análise de *The Hours* (2002) que não foque apenas a sua relação com o livro de Cunningham, mas que trate das diversas teias narrativas e sensíveis que envolvem essas obras de arte.

Em relação à edição do trabalho, indicamos que todas as traduções de citações 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 em inglês no corpo do texto e sua tradução em nota de rodapé. Já as citações em inglês de textos e livros acadêmicos, assim como de entrevistas em vídeo, obedecem ao formato usual de trabalhos acadêmicos, estarão em português no corpo do texto e no original na nota de rodapé.

## 2 CINEMA E LITERATURA

### 1.1 Além da especificidade dos meios

“Obrigado por fazer um filme que tem vida própria, que parece uma coisa paralela, mas separada. Eu talvez seja o único romancista vivo feliz com o filme feito a partir do seu livro” (CUNNINGHAM, 2003). A declaração de Michael Cunningham, no final do áudio comentário<sup>1</sup> do DVD lançado pela *Imagem Filmes* em 2003, é um exemplo singular no contexto de como as adaptações cinematográficas continuam a gerar acalorados debates entre artistas e público. Mesmo 120 anos depois da exibição da primeira adaptação, a prática, tão antiga quanto o cinema, ainda costuma gerar as mesmas afirmações de sempre por parte do grande público (o livro é sempre melhor que o filme) e uma constante busca por caminhos metodológicos, por parte da academia, que consigam dar conta da complexidade que é analisar o entrelaçamento de dois meios de expressão tão difundidos e consumidos na cultura ocidental.

Segundo os teóricos franceses Jacques Aumont e Michel Marie (2006, p.11), a primeira adaptação da história do cinema é *L'Arroseur Arrosé*, de 1895, ano em que os irmãos Lumière fizeram a primeira exibição pública de filmes no *Grand Café*, em Paris. O curta-metragem é uma produção francesa de Louis Lumière baseada na história em quadrinho *L'Arroseur*, de Herman Vogel, publicada na revista *Quantin* em 1887. O filme, de apenas 50 segundos, traz o primeiro esboço do desenvolvimento de uma história de ficção no cinema. Nesse primeiro momento, o mais comum eram filmes com registros de cenas cotidianas, sem intenção de narrar uma história.



*Figura 1*

---

<sup>1</sup> Na sessão “Áudio Comentários” do DVD lançado pela Imagem Filmes, o espectador tem a possibilidade de acompanhar *The Hours* ouvindo uma conversa entre Michel Cunningham e Stephen Daldry.



**Figura 2**

Apesar de ser da primeira década da história do cinema algumas adaptações importantes, como o primeiro filme baseado em *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll, produzido em 1903 por Cecil M. Hepworth e Percy Stow, o período que vai de 1887 a 1906 não foi marcado por uma significativa produção de filmes baseados em clássicos da literatura. Nesses anos, o cinema ainda não havia se estabelecido como arte e os mecanismos de narração por meio da imagem em movimento ainda eram pouco explorados. O curta-metragem de Hepworth e Stow representa uma das primeiras tentativas de encadeamento narrativo no cinema, no sentido de uma busca por uma unidade que permitisse a encenação de uma história com começo, meio e fim. Caracterizado por múltiplos planos que tentam retratar episódios clássicos do romance de Carroll, a unidade narrativa não é claramente estabelecida.



**Figura 3**

Na época, os filmes ainda não tinham um lugar exclusivo para exibição e eram projetados nos *vaudevilles*, feiras que funcionavam como um teatro de variedades, dividindo espaço com outras apresentações artísticas. Esses locais, frequentados pelas classes populares, eram associados à promiscuidade pela burguesia. De acordo com a pesquisadora Flávia Cesarino Costa (2005), os filmes produzidos entre 1895 e 1906 eram “atrações autônomas, que se encaixavam facilmente nas mais diferentes programações. Os filmes, em sua ampla maioria feitos em uma única tomada, eram pouco integrados a uma eventual cadeia narrativa.” (COSTA, 2005, p. 43).

É somente a partir de 1906 que romances consagrados começam a ser adaptados com mais intensidade. A adaptação de romances começou a ser feita em grande escala, segundo Costa (2005), para trazer os filmes para perto das tradições burguesas de representação, que foram consolidadas primeiro na literatura. Nesse período, foi criada uma tipificação da maneira adequada de construir heróis e heroínas e de formas de filmar, pois era necessário que “o cinema retomasse uma função de tutela didática e pacificadora diante das influências malignas, por parte das classes trabalhadoras”. (COSTA, 2005, p.68).

Para atrair a classe burguesa, além da adaptação de romances, os filmes passaram a ter salas de exibição própria, os *nickelodeons*, e a exploração de técnicas narrativas ligadas à literatura avançou. Além de atrair um novo público, de acordo com o crítico norte-americano Robert Stam (2003), as adaptações também eram feitas com o objetivo de legitimar o meio, mostrando que o cinema poderia se igualar às outras artes e que “deveria ser julgado em seus próprios termos, com relação a seu próprio potencial e estética” (STAM, 2003, p. 49-50).

A consolidação do longa-metragem de ficção no modelo clássico-narrativo aconteceria em 1915, com o lançamento do filme *O Nascimento de Uma Nação*, do diretor D.W.Griffith. Segundo o cineasta e crítico russo Sergei Eisenstein (2002), é da literatura que Griffith extrai os principais métodos de composição da linguagem cinematográfica clássica, como a montagem paralela<sup>2</sup>.

A partir da consolidação do modelo estético hollywoodiano de ficção narrativa, além da adaptação de clássicos, o cinema se apropriou também das obras literárias de menor prestígio perante a sociedade e a academia. As adaptações das *pulp fictions*, por exemplo, ficaram famosas nas décadas de 1950 e 1960 por meio das obras do cineasta inglês Alfred Hitchcock. Desde então, a prática da adaptação se tornou tão comum que boa parte dos

---

<sup>2</sup> De acordo com Aumont e Marie (2006, p. 220), a montagem paralela é baseada na alteração de imagens ou série de imagens, sem ligação temporal. Ela opõe ou compara séries temáticas.

filmes, atualmente, tem como origem uma obra literária e não um roteiro original.

Na prática contemporânea da adaptação ocorrem fenômenos diversos, que vão muito além de uma relação linear de livros traduzidos para as telas de cinema. Um exemplo é a franquia de *Harry Potter*, em que houve a previsão de realização dos filmes antes mesmo dos livros terem sido escritos. Esses livros, por sua vez, tiveram a sua continuação impulsionada pelo enorme sucesso dos filmes.

Essa intensa produção de filmes baseados em livros sempre causou controvérsia entre teóricos e artistas de ambas as áreas. As primeiras discussões a respeito das adaptações foram feitas por criadores e críticos da literatura e do cinema. Nesse primeiro momento, a fidelidade, a superioridade da literatura e a busca pela essência do cinema eram os discursos usuais.

Críticos e romancistas, como, por exemplo, a escritora inglesa Virginia Woolf, difundiam um discurso de lamentação em relação ao que é “perdido” no processo de transição do romance ao filme. Em um ensaio de 1926, intitulado *The Cinema*, publicado no jornal nova-iorquino *Arts*, Woolf combate as adaptações fílmicas, colocando a literatura como vítima. A autora argumentava, ao analisar uma adaptação do romance *Ana Karenina* (1873), de Tolstói, que o cinema precisava procurar sua especificidade particular para se estabelecer como arte e que isso não poderia ser feito por meio de adaptações que “difamavam” o texto original. Segundo Woolf (1926, n.p), “o cinema atirou-se sobre sua presa com imensa voracidade e, desde então, subsiste abundantemente do corpo de sua vítima malograda. Contudo, os resultados são, para ambos, desastrosos. A aliança não é natural<sup>3</sup>”.

Artistas e teóricos do cinema também condenavam as adaptações se valendo de motivos parecidos aos de Woolf. Eles tinham como principal preocupação a busca pela essência do cinema, pois acreditavam que isso garantiria o status de arte ao novo meio. Buscando encontrar aquilo que seria próprio da linguagem fílmica, alguns teóricos e cineastas defendiam “o cinema puro”, como propôs Jean Epstein na década de 1920, reivindicando “um cinema não contaminado pelas outras artes.” (STAM, 2003, p.49). Não deixa de ser irônico, contudo, que Epstein seja autor de uma das adaptações mais interessantes da história do cinema, *A Queda da Casa dos Usher* (1928), filme baseado no conto homônimo de Edgar Allan Poe.

Mesmo com uma longa lista de adaptações na sua filmografia, Hitchcock, por exemplo, também demonstrava receio e preconceito em relação à adaptação de obras literárias canônicas. Ao ser questionado por François Truffaut (2004) sobre os motivos de não traduzir

---

<sup>3</sup> “The cinema fell upon its prey with immense rapacity, and to this moment largely subsists upon the body of its unfortunate victim. But the results are disastrous to both. The alliance is unnatural”.

uma grande obra como *Crime e Castigo* para o cinema, o cineasta declarou que jamais o faria, pois essa seria sempre a obra de outro e que jamais gostaria de deformar “um bom romance que o autor levou três ou quatro anos para escrever”, afirmando que “para expressar a mesma coisa de modo cinematográfico, seria preciso fazer um filme que substituísse as palavras pela linguagem da câmera que durasse seis ou dez horas, do contrário não seria sério.” (TRUFFAUT; SCOTT, 2004, p. 75).

Nos anos de 1950, o crítico francês André Bazin defendeu a relação entre o cinema e a literatura em *Por Um Cinema Impuro: defesa da adaptação* (1991). Segundo o autor, o cinema já nasceu como uma arte impura, pois construiu a sua linguagem específica através da articulação de elementos próprios de outras artes. As adaptações, ao contrário de difamar o texto original e serem prejudiciais para o desenvolvimento do cinema ou da literatura, são uma garantia de progresso para ambas as artes. Contudo, mesmo avançando muito em relação aos debates da época, Bazin ainda fica preso a certa noção de fidelidade. Segundo o crítico, o cineasta só tem a ganhar com a busca por equivalências entre filme e romance, não tanto em relação ao texto, mas ao “espírito da obra” (BAZIN, 1991, p.94).

Robert Stam aponta como um dos principais responsáveis pela hegemonia do discurso da fidelidade nos estudos das adaptações a crença de que a literatura é uma arte superior ao cinema e a ideia de que o texto escrito é sagrado. O culto à escrita em detrimento da imagem, segundo o autor, deve-se a seis preconceitos, que ele resume da seguinte maneira:

1) antiguidade (o pressuposto de que as artes antigas são necessariamente artes melhores); 2) pensamento dicotômico ( o pressuposto de que o ganho do cinema constitui perdas para a literatura); 3) iconofobia (o preconceito culturalmente enraizado contra as artes visuais, cujas origens remontam não só às proibições judaicoislâmico- protestantes dos ícones, mas também à depreciação platônica e neo-platônica do mundo da aparências dos fenômenos); 4) logofilia, (a valorização oposta, típica de culturas enraizadas na “religião do livro”, a qual Bakhtin chama de “palavra sagrada” dos textos escritos); 6) anti-corporalidade, um desgosto pela “incorporação” imprópria do texto fílmico, com seus personagens de carne e osso, interpretados e encarnados, e seus lugares reais e objetos de cenografia palpáveis; sua carnalidade e choques viscerais ao sistema nervoso; 6) a carga de parasitismo (adaptações vistas como duplamente “menos”: menos do que o romance porque uma cópia, e menos do que um filme por não ser um filme “puro”). (STAM, 2006, p. 21)

A superação do discurso da fidelidade, que dominou o debate sobre as adaptações durante décadas, 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 contribuiu para repensar o discurso da fidelidade ao construir seu argumento em torno da especificidade de cada meio. Porém, é importante ressaltar que outras teorias, vindas de diversas áreas do conhecimento e

anteriores a publicação do livro de Bluestone, foram fundamentais para o progressivo enfraquecimento da ideia de que os filmes deveriam ser fiéis aos romances. Os estudos de tradução, que abordamos brevemente na nossa introdução, a teoria literária, a semiótica e os estudos culturais foram alguns dos responsáveis pela desconstrução da ideia de superioridade do texto escrito em relação ao audiovisual. Atualmente, Robert Stam vem ganhando destaque entre os pensadores da área. O autor busca compreender as adaptações a partir de conceitos como dialogismo<sup>4</sup> e transtextualidade<sup>5</sup>. Para Stam, esses conceitos ajudam a “transcender as contradições insolúveis da ‘fidelidade’ e de um modelo didático que exclui não apenas todos os tipos de textos suplementares, mas também a resposta dialógica do leitor/espectador” (STAM, 2006, p.28).

O pesquisador Marcel Vieira Barreto Silva (2012) destaca três grandes tipos de abordagem no campo de estudo das adaptações hoje: os estudos estilísticos, os estudos históricos e os estudos de caso. Os estudos estilísticos verificam o modo como a literatura está presente no cinema (e vice-versa) de diversas formas. Os estudos históricos “investigam como um período na história de uma cinematografia ou mesmo um diretor específico se relacionam com a literatura.” (SILVA, M. V. B., 2012, p. 202). E, por último, os estudos de caso, que, segundo Silva, é onde podemos encontrar o mais amplo escopo de análises referente aos estudos das adaptações. É nesse tipo de análise onde há a prevalência da análise comparativa, que tem por fim estabelecer diferenças e semelhanças, formais e temáticas, entre o filme e o livro. De acordo com o autor, é esse tipo de estudo que representa em abrangência o caráter interdisciplinar que define o campo.

É justamente na análise comparativa que a questão da especificidade dos meios ganha destaque, pois ela assinala que cinema e literatura são diferentes e, portanto, uma narrativa literária adaptada para as telas deve ser analisada, também, por um método analítico próprio do cinema. Apesar de a questão da fidelidade ter sido superada em muito a partir dessa noção do “específico” nas análises comparativas, essas pesquisas acabam por produzir estudos funcionais e, muitas vezes, ainda continuam centradas em identificar os equivalentes visuais para passagens específicas do texto literário. Nesse processo, o som e outras características da produção audiovisual são totalmente esquecidos, como se a palavra fosse o específico da

---

<sup>4</sup> Termo cunhado pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin, baseado na ideia de que o nosso discurso, isto é, todos os nossos enunciados são repletos de palavras dos outros, de um grau variado de alteridade. Essas palavras dos outros trazem consigo a sua expressão, o seu tom valorativo que assimilamos e reelaboramos. (BAKHTIN, 2003).

<sup>5</sup> Termo cunhado pelo teórico francês Gérard Genette que parte da ideia de que todas as obras de arte são derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. (GENETTE, 2006).

literatura e a imagem o do cinema.

Já que neste trabalho nos interessa pensar a construção de um fluxo de consciência por meio da trilha musical do filme *The Hours* (2002), buscamos, nos próximos tópicos, refletir a adaptação para além da dicotomia palavra x imagem, levando em conta que os dois meios estão inseridos em um contexto em que as materialidades e as formas artísticas estão se misturando constantemente.

## 2.2 Palavra e imagem: o caos das materialidades

A busca por equivalências e distanciamentos entre a palavra literária e a imagem fílmica dentro dos estudos das adaptações se insere na ideia mais ampla do *Ut pictura poesis* (Como a pintura é a poesia). A expressão foi usada por Horácio, poeta e filósofo da Roma Antiga, em *Arte Poética*, e é interpretada como o princípio norteador da aproximação entre pintura e poesia e, mais amplamente, entre palavra e imagem. Com o tempo, essa citação de Horácio passou a guiar grande parte dos estudos comparativos e de correspondência entre as artes. O teórico norte-americano W.J.T. Mitchell, em *Iconology* (1986), retoma o princípio do *Ut pictura poesis* para refletir sobre a expansão dessa relação nas ciências humanas, que vai além do debate comparativo entre as linguagens artísticas. Como o autor pontua a seguir, essa luta entre signos imagéticos e linguísticos sempre esteve presente na história da cultura e o amplo debate em torno do tema não é causado apenas por um interesse teórico, mas também por uma disputa ideológica.

A dialética da palavra e da imagem parece ser uma constante no tecido de signos que uma cultura tece em torno de si. O que varia é a natureza precisa da onda, a relação de urdidura e da trama. A história da cultura é, em parte, a história de um luta prolongada pelo domínio entre os signos pictóricos e linguísticos, cada um reivindicando para si certos direitos de propriedade em uma natureza em que só ele tem acesso.<sup>6</sup> (MITCHELL, 1986, p. 43).

Assim como Mitchell, o filósofo Vilém Flusser, em seu ensaio *Filosofia da Caixa Preta* (2011), defende que a relação texto-imagem é fundamental para a compreensão da história do ocidente e que é a mediação da realidade por meio do visível e do dizível que dá sentido ao mundo. O autor entende que essas implicações contribuíram para a criação de três estágios na história da humanidade, nos quais ou a palavra ou a imagem preponderaram como

---

<sup>6</sup> “The dialectic of word and image seems to be a constant in the fabric of signs that a culture weaves around itself. What varies is the precise nature of the weave, the relation of warp and woof. The history of culture is in part the story of a protracted struggle for dominance between pictorial and linguistics signs, each claiming for itself certain proprietary rights on a nature to which only it has access”.

meio de comunicação privilegiado, sendo eles: pré-história, história e pós-história.

A pré-história foi a época do domínio das imagens tradicionais, elas eram as principais representantes de um modo de significação, eram a mediação entre o homem e o mundo. Nesse período, o tempo projetado pelo olhar sobre a imagem estabelece relações reversíveis, é o tempo da magia em que “o vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos. Assim, o ‘antes’ se torna ‘depois’, e o ‘depois’ se torna ‘antes’. O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o eterno retorno.” (FLUSSER, 2011, p. 22).

Quando as imagens param de funcionar como mapas do mundo, elas se tornam biombos que escondem a realidade e o homem passa a viver em função da imagem. Surge então uma nova forma de representação, a escrita, dando origem ao período da História, do pensamento conceitual, em que há a tradução linearmente progressiva de imagens em textos. Quando os textos atingem um maior nível de abstração para melhor explicar a realidade, eles se afastam do concreto e “podem tapar as imagens que pretendem representar algo para o homem” (*Ibidem*, p.26). O homem perde, então, a capacidade de decifrar textos, vivendo em sua função, implicando, assim, no naufrágio do tempo da História.

A pós- história é marcada pelo domínio das imagens técnicas, em que há um processo circular que retraduz textos em imagens. São as imagens do mundo moderno, produzidas por aparelhos e produtos dos textos científicos aplicados.

Aproximamos aqui essa classificação de Flusser com as posições de Mitchell, na medida em que o autor define os períodos históricos procurando relacionar as imagens e os textos não no sentido de aproximar as linguagens ou de separá-las, como no *Ut pictura poesis*, mas de entender que as duas linguagens caminham juntas para a produção de significados, declarando que “os textos não significam o mundo diretamente, mas através de imagens rasgadas” (FLUSSER, 2011, p.25) e que as imagens técnicas são produtos dos textos, sendo justamente esse o fator que as diferenciam histórica e ontologicamente das imagens tradicionais.

Mitchell, que assim como Flusser, pensa o mundo a partir das instâncias do dizível e do visível, trouxe para os estudos de visualidade o termo “virada pictórica” (*pictorial turn*). Partindo da ideia do teórico Richard Rorty– que em 1967 dividiu a história da filosofia em viradas e que considera que a última delas seria a virada linguística–, o autor coloca em questão o modo como a sociedade moderna tem se orientado em torno do paradigma da visualidade, em que a imagem se torna objeto de devoção acadêmica das ciências sociais e humanas.

Em um artigo posterior ao livro *Picture Theory* (1994), o *Showing seeing: a critique of*

*visual culture* (2002), publicado no *Journal of Visual Culture*, Mitchell pontua que a sua ideia de virada pictórica não quer dizer que a era moderna é única ou sem precedentes na sua obsessão com a representação visual. A virada pictórica é um tropo, uma figura de linguagem que tem sido repetida muitas vezes na história da humanidade, desde a antiguidade. É justamente por não entender essas viradas como acontecimentos sucessivos e lineares que Mitchell se diferencia da ideia da virada linguística de Rorty.

A utilização crítica e histórica desta figura (a virada pictórica ou visual) seria como uma ferramenta de diagnóstico para analisar momentos específicos, quando um novo meio, uma invenção técnica, ou uma prática cultural irrompe em sintomas de pânico ou euforia (normalmente ambas) sobre o visual. A invenção da fotografia, da pintura a óleo, da perspectiva artificial, de fundição escultural, da internet, da escrita, da própria mimesis são ocasiões evidentes quando uma nova forma de fazer imagens visuais parecia marcar um ponto de virada histórica para melhor ou pior. O erro é a construção de um grande modelo binário da história centrada em apenas um destes pontos de virada, e declarar uma única grande divisão entre a idade de alfabetização (por exemplo) e a idade da visualidade. Esses tipos de narrativas são sedutoras, uteis para fins de polêmicas presentistas e inútil para efeitos de uma verdadeira crítica histórica. (MITCHELL, 1994, p.173)<sup>7</sup>

O filósofo Jacques Rancière também trabalha com a ideia de retorno e de presença simultânea de regimes de arte. Pensando a arte de forma anacrônica, em *A Partilha do sensível* (2009), o autor afirma ser possível distinguir três grandes regimes de identificação nas artes de tradição ocidental: ético, representativo e estético. O primeiro seria o regime ético das imagens. Sua formulação paradigmática foi proposta por Platão e estabelece uma classificação de imagens em relação ao *ethos* da comunidade. Arranjando as imagens de acordo com sua origem e seus fins e propostas, separando os simulacros artísticos da verdadeira arte. O regime representativo surgiu da crítica de Aristóteles a Platão e estabeleceu uma série de axiomas que liberou as artes da moral, da religião e dos critérios sociais do regime ético. Mais do que representar a realidade, os trabalhos no regime representativo obedecem a uma série de preceitos que definem as formas próprias da arte e que organizam as maneiras de fazer, ver e julgar: a hierarquia de gêneros e temas e o princípio de apropriação que adapta formas de expressão. No regime estético, terceiro regime, a identificação da arte não se dá mais pelos modos de fazer, mas “pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos de arte” (RANCIÈRE, 2009, p.32).

<sup>7</sup> “A critical and historical use of this figure would be as a diagnostic tool to analyze specific moments when a new medium, a technical invention, or a cultural practice erupts in symptoms of panic or euphoria (usually both) about the visual. The invention of photography, of oil painting, of artificial perspective, of sculptural casting, of the internet, of writing, of mimesis itself are conspicuous occasions when a new way of making visual images seemed to mark a historical turning point for better or worse. The mistake is to construct a grand binary model of history centered on just one of these turning points, and to declare a single great divide between the age of literacy (for instance) and the age of visuality. These kinds of narratives are beguiling, handy for the purposes of presentist polemics, and useless for the purposes of genuine historical criticism”.

Trabalhando justamente com a relação entre o cinema e as outras artes, nos ensaios de *As Distâncias do Cinema* (2012b), Rancière pondera que a literatura não é uma linguagem que precisa ser transformada em imagem, pois já comporta imagem. E a imagem, por sua vez, também não pode ser traduzida em palavra, pois nela também já está contido o dizível. Se a prática da linguagem escrita comporta também certa ideia de imagem e vice-versa, falar em qualidades ou temáticas específicas da literatura ou do cinema é ir contra o “vale tudo” pós-moderno.

Nos estudos das adaptações cinematográficas, principalmente no que se refere à tradução de romances de fluxo de consciência para o cinema, essa ideia de que existem meios apropriados para determinado material ou conteúdo ainda está muito presente. Autores da teoria literária, como David Lodge e James Wood, têm defendido que o cinema não consegue traduzir o pensamento humano. O argumento é baseado na ideia de que a subjetividade presente no ato de pensar tem a sua perfeita representação na escrita, na palavra, e que o cinema, local das imagens em movimento, não pode dar conta dessa narração interior.

Para Rancière, essa classificação de materiais próprios a determinado meio não faz mais sentido, uma vez que o próprio estatuto da imagem mudou e a arte passou a ser compreendida como um constante deslocamento entre as instâncias do dizível e do visível, em que “já não são mais as formas que se analogizam, são as materialidades que se misturam diretamente”. (2012a, p.52). É justamente essa justaposição caótica das materialidades e das significações que dão à arte contemporânea a sua potência, sendo essa não limitação clara de fronteiras que tentaremos levar em conta na análise do nosso objeto.

Em *Além do Visível* (2007), Karl Erik Schollhammer, aborda essa justaposição de materialidades para refletir sobre a produção de sentido na literatura, que resulta dessa relação “promíscua e paradoxal” entre imagem e texto. Para o autor, pensar essa convergência é levar em conta que a prática literária contemporânea está inserida em um mundo onde há o predomínio da cultura visual. Segundo Schollhammer, no cenário atual, nenhum signo artístico se apresenta como puramente verbal ou visual, pois já não é possível pensar as imagens como meras ilustrações textuais ou o texto como anexo explicativo da imagem. “É o conjunto texto-imagem que, ao formar um complexo heterogêneo, se torna o objeto fundamental para a compreensão das condições representativas em geral”. (SCHOLLHAMMER, 2007, p.17).

O autor sugere, então, refletir sobre as consequências históricas das novas condições representativas, em que há novas formas de relacionar percepção, subjetividade e a realidade devido às mudanças na experiência fenomenológica do mundo.

Assim, uma pesquisa que, por exemplo, se orienta pelo impacto direto na literatura contemporânea das novas tecnologias inovadoras do cinema, da televisão, do vídeo e da visualidade digital, pode, na tradução textual destas mudanças, registrar as formas culturais de representação alteradas indicando modificações mais profundas na experiência fenomenológica do tempo e do espaço, da situação do corpo humano em relação ao mundo e das possibilidades de encenação do sujeito como condição da identidade social. (*Ibidem*, p. 34)

Essas teorias ligadas à cultura visual são importantes para colocar a literatura no tempo do domínio das imagens técnicas, possibilitando outras metodologias de análise que não só as advindas da teoria literária. Consideramos que os estudos das adaptações devem pensar além dessa dicotomia entre palavra e imagem para que a linguagem fílmica não fique reduzida a sua composição visual.

Como já ponderamos, pensar as linguagens artísticas a partir desse purismo é um modo de limitar a arte e “esquecer que ela própria só existe como fronteira instável que precisa, para existir, ser atravessada” (Rancière, 2012b:15). O cinema é o representante maior desse atravessamento, pois pertence ao regime estético no qual há uma nova articulação entre as práticas artísticas, sendo um meio caracterizado pelo “compromisso entre poéticas divergentes, em que há um entrelaçamento complexo das funções da apresentação visível, da expressão falada e do encadeamento narrativo.” (*Ibidem*, p.80).

O som, que faz parte desse caos de materialidades que compõe a linguagem fílmica, tem sido historicamente deixado de lado nos estudos de cinema. Como a música será o principal componente fílmico de *The Hours* analisado por nós, a seguir, para complementar todo o debate sobre palavra e imagem que apresentamos até aqui, acrescentaremos algumas questões relativas à inserção do som no cinema.

### 2.3 Cinema: imagem e som

*O Cantor de Jazz* (1927), de Alan Crosland, é considerado um marco do cinema sonoro<sup>8</sup>, pois é o primeiro longa-metragem exibido em circuito comercial a trazer uma perfeita sincronia entre diálogos, números musicais e imagens em movimento, inaugurando a era dos *talkies*<sup>9</sup> e o fim do cinema mudo<sup>10</sup>. Contudo, embora a reprodução física do som pelos

---

<sup>8</sup> *Don Juan*, de 1926, também de Allan Crosland, foi o primeiro filme a sincronizar música e efeitos sonoros. (COSTA, 2008)

<sup>9</sup> Filmes que usavam uma grande quantidade de diálogos e que acabavam por tirar o poder narrativo das imagens. Segundo Costa (2008), em 1929 todos os grandes estúdios norte-americanos produziam filmes dialogados do início ao fim.

aparatos cinematográficos só tenha se concretizado mais de 30 anos após o nascimento do cinema, a intenção de unir som e imagem existe desde Thomas Edson e o seu *kinetoscope*, o projetor precursor do cinematógrafo dos irmãos Lumière.

Fernando Morais da Costa (2008), fazendo uma retrospectiva histórica das primeiras tentativas de sonorização no cinema, aponta que a junção entre som e imagem sempre foi um desejo de Edson, pois o plano era que o *kinetoscope* fosse um *phono-kinetoscope*, como fica claro no depoimento documentado pelo seu biógrafo, Willian Dickson, em 1895:

No ano de 1887, me ocorreu a idéia de que era possível desenvolver um instrumento que fizesse para o olho o que o fonógrafo faz para o ouvido, e que isso se daria pela combinação dos dois. Ambos, movimento e som, poderiam ser gravados e reproduzidos simultaneamente (DICKSON *apud* Costa, 2008, p.23).

Mesmo que a metade sonora do aparelho de Edson não tenha obtido sucesso e que a junção mecânica entre som e imagem só se concretizasse de fato com a chegada do Vitaphone (sistema de sonorização), a tentativa de forjar essa união era constante desde os primeiros filmes, seja com o acompanhamento musical ao vivo, seja pela presença de atores atrás das telas, gerando ruídos sugeridos pelas imagens, ou mesmo pela figura do locutor, que contava a história dando detalhes que o filme não podia mostrar.

Em *Film Music: a neglected art* (1992), Roy M. Prendergast confirma que a primeira exibição comercial de filmes dos irmãos Lumiere, em 1895, a mesma que exibiu a primeira adaptação da história, contou com o acompanhamento de uma seleção musical ao piano. Em abril de 1896, teve-se notícia de diversas exibições de filmes em salas de Londres já contavam com o acompanhamento de orquestras.

A primeira obra musical escrita especificamente para o cinema é do compositor francês Camile Saint-Saëns, feita para o filme *O Assassinato do Duque de Guise*, de 1908, dirigido por André Calmettes e Chales Le Bagy. O curta-metragem, uma espécie de teatro filmado, é baseado em fatos históricos e a música de Saint-Saëns, mesmo que ainda de forma bastante experimental, já lança as bases daquilo que iria se tornar o uso convencional da música no cinema, destacando o conteúdo emocional da história, criando atmosferas e sendo um instrumento narrativo com poder de articular estados psicológicos.

---

<sup>10</sup> Essa expressão deve ser usada com cautela, já que muitos teóricos defendem que o cinema nunca foi “não-sonoro”, pois desde o seu início a sugestão sonora se fazia notar por meio da articulação entre as imagens. Ver AUMONT e MARIE (2006).



Figura 4



Figura 5

Devido a esses inúmeros registros de acompanhamento sonoro ainda nos primórdios do cinema, o pressuposto de que os filmes nunca foram silenciosos passou a ser extremamente difundido entre os primeiros teóricos do som. O norte-americano Rick Altman, nos anos de 1980, desafiou esse dado baseado em ampla documentação histórica, comprovando que antes de 1910 a exibição de filmes em silêncio era algo corrente nas salas de exibição.

Em 1909, as exibições silenciosas e aquelas acompanhadas por música se equivaliam em número. É somente entre os anos de 1911 e 1913 que se nota um processo de uniformização que elege a música como acompanhamento ideal das imagens. Entretanto, até o início da década de 20, segundo Altman, ainda se podia encontrar donos de salas de exibição que exibiam os filmes em silêncio, prescindindo da música. (COSTA, 2003, p.11).

Mas mesmo nas exibições sem acompanhamento musical, narradores ou locutores, o cinema mudo desenvolveu mecanismos dentro dos próprios filmes que buscavam compensar a ausência do som, como, por exemplo, o uso de intertítulos e a associação montagem/decupagem, dando noção de ritmo e movimento. A impressão sonora, dessa forma, existe mesmo nessas exibições totalmente silenciosas documentadas por Altman, como descreve o pesquisador Luiz Adelman F. Manzano:

O trem a vapor em movimento, vindo em direção à câmera, traz em si movimento e, embutida, a noção de ritmo. Os elementos visuais plásticos, o movimento em direção a plateia, são ali acrescidos (sob um aspecto memorial) da lembrança do som do trem, do ritmo de suas rodas, com o intuito de provocar a sensação até então inédita da iminência da colisão (MANZANO, 2010, p.32)

Essa compensação sonora por meio da montagem não foi suficiente para acalmar a angústia do público por muito tempo. Como comenta o teórico e documentarista Noël Burch (1992), rapidamente realizadores e público constataram a necessidade de um acompanhamento sonoro para as imagens, “cujo silêncio se tornava insuportável” (BURCH,

1992, p.111). A partir daí, o efeito sonoro principal do cinema mudo se tornou a música. Esse acompanhamento, de acordo com Manzano (2010), tinha como objetivo melhorar o filme e abafar o barulho do projetor, evitando que a atenção do espectador fosse desviada pelos ruídos, possibilitando um melhor entendimento da história. Desde então, o uso da música se tornou tão corriqueiro que por volta dos anos de 1920 “já havia um estoque completo de músicas de fundo destinadas a acentuar o conteúdo emocional, a dramaticidade ou a comicidade”. (ROSENFELD *apud* Manzano, 2010, p.29).

A pesquisadora norte-americana Claudia Gorbman, em *Unheard Melodies* (1987), analisando os mecanismos de inserção da música no cinema clássico, apresenta mais razões para que o acompanhamento musical tenha sido o principal efeito sonoro do período mudo. Como a música vinha sendo usada para acompanhar outras formas de espetáculo, o seu uso no cinema acabou como uma convenção que persistiu com sucesso. Além disso, as funções semióticas da música compensavam a falta de fala dos personagens e proporcionavam um complemento ou indução dos ritmos da edição e os movimentos na tela. A dimensão espacial da trilha musical também equilibrava a falta de profundidade da tela e era um antídoto para a impressão fantasmagórica das imagens. “Como música, ela unia os espectadores.” (GORBMAN, 1987, p.53).

Com o advento da sincronização entre música, fala e ruídos, há uma enorme expansão dos *talkies*. O registro sonoro, tal como era feito até então, permitia apenas duas saídas: ou se gravava a música ou o diálogo. Qualquer tentativa de se gravar música simultânea à ação dramática exigia esforços gigantescos. Em a *Audiovisão* (1994), o compositor e pesquisador francês Michel Chion comenta o predomínio dos *talkies*:

O elemento sonoro que teve a primazia nos filmes sonoros emergentes não foi a música (já presente no cinema silencioso), ou os ruídos, mas a palavra, o elemento mais codificado de todos. Também não existia a questão de projetar trilhas sonoras com qualquer complexidade sensorial. O ponto era dar aos espectadores algo claro e distinto. Ruídos e música, por sua vez, tiveram que ser o mais estereotipado possível para serem reconhecidos imediatamente. (CHION, 1994, p.148)

É nesse período de consolidação do cinema falado e a inserção cada vez mais convencional da música no cinema que surgem os primeiros embates teóricos sobre o som, partindo, principalmente, dos realizadores. No manifesto *Declaração sobre o futuro do cinema sonoro*, publicado em 1928, os cineastas russos Eisenstein, Pudvkin e Alexandrov demonstram apreensão sobre os possíveis usos do novo recurso técnico, que poderia comprometer de modo irreversível as conquistas formais obtidas até então pela arte cinematográfica. Nesse texto, os cineastas denunciam o domínio abusivo da voz em sincronia,

defendendo um uso do som que busque acrescentar elementos à narrativa ao invés de redundá-la. Para os críticos/cineastas, a junção mecânica entre som e imagem até poderia ser positiva, mas consideravam que era mais provável que seu uso ocorresse “ao longo da linha da menor resistência, isto é, ao longo da linha da satisfação da simples curiosidade” (ALEXANDROV; EISENSTEIN; PUDVKIN, 2002, p.225).

Esses cineastas consideram que a nova potencialidade no desenvolvimento e aperfeiçoamento da montagem, essência do cinema para os realizadores, só viria com o uso polifônico do som em relação à imagem, ou seja, o que viria a criar o que eles chamaram de contraponto orquestral. Assim, o som poderia ser tratado como um novo elemento da montagem.

As previsões e angústias desses diretores se mostram, hoje, extremamente visionárias, já que a linguagem sonora no cinema é marcada, desde então, pelo sincronismo dos sons com a imagem. Embora tenham existido, em várias partes do mundo, inclusive nos EUA, movimentos de resistência a esse naturalismo do uso sonoro, o que houve foi um incontestável domínio da estética clássica.

Apesar dessa presença constante do som na história do cinema— seja por meio de sua presença física ou pela mera sugestão— a teoria do cinema, como já ponderamos, tem colocado muita ênfase na análise visual. Fora alguns textos que discutiram questões estéticas e filosóficas do som no final dos anos de 1920<sup>11</sup>, por muitas décadas, o único interesse dedicado à parte sonora do audiovisual foi relativo às tecnologias.

Altman (1985) considera extremamente problemática essa perpetuação da ideia de que o cinema é essencialmente uma arte visual, fato que pode ser constatado numa análise da terminologia fílmica, sempre orientada pela câmera, enquanto o vocabulário do áudio é totalmente desconhecido pela maioria dos pesquisadores. Em *A Afinação do Mundo* (2011, p.76), Murray Schafer destaca que o vocabulário teórico da música tomou emprestadas muitas indicações das artes visuais: alto, baixo, horizontal, intervalo, vertical, aberto, fechado, denso, e rarefeito, por exemplo, são todos termos visuais aplicados à teoria musical.

Esse atraso das teorias do som em relação às teorias da imagem, para Altman, deve-se a duas falácias perpetuadas pelos primeiros estudiosos que buscaram entender a chegada do som ao cinema. A primeira, a falácia ontológica, elege a imagem como a essência do cinema, relegando ao som a responsabilidade de “artífice da impureza na matéria fílmica”, pois esse traria a influência teatral e literária para a arte das imagens. O autor enumera alguns autores

---

<sup>11</sup> Além do manifesto russo de 1928, se destacaram, na época, *Asynchronism as a principle of sound* (1929), de V. I. Pudovkin e *Art of Sound* (1930), de René Clair.

que mantiveram essa posição ao longo de décadas, como Rudolph Arnheim e Sigfried Kracauer. Fernando Morais Costa (2003) acrescenta Erwin Panofsky, ao considerar que o seu ensaio *Estilo e meio no filme* é um exemplo completo dessa corrente de pensamento. Em relação à teatralização do cinema provocado pelo som, Costa comenta:

É quase desnecessário dizer que era aquela uma batalha contra o alvo errado. O vilão a ser combatido não deveria ser o som nos filmes, e sim a utilização teatral da voz, que devido à sua onipresença nos primeiros filmes falados norte-americanos foi tomada não como um dos elementos constituintes da matéria sonora dos filmes, mas confundida com a totalidade dessa matéria. (2003, p.16).

A segunda falácia, a histórica, consiste em não tratar os filmes sonoros como sendo compostos por dois fenômenos simultâneos: imagem e som. Ao invés disso, os pesquisadores acabaram por ordenar esses dois elementos cronologicamente, hierarquizando-os. Se historicamente o som foi adicionado à imagem, a teoria e análise fílmicas colocam-no até hoje em segundo lugar. De acordo com Chion (1994), esse pensamento está relacionado ao fato de que o cinema sem som ainda seria cinema, porém o filme sem imagem já não o seria mais. Contudo, a história já nos apresentou algumas obras que colocam essa ideia em cheque. *Whochenede* (1930), de Walter Ruttmann, por exemplo, é um filme constituído apenas por trilha sonora aplicada à película virgem, revelada sem exposição. Ou mesmo o trabalho de Nam June Paik, *Zen for film* (1962-64), um filme de 16 mm que apresenta apenas uma projeção em branco, sem processamento de imagem e som.

Essa ideia de que o cinema é sinônimo de imagem está tão enraizada nas teorias das adaptações que, quase sempre, ao comentarem a impossibilidade de representação de algumas características da literatura no audiovisual, os teóricos tratam o áudio como um acessório do meio cinematográfico. O documentarista e crítico Mark Cousins (2003), por exemplo, considera que o cinema jamais poderia incorporar a voz íntima dos personagens se não fosse pelo uso do *voice-over*. David Hare, considerando que no cinema há uma maior predisposição em mostrar do que em contar, optou por evitar o recurso que, segundo ele, seria demasiadamente literário.

Qualquer um que abordasse a tarefa de adaptar o romance de Cunningham e descobrisse que muito da ação definidora acontece dentro das cabeças dos personagens encara uma escolha constrangedora: permitir ou não a qualquer uma das três mulheres falar seus pensamentos diretamente para os espectadores. Era um anseio que o mero som de *voice-over* iria instantaneamente depositar o filme em um gênero reconhecível – o filme literário – o que me instigou a inventar situações que procurassem insinuar o que Michael foi capaz de descrever diretamente. Foi, das duas estratégias disponíveis, a mais difícil. Mas é uma da qual eu nunca me

arrependi. (HARE, 2002, p. 10).<sup>12</sup>

Retomando a ideia de Costa, aqui a luta também parece ser contra o alvo errado, já que o recurso do *voice-over* pode ser tão cinematográfico quanto a imagem fílmica. É o modo do entrelaçamento do som com a parte visual que torna o artifício ligado a uma narrativa literária ou não. Basta pensarmos em obras que usam o *voice-over* passando longe de serem filmes literários. *Asas do Desejo* (1987), de Wim Wenders, por exemplo, utiliza o mecanismo em praticamente toda a primeira metade do filme para incorporar a voz íntima dos personagens.

Em *A linguagem cinematográfica*, Marcel Martin defende que o som faz parte da essência do cinema por ser, “como a imagem, um fenômeno que se desenvolve no tempo” (MARTIN, 2003, p. 111). O autor dialoga com Eisestein, que dizia que o som não foi introduzido no cinema mudo, mas saiu dele, pois este necessitava ultrapassar os limites da simples expressão plástica.

Apesar dessa defasagem em relação a teoria da imagem, podemos encontrar alguns trabalhos importantes, principalmente a partir dos anos de 1980, sobre a teoria do som no cinema. No momento da análise da trilha musical de *The Hours*, retornaremos a esses autores (Michel Chion, Claudia Gorbman e Rick Altman, por exemplo) para pensar a possibilidade da construção de fluxo de consciência no audiovisual. Contudo, iremos adiar um pouco o mergulho, como diria Clarissa Vaughan, personagem de *The Hours* (2002). Por hora, buscaremos refletir sobre o que há de particular no mundo moderno para que as artes, em especial a literatura e o cinema, tenham tido tanto interesse pela representação da consciência.

---

<sup>12</sup> “Anyone approaching the task of adapting Cunningham’s novel and finding that so much of the defining action happens inside the characters’ heads faces an awkward choice: whether or not to allow any of three women to speak their thoughts directly to the audience. It was an anxiety that very sound of voice-over would instantly consign the movie into a recognizable genre— the literary film — which made me keen to invent situations which would seek to intimate what Michael had been able to describe directly. It was, of the two available strategies, much the more difficult. But it’s one I never regretted”.

### 3 A REPRESENTAÇÃO DA VIDA MENTAL NA MODERNIDADE

“new forms for our new sensations”  
Virginia Woolf, 1916.

#### 3.1 A consciência nas artes e o surgimento das metrópoles

The world has raised its whip; where will it descend? Everything had come to a standstill. The throb of the motor engines sounded like a pulse irregularly drumming through the entire body. The sun became extraordinarily hot because the motor car had stopped outside Mullberry’s shop window; old ladies on the tops of omnibuses spread their black parasols; here a green, here a red parasol opened with a little pop. Mrs. Dalloway, coming to the window with her arms full of sweet peas, looked out with her little pink face pursed in inquiry. Every one looked at the motor car. Septimus looked. Boys on bicycles sprang off. Traffic accumulated. And there the motor car stood, with drawn blinds, and upon them a curious pattern like a tree, Septimus thought, and this gradual drawing together of everything to one centre before his eyes, as if some horror had come almost to the surface and was about to burst into flames, terrified him. The world wavered and quivered and threatened to burst into flames. It is I who am blocking the way, he thought. Was he not being looked at and pointed at; was he not weighted there, rooted to the pavement, for a purpose? But for what purpose? (WOOLF, 2012, p. 17 e 18).<sup>13</sup>

A cidade pulsa no corpo da Sra. Dalloway e Septimus. Mas não é qualquer cidade que agita e inquieta os protagonistas do romance mais famoso da escritora Virginia Woolf, a cidade que pulsa é moderna. A trepidação dos motores dos carros de passeio e dos ônibus, as vitrines, a quantidade de gente que anda nas ruas. É essa Londres do começo do século XX, em que há a convergência de tudo, que afeta Clarissa e Septimus, causando uma palpitação, como descreve Woolf, que parece martelar irregularmente por todo o corpo.

O episódio da citação acima faz parte de *Mrs. Dalloway*, livro escrito em 1922 por Woolf e que é considerado o primeiro romance de fluxo de consciência da escritora. Segundo o teórico Robert Humphrey, a literatura de fluxo de consciência é mais rapidamente identificada por seu conteúdo do que por suas técnicas. Nesses livros, o “assunto principal é

---

<sup>13</sup> “O mundo erguera seu chicote; onde iria ele se abater? Tudo tinha parado. A trepidação dos motores soava como uma pulsação martelando irregularmente ao longo de todo um corpo. O sol se tornou extraordinariamente forte porque o carro parara defronte à vitrine de Mulberry; velhas senhoras no andar de cima dos ônibus estenderam suas sombrinhas pretas; como um estalido, uma sombrinha verde abriu-se aqui, outra, vermelha, ali adiante. A Sra. Dalloway, chegando até a janela com os braços carregados de ervilhas-de-cheiro, olhou para fora, o pequeno e rosado rosto marcado pela curiosidade. Todos observavam o carro. Septimus observava. Rapazes saltavam das bicicletas. O tráfego tornava-se mais pesado. E o carro ficou ali parado, com as cortinas baixadas, e elas tinham um estampado curioso, como uma árvore, pensou Septimus, e essa gradual convergência de tudo, diante de seus olhos, para um único centro, como se algum horror houvesse chegado quase à superfície e estivesse prestes a irromper em chamas, deixou-o aterrorizado. O mundo tremia e oscilava e ameaçava irromper em chamas. Sou eu quem está impedindo o trânsito, pensou. Não era ele que estava sendo observado, não era ele que estava sendo apontado; não estava ele colado ali, grudado à calçada, por algum designio? Mas qual?”

a consciência de um ou mais personagens; isto é, a consciência retratada serve como uma tela sobre a qual se projeta o material desses romances”. (HUMPHREY, 1976, P.2).

O romance narra um dia na vida de uma mulher comum, a dona de casa Clarissa Dalloway, que sai para comprar flores para uma festa que acontecerá em sua casa durante a noite. O outro personagem central da trama é o jovem Septimus Warren Smith. Acometido por um trauma de guerra, Septimus está indo com a esposa, Rezia, para uma consulta psiquiátrica. Ambos, Clarissa e Septimus, são mostrados em uma mesmo dia de junho de 1923, na cidade de Londres. Em dado momento da narrativa, a vida desses dois personagens se cruza, quando o doutor Bradshaw, pertencente à alta sociedade londrina, comunica o suicídio de Septimus à Clarissa, durante a festa em sua casa. Mesmo sem nunca chegarem a se conhecer, as narrativas da vida de Clarissa e Septimus se atravessam constantemente— ou por conhecerem as mesmas pessoas, como o doutor Bradshaw, ou por presenciarem os mesmos episódios, durante esse dia, em Londres. Nas mais de 200 páginas do romance, acompanhamos o mundo exterior praticamente pela descrição da mente de Clarissa, de Septimus e dos outros personagens que os cercam. É por meio do fluxo dos seus pensamentos que conhecemos suas histórias e o modo como eles percebem a realidade de suas vidas e da cidade de Londres.

Nesse sentido, o que nos interessa neste tópico é analisar o quanto a consolidação das cidades modernas, descritas no romance de Woolf, afetou o modo como os homens se colocam no mundo e como percebem a realidade. Isso porque, essa mudança na matéria do pensamento e da experiência acabou reverberando por toda a arte do século XX, principalmente na literatura de língua inglesa. Os escritores que ficaram famosos pelo uso do fluxo de consciência discutiram na arte algo que estava se consolidando no campo social. No mundo moderno há uma forte mudança no campo em que a percepção ocorre devido, principalmente, a uma enorme convergência de novos sons e imagens, e livros como *Ulisses* (1922), de James Joyce, e *Mrs. Dalloway* tocam indiretamente nessas transformações.

Mas que transformações são essas e o que estamos chamando de modernidade? Aqui nos apoiamos em Marshall Berman, que refletiu sobre a “aventura” da modernidade em *Tudo que é sólido desmancha no ar* (1986). Berman divide a modernidade em vários períodos, fazendo um passeio por diversos textos e explorando autores de épocas distintas que trataram do tema, como Karl Marx, Charles Baudelaire, Goethe, entre outros. Para Berman, a modernidade é um paradoxo, uma unidade sem coesão, pois ao mesmo tempo em que une as pessoas, abalando as fronteiras geográficas, raciais e de classes, as coloca em um ambiente conflitante e contraditório. O tempo moderno que pensamos neste trabalho é o final do século XIX e o começo do XX.

Trata-se de uma paisagem de engenhos a vapor, fábricas automatizadas, ferrovias, amplas novas zonas industriais; prolíficas cidades que cresceram do dia para a noite, quase sempre com aterradoras consequências para o ser humano; jornais diários, telégrafos, telefones e outros instrumentos de *media*, que se comunicam em escala cada vez maior; Estados nacionais cada vez mais fortes e conglomerados multinacionais de capital; movimentos sociais de massa, que lutam contra essas modernizações de cima para baixo, contando só com seus próprios meios de modernização de baixo para cima; um mercado mundial que a tudo abarca, em crescente expansão, capaz de um estarrecedor desperdício e devastação, capaz de tudo exceto solidez e estabilidade. (BERMAN, 1986, p.12)

O filósofo Jean-Jacques Rousseau foi o primeiro a usar a palavra *moderniste* no sentido em que os séculos XIX e XX a usaram. Apesar de ter refletido sobre a primeira fase da modernidade, antes das revoluções francesa e americana, na passagem a seguir, retirada da novela *Júlia ou a nova Heloísa*, de 1761, Rousseau já aparece com temas que seriam bastante debatidos nos séculos posteriores. Os sentimentos que a experimentação da vida metropolitana causa no homem é o principal deles:

Eu começo a sentir a embriaguez a que essa vida agitada e tumultuosa me condena. Com tal quantidade de objetos desfilando diante de meus olhos, eu vou ficando aturrido. De todas as coisas que me atraem, nenhuma toca o meu coração, embora todas juntas perturbem meus sentimentos, de modo a fazer que eu esqueça o que sou e qual meu lugar. (ROUSSEAU *apud* BERMAN, 1986, p.12).

Anthony Giddens, outro importante teórico da modernidade, também trata dessa sensação de agitação e tumulto descrita por Rousseau. Para o autor, essa impressão vem de uma característica fundamental da era moderna, o seu dinamismo. O mundo que surge com a revolução industrial e os novos dispositivos de produção e reprodução de imagens é um “mundo em disparada: em que não só o ritmo da mudança social é muito mais rápido que em qualquer sistema anterior; também a amplitude e a profundidade com que ela afeta práticas sociais e modos de comportamento preexistentes são maiores”. (GIDDENS, 2002, p. 22).

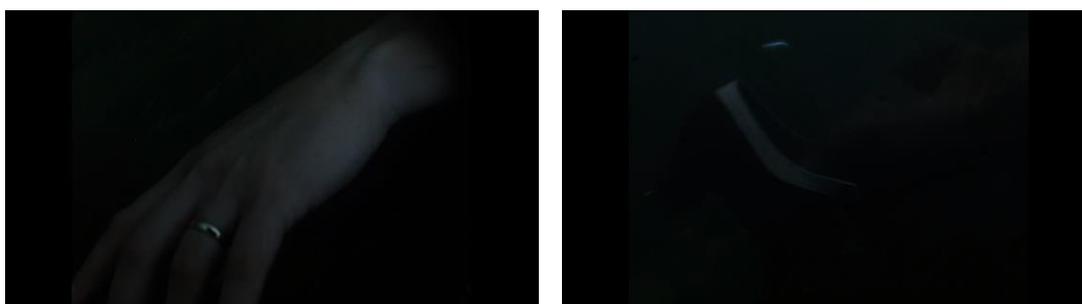
O termo modernidade é empregado por Giddens para referir-se às instituições e modos de comportamento estabelecidos pela primeira vez na Europa depois do feudalismo, mas que no século XX se tornaram mundiais em seu impacto. Essas instituições introduziram transformações que se entrelaçam de maneira direta com a vida individual, e, portanto, com o eu. Além disso, são instituições que se estabelecem como modalidades de reorganização do tempo e do espaço, na medida em que constituem novas dinâmicas de percepção para os indivíduos.

Nesse sentido, a literatura de Virginia Woolf pode ser entendida como uma constante busca por criar formas literárias que dessem conta desse novo mundo descrito por Rousseau,

Berman e Giddens. Essa tentativa de traduzir as sensações geradas no corpo pela modernidade está presente não só na romancista inglesa, mas também no livro de Michael Cunningham. Vejamos, por exemplo, a passagem em que o autor descreve, em *The Hours* (1998), o momento em que o corpo da personagem Virginia Woolf é carregado pelo rio Ouse, logo após o seu suicídio.

Here they are, on a day early in the Second World War: the boy and his mother on the bridge, the stick floating over the water's surface, and Virginia's body at the river's bottom, as if she is dreaming of the surface, the stick, the boy and his mother, the sky and the rocks. An olive-drab truck rolls across the bridge, loaded with soldiers in uniform, who wave to the boy who has just thrown the stick. He waves back. He demands that his mother pick him up so he can see the soldiers better; so he will be more visible to them. All this enters the bridge, resounds through its woods and stone, and enters Virginia's body. Her face, pressed sideways to the piling, absorbs it all: the truck and the soldiers, the mother and the child. (CUNNINGHAM, 2002, p.8)<sup>14</sup>

É interessante perceber que apesar do filme de Stephen Daldry dar pouca importância a essas sensações físicas dos personagens ao entrarem em contato com os objetos, imagens e sons do mundo, a tradução para o filme dessa passagem do romance, em específico, mantém um pouco da ideia woolfiana de transmitir a sensação de um corpo que absorve tudo. Ainda na primeira sequência do filme de Daldry, durante o suicídio de Woolf, há o *close-up* de várias partes do corpo da escritora enquanto ela é levada pela correnteza. Vemos o corpo em contato com a água, o toque das mãos nas folhas do fundo do rio e o seu sapato saindo delicadamente dos pés devido à correnteza.



**Figura 6**

<sup>14</sup> “Ei-los então, num dia no começo da Segunda Guerra Mundial: o menino e sua mãe sobre a ponte, o pauzinho flutuando pela superfície da água e o corpo no fundo do rio, como se Virginia estivesse sonhando com a superfície, o pauzinho, o menino, a mãe, o céu e as gralhas. Um caminhão verde-oliva cruza a ponte, carregado de soldados fardados, que acenam para o menino que acabou de derrubar o pauzinho. Ele acena de volta. E exige que a mãe o pegue no colo, para que possa ver melhor os soldados; para ficar mais visível. Tudo isso entra na ponte, ressoa através de suas madeiras e pedras e entra no corpo de Virginia. Seu rosto, comprimido de lado contra o pilar, absorve tudo: o caminhão e os soldados, a mãe e o filho”.

No romance de Cunningham, a necessidade de falar dessas percepções, no prólogo, está ligada a uma tentativa de discorrer também sobre a guerra, que foi um elemento importante na construção da narrativa de *Mrs. Dalloway*. É pelas sensações do corpo de Woolf que somos informados dos soldados fardados e dos tanques. Para alguns teóricos que fazem parte do nosso aporte teórico, como Walter Benjamin, a guerra é considerada o evento de consolidação de um modelo de metrópole que implica em alterações no modo de experimentação do mundo.

Para Benjamin, ela é um dos responsáveis pelo que ele chama de fim da experiência. No ensaio intitulado *Experiência e Pobreza*, escrito em 1933, o autor afirma que os combatentes da primeira guerra mundial voltaram do campo de batalha silenciosos e mais pobres em experiências comunicáveis. Em *O Narrador (1987)*, para fazer uma reflexão sobre o desaparecimento das narrações na história da civilização, Benjamin reflete sobre a nossa incapacidade de intercambiar experiências como sendo um reflexo da modernidade. A virada do século XIX para o XX foi um choque, o intenso crescimento das cidades e o crescente fluxo de informações tiraram do homem a capacidade de ter experiências reais. O autor chama atenção para a geração que viu o velho e o novo, que viveu as transformações que alterariam de modo vigoroso os modos de experimentação da realidade.

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada parecia inalterado, exceto as nuvens, e debaixo dela, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano. (BENJAMIN, 1987, p. 1987).

Virginia Woolf e seus personagens fazem parte dessa geração de que fala Benjamin, que transitou pelo fim do século XIX e viu a consolidação de todas as criações e inovações da primeira metade do século XX. Septimus, por exemplo, tendo vivido os horrores da primeira guerra mundial— inclusive perdendo um amigo em batalha, Evans— parece incapaz de compartilhar seus sentimentos com aqueles que ficaram a sua espera, como a esposa, Rezia. O ex-soldado vive alheio ao mundo em sua volta e parece não ter mais a capacidade de ser afetado pelo cotidiano, sempre relacionando os acontecimentos banais que o cercam com a sua experiência nos campos de batalha. Na passagem seguinte, temos um desses momentos de descrição dos efeitos causados pela guerra na vida do personagem:

They had to be together, share with each other, fight with each other, quarrel with each other. But when Evans (Rezia, who had only seen him once, called him 'a quiet man', a sturdy red-haired man, undemonstrative in the company of women), when Evans was killed, just before the Armistice, in Italy, Septimus, far from showing any emotion or recognising that here was the end of a friendship, congratulated himself upon feeling very little and very reasonably. The War had taught him. It was

sublime. He had gone through the whole show, friendship, European War, death, won promotion, was still under thirty and was bound to survive. He was right there. The las shells missed him. He watched them explode with indifference. When Peace came he was in Milan, billeted in the house of an innkeeper with a courtyard, flowers in tubs, little tables in the open, daughters making hats, and to Lucrezia, the younger daughter, he became engaged one evening when the panic was on him—that he could not feel. (WOOLF, 2012, p.96)<sup>15</sup>

Não ser afetado pelo mundo. Em diversas passagens, por meio de monólogos, Woolf descreve Septimus pensando que não consegue mais sentir o mundo. Essas considerações parecem, num primeiro momento, distanciar o personagem de Clarissa Dalloway, sensível a cada detalhe que passa diante dos seus olhos. Woolf está sempre descrevendo o fascínio de Clarissa pela Londres moderna: “Bond Street fascinated her; Bond Street early in the morning in the season; its flags flying; its shops; no splash; no glitter; one roll of tweed in the shop where her father had bought his suits for fifth years; a few pearls; salmon on an iceblock.<sup>16</sup>” (WOOLF, 2012, p.13).

Contudo, Septimus parece ser um visionário, tendo um olhar mais pessimista sobre essa modernidade que experimenta. Em determinado momento do romance, ele parece constatar que o fato de não conseguir sentir é culpa da própria cidade, que o devora.

Beautiful! She would murmur, nudging Septimus, that he might see. But beauty was behind a pane of glass. Even taste (Rezia liked ices, chocolates, sweet things) had no relish to him. He put down his cup on the little marble table. He looked at people outside; happy they seemed, collecting in the middle of the street, shouting, laughing, squabbling over nothing. But he cold not taste, he could not feel.(...). It might be possible, Septimus thought, looking at England from the train window, as they left Newhaven; it might be possible that the world itself is without meaning. (WOOLF, 2012, p.97 e 98)<sup>17</sup>

<sup>15</sup> “Eles tinham que estar sempre juntos, compartilhar, brigar, discutir. Mas quando Evans (Rezia, que o tinha visto uma vez, referia-se a ele como “um homem calado”, um homem entroncado, ruivo, retraído na companhia de mulheres), quando Evans foi morto, bem pouco antes do Armistício, na Itália, Septimus, além de não demonstrar qualquer emoção ou de não reconhecer que aqui terminava uma amizade, congratulou-se por reagir tão contida e racionalmente. A Guerra tinha lhe dado uma lição. Foi sublime. Tinha passado pela experiência toda, amizade, Guerra Europeia, morte, tivera uma promoção, ainda não tinha trinta anos e estava destinado a sobreviver. Esteve bem no centro de tudo. As últimas granadas por pouco não o atingiram. Foi com indiferença que as viu explodirem. Quando veio a vez paz, estava em Milão, aquartelado numa pousada, com um pátio interno, flores em banheiras, pequenas mesas ao ar livre, as filhas do dono confeccionando chapéus, e com Lucrezia, a mais nova das duas, firmou compromisso de casamento, numa noite em que foi tomado de pânico—por não conseguir sentir nada”.

<sup>16</sup> “Bond Street a fascinava; a Bond Street de manhã cedo na alta estação; suas flâmulas flutuando; suas lojas; sem alarde; sem lantejoulas; uma peça de tweed na loja em que seu pai comprara seus termos durante cinquenta anos; umas poucas pérolas; salmão num bloco de gelo”.

<sup>17</sup> “‘Belissimo!’ , murmurava ela, cutucando Septimus, para que ele visse. Mas a beleza ficava do lado de trás de um espelho. Nem mesmo o paladar (Rezia adorava sorvete, chocolate, doces) lhe dava qualquer prazer. Ele colocava a sua xícara na mesinha de mármore. Observava as pessoas lá fora; pareciam felizes, juntando-se no meio da rua, gritando, rindo, brigando por nada. Mas ele não tinha paladar, não conseguia sentir. (...). É bem possível, pensava Septimus, contemplando a Inglaterra da janela do trem, quando partiram de Newhaven; é bem possível que o próprio mundo não tenha sentido”

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* (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)

Benjamin, que tem na teoria de Simmel uma base importante para suas pesquisas, em outros dois textos seminais da sua bibliografia, trabalha ainda mais diretamente com a relação entre a modernidade e a vida cotidiana. Em *A Obra de Arte na era da sua Reprodutibilidade Técnica* (1987), declara que a percepção é condicionada historicamente, ao afirmar que “no interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo em que seu modo de existência” (BENJAMIN, 1987, p.169). Benjamin coloca como marco dessa mudança da forma de percepção na modernidade o surgimento da fotografia e do cinema. Essa noção é fundamental para o que defendemos neste trabalho, que a representação da consciência na literatura parece ter acompanhado a própria mudança que ocorria no mundo no âmbito social.

No ensaio *Sobre alguns temas de Baudelaire* (2000), o autor volta a afirmar que a vida moderna provoca uma mudança na estrutura da experiência e essa mudança é em direção ao momentâneo e ao fragmentário. Esse texto de Benjamin é particularmente interessante para

---

refletir sobre a obra de Woolf e sobre o fluxo de consciência de maneira geral. Isso porque o autor vai buscar no filósofo Henri Bergson e no escritor Marcel Proust algumas reflexões sobre a forma de aparição da memória e como isso se dá justamente na literatura, chegando a afirmar que “a experiência não consiste precisamente em acontecimentos fixados com exatidão na lembrança, e sim, em dados acumulados, frequentemente de forma inconsciente, que afluem à memória” (2000, p.38). As ideias de não precisão, acumulação de experiência e memória serão fundamentais para a construção desse estilo de escrita. Essas questões serão exploradas de forma mais consistente no próximo capítulo, onde abordaremos a técnica do fluxo de consciência.

Os teóricos que dialogamos até aqui, que tratam dessas mudanças nas formas de percepção na modernidade (Berman, Giddens, Benjamin e Simmel), chamam sempre bastante atenção para um mundo de novas imagens que emergiu com os novos dispositivos de produção e reprodução de imagens, surgidos ainda no século XIX, como a fotografia e o cinema. Mas não foram só as novas imagens que marcaram a vida moderna, os novos sons também invadiam essas cidades. Murray Schafer, em *O Ouvido Pensante* (1991), destaca as mudanças radicais pelas quais o ambiente sonoro passou nas culturas pós-industriais, caracterizadas por um congestionamento de sons. Se nas culturas primitivas 69% dos sons ao nosso redor eram naturais, na paisagem sonora<sup>18</sup> das metrópoles modernas esses sons representam apenas 9% daquilo que escutamos, sendo 66% da nossa escuta composta por sons de utensílios domésticos e da maquinaria industrial. (SCHAFER, 1991, p.128).

Apesar da introdução desses novos sons, a audição foi um dos sentidos mais enfraquecidos e atrofiados na modernidade. Marshall McLuhan, em *A Galáxia de Gutenberg* (1972), afirma que a sociedade da imagem começa a se moldar com a invenção da tecnologia tipográfica, ainda no século XV, quando até as palavras se tornam parte do mundo visual. A invenção e a difusão da prensa móvel de Gutemberg, por volta de 1450, marca o fim da cultura oral nas civilizações europeias ocidentais, ou seja, “uma cisão entre a visão e a audição, entre o significado semântico e o código visual; e, portanto, somente a escrita fonética tem o poder de trasladar o homem da esfera tribal para a esfera civilizada, isto é, de substituir-lhe o ouvido pela vista.” (MCLUHAN, 1972, p.44).

Em *Mrs. Dalloway*, tanto a percepção visual quanto a sonora são fundamentais para a

---

<sup>18</sup> Paisagem Sonora é um conceito que tem origem na palavra inglesa *soundscape* e que se caracteriza pelo estudo e análise do universo sonoro que nos rodeia. Uma paisagem sonora é composta pelos diferentes sons que compõem um determinado ambiente, sejam esses sons de origem natural, humana, industrial ou tecnológica. Ver mais em Schafer (1991).

construção do fluxo de consciência. Clarissa, Septimus e os outros personagens da cidade estão sempre atentos aos sons das ruas de Londres, permeado pelas novas tecnologias e ao mesmo tempo preservando alguns fenômenos acústicos dos tempos antigos. Seja escutando a trepidação dos motores (WOOLF, 2012, p.16), ou o barulho dos aeroplanos que sobrevoam a cidade trazendo propagandas (*Ibid*, p.22); seja na galeria de murmúrios das vozes que parecem formar um único som (*Ibid*, p.20), a Sra. Dalloway surge como uma personagem atípica, já que parece não estar surda nem cega a essas minúncias da vida. O tempo cronológico do romance, por sinal, é marcado por um som que vira imagem nos pensamentos de Clarissa. Toda vez que a personagem escuta o barulho direto e inequívoco do *Big Ben* marcando as horas, surge a expressão “the leaden circles dissolved in the air<sup>19</sup>” (*Ibid*, p.54).

Na reconstrução do romance feita por Michael Cunningham, muito dessa percepção sonora se perde, já que a maioria dos episódios se passa dentro de ambientes fechados, como o apartamento de Richard, o de Clarissa e a casa de Laura. Como exceção temos o primeiro capítulo do romance, destinado à personagem Clarissa Vaughan, que de certa forma revive o dia da Clarissa woolfiana. Nesse episódio de apresentação, temos inúmeras referências sonoras. A Clarissa de Cunningham também é atenta a cada som provocado pela caminhada. Seja notando o barulho que os seus sapatos produzem enquanto desce escadas a caminho da floricultura (CUNNINGHAM, 2012, p.16); ou quando nota uma senhora cantando no meio da praça (*Ibid*, p.18); os cochichos de ofertas de droga (*Ibid*, p.19); o balir das buzinas e o planger das guitarras (*Ibid*, p.19); ou quando consegue distinguir um rádio que toca a letra *Always love you*, “as the woman in the dark dress stands under the arch singing iiiii” (*Ibid*, p.15)<sup>20</sup>.

As considerações que fizemos até aqui são a base da nossa abordagem sobre a literatura de fluxo de consciência, em particular a de Virginia Woolf, pois defendemos que as concepções literárias da escritora parecem se aproximar sobremaneira das noções apresentadas anteriormente. Woolf deixou um enorme material com reflexões estéticas sobre literatura, tanto em forma de artigos publicados, como em notas presentes em seus diários. Nesses ensaios, um de seus temas prediletos era a busca pelo material adequado à literatura. Isso não quer dizer que Woolf tenha tentado impor um assunto que seria intrínseco à literatura, já que a autora considerava que esses conteúdos eram variáveis dentro da história do romance. É nesse sentido que a concepção da forma literária em Woolf se aproxima de Simmel e Benjamin, pois assim como a consciência é determinada historicamente pelo

<sup>19</sup> “Círculos de chumbos se dissolvem no ar”.

<sup>20</sup> “Enquanto a mulher de vestido escuro, parada de pé sob o arco canta iiiii”.

surgimento de novas técnicas de reprodução, a literatura também o é. Dessa forma, os temas literários são transformados de época em época, acompanhando o bonde da história. A literatura de Woolf, portanto, refere-se a um homem afetado também fisiologicamente pelas mudanças técnicas ocorridas no mundo moderno.

No ensaio *Mr. Bennett and Mrs. Brown* (1924), Virginia Woolf argumenta sua posição contrária a corrente literária dominante, a tradição vitoriana que ela chama de materialista, pois esses escritores têm como preocupação maior as questões do corpo e não do espírito. O texto foi escrito em forma de resposta à afirmação de um referendado escritor inglês da época, Arnold Bennett, que declarou que a base da boa ficção era a criação de personagens que parecessem reais. Woolf então lança duas perguntas chaves: “O que é realidade? E quem são os juízes da realidade? Um personagem pode ser real para o Mr. Bennett e bastante irreal pra mim”.<sup>21</sup> (WOOLF, 1924, p.10). Enquanto o personagem para Mr. Bennett era tudo o que poderia ser descrito, para geração de Woolf era tudo o que não poderia.

Diante das enormes mudanças vividas nesse período, a escritora declara ser impossível que a literatura se debruce sobre as mesmas questões e se utilize das mesmas formas dos escritores materialistas. Aproximando-se das teorias de Benjamin, declara 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.”<sup>22</sup> (WOOLF, 1924, p.5).

Retornamos à epígrafe deste capítulo: “new forms for our new sensations” (WOOLF, 2011, p.9), foi o que declarou a autora em um de seus primeiros ensaios, *Hours in a Library*, escrito para jornal *Times Literary Supplement*, em 1916. Diante de todas essas mudanças no cotidiano—provocadas pela modernidade—seria necessário criar novas formas de expressar esse mundo de experiências audiovisuais singulares. A chamada literatura moderna parece surgir dessa necessidade de criar técnicas que conseguissem expressar essas transformações. O caminho encontrado por Woolf, Joyce e Dorothy Richardson, por exemplo, foi justamente o fluxo de consciência, artifício que proporcionou um novo tratamento ao personagem do romance. A representação da consciência da forma mais verossímil possível, portanto, seria o novo material da ficção. 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

---

<sup>21</sup> “What is reality? And who are the judges of reality? A character may be real to Mr. Bennett and quite unreal to me”.

<sup>22</sup> “All human relations have shifted— those between masters and servants, husbands and wives, parents and children. And when human relations change there is at the same time a change in religion, conduct, politics, and literature”.

mundo moderno diante dos seus olhos, olhando vitrines, andando de bonde, vendo filmes e sendo afetado pela publicidade.

Antes de partirmos para análise das camadas de tradução do fluxo de consciência em *The Hours*, faremos uma retrospectiva histórica de como o cinema e a literatura veem lidando com a representação do pensamento desde o seu surgimento. A ideia é evidenciar as singularidades e os cruzamentos da representação em ambas as artes para evidenciar que, assim como a literatura, o cinema também é capaz de expressar o fluxo de consciência.

### 3.2 A literatura e seu passeio pela consciência do homem

Na segunda parte de *A arte do Romance* (2009), Milan Kundera inicia um diálogo com o escritor francês Christian Salmon negando a psicologia em seus livros, declarando que a sua literatura se encontra além do que se chama habitualmente de romance psicológico. Salmon replica: “Mas não são todos os romances necessariamente psicológicos? Isto é, voltados para o enigma da psique?” (SALMON *apud* Kundera, 2009, p.29). Não teria o romance, portanto, desde o seu surgimento, tido como questão principal a representação de uma subjetividade? O que mudou no tratamento dessa subjetividade desde Dom Quixote, romance que, para Kundera, é um dos fundadores dos tempos modernos?

Assim como Kundera, que considera que a história da arte do romance é a busca pelo sentido da existência, Benjamin afirma ser o romance o local do questionamento do destino individual e um dos âmbitos da própria constituição do mundo moderno. O romance, portanto, surge com uma questão tipicamente burguesa, tentando problematizar o tema do sentido da vida, não mais encontrado no meio social. No ensaio *Crise do romance* (1985), o autor declara:

O romancista se separou do povo e do que ele faz. A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém. Escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo. (BENJAMIN, 1985, P. 54)

A história da literatura pode ser entendida como a história da evolução das formas de apresentação do narrador, estando diretamente ligada à forma como o pensamento humano aparece na narrativa. Em *Como Funciona a Ficção* (2012), o teórico e crítico literário James Wood nos conta, de maneira sucinta, a história da representação da consciência na literatura. Para Wood, o problema da narração é uma questão de estabelecer um ponto de vista.

Voltaremos a ele.

O romancista e crítico inglês David Lodge, por sua vez, apresenta um percurso bastante pessoal sobre o tema no seu livro *Consciousness and the novel* (2002). Privilegiando a abordagem de autores de língua inglesa, Lodge faz uma viagem pelas técnicas narrativas literárias desde o seu surgimento, procurando identificar o momento em que aflora o interesse da literatura em retratar a subjetividade dos personagens.

O autor afirma que foi o romance moderno burguês que inaugurou a representação da consciência, pois colocou a investigação das emoções e pensamentos dos indivíduos como central na narrativa. Lodge aponta que a narrativa em primeira pessoa foi crucial para o início do discurso subjetivo, e que ele começa a estar presente ainda no século XVII, com Daniel Defoe (1660-1731) e Samuel Richardson (1689-1761). Antes disso, o que havia eram conflitos de origem coletiva, como na epopeia e tragédia grega; e a representação do divino na Idade Média. Nesses períodos, ainda não há narrativa em primeira pessoa e nem em terceira voltada para a vida interior ou para a psicologia dos personagens, pois eles ainda não assumiam um “eu” e sem isso, segundo Lodge (2002), não é possível falar em representação da vida interior.

Carlos Gerbase, no artigo *Narrativas da consciência: a representação da subjetividade nas linguagens literária e teatral e sua transposição para o cinema* (2005), discorda da afirmação de Lodge de que só com o romance moderno burguês emerge algum tipo de representação da consciência. O autor, auxiliado pelos estudos de Harold Bloom sobre Shakespeare, afirma que já na tragédia elisabetana há uma consciência em cena: “há uma distância imensa entre Sófocles e Shakespeare na questão da representação da subjetividade, e esquecer ‘Hamlet’ é passar por cima de algo grande demais para ser ignorado.” (GERBASE, 2005, p. 93). O pesquisador defende Hamlet como um personagem original, único e dominado por imensa subjetividade, podendo ser considerado o fundador da consciência na literatura dramática.

James Wood (2011) parece seguir na mesma direção de Gerbase, pois destaca a ligação entre teatro e o romance, declarando que a dramaturgia foi fundamental no processo de interiorização e que a caracterização da subjetividade tem origem no momento em que o solilóquio teatral se interioriza. Wood evoca também Shakespeare para essa ilustração, ao destacar *Macbeth* como um texto que “parece querer se retrair como peça e se desenvolver como romance, pois os solilóquios se aproximam muito de um discurso mental.” (WOOD, 2011, p.122).

Outro fator interessante na análise de Wood é que ele não apresenta a história da

consciência na literatura como algo totalmente linear e evolutivo, pois se em dado momento aponta certa vida mental em Shakespeare, em seguida declara que Dom Quixote, por exemplo, não pensa, mas fala alto. O autor chega a afirmar que mesmo no século XIX, em que os romances já utilizavam o monólogo interior próximo ao fluxo de consciência— como em *O vermelho e o Negro*, de Stendhal— ainda há descrição por solilóquio tradicional nas irmãs Brontë e em Thomas Hardy, por exemplo. Para James Wood (2012), foram os russos e os franceses do século XIX que estabeleceram os termos do romance modernista tal qual desenvolvido por James Joyce, Virginia Woolf e Dorothy Richardson.

De acordo com o crítico de arte Peter Gay (2009, p.169), desde os meados do século XVII a literatura já reivindicava a vida mental como um domínio que lhe pertencia. O realismo, por exemplo, movimento literário dominante até o final do século XIX, desenvolveu diversos artifícios para apresentação do pensamento na literatura. Gustave Flaubert, com o personagem Frédéric de *A educação sentimental* (1870), inaugurou a figura do *flâneur*— o personagem ocioso, que vagueia pela cidade, vê e, principalmente, reflete. Além de Flaubert, escritores como Fiodor Dostoievski e Henry James, também no século XIX, produziram textos com longas passagens introspectivas. Édouard Dujardin, com *Os Loureiros Estão Cortados*, de 1887, é considerado o precursor do uso do monólogo interior, técnica que viria a ser uma das mais utilizadas por Virginia Woolf para a apresentação do fluxo de consciência.

Contudo, foi apenas na primeira metade do século XX que a literatura passou a ter como tema principal a expressão dos devaneios da mente humana. Segundo Peter Gay, a originalidade do romance modernista, assim, reside não tanto na descoberta do território mental, mas no remapeamento desse território. Suas técnicas se destinavam a cavar cada vez mais fundo — muito mais fundo — do que jamais fizera qualquer romancista preso à tradição (GAY, 2009, p.189).

Lodge, em *The Art of Fiction* (1992), também aponta essas transformações entre século XIX e XX na literatura inglesa. Segundo ele, o romance clássico do século XIX, de Jane Austen a George Eliot, combina a representação dos personagens como seres sociais com súbitas e sensíveis análises de sua moral e de suas vidas interiores, enquanto que no romance do século XX, “a realidade era cada vez mais localizada na consciência privada, objetiva dos seres individuais, incapazes de comunicarem a plenitude de suas experiências para outros<sup>23</sup>”. (LODGE, 1992, p.42).

Voltando ao diálogo entre Christian Salmon e Milan Kundera, em que Salmon

---

<sup>23</sup> “Reality was increasingly located in the private, objective consciousness of individual selves, unable to communicate the fullness of their experience to others”.

questiona se não seriam todos os romances necessariamente psicológicos, Kundera responde que não, nem todos os romances são psicológicos, mas que todos eles se voltam para o enigma do eu. Kundera afirma que só em dado momento, quando, na busca pelo eu, o romance teve que desviar do mundo visível e se inclinar sobre o invisível da vida, é que surgiu o que o Salmon nomeia como romance psicológico.

Um por um, o romance descobriu, a sua própria maneira, por sua própria lógica, os diferentes aspectos da existência: com os contemporâneos de Cervantes, ele se pergunta o que é aventura; com Samuel Richardson, começa a examinar “o que se passa no interior”, a desvendar a vida secreta dos sentimentos; com Balzac, descobre o enraizamento do homem na História, com Flaubert, explora a terra até então incógnita do cotidiano; com Tolstói, inclina-se sobre a intervenção do irracional nas decisões e no comportamento humano. Ele sonda o tempo: o inapreensível momento passado com Marcel Proust; o inapreensível momento presente com Thomas Mann, o papel dos mitos que, vindos do começo dos tempos, teleguiam nossos passos. *Et cetera, et cetera.* (KUNDERA, 2009, p.13)

Kundera fala do momento presente fragmentado, conteúdo principal do romance moderno da primeira metade do século XX. 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. A literatura, a partir de então, passa a reivindicar a representação do momento presente, desses pequenos fluxos de pensamento, como um local seu. Não seria essa também uma questão que movimenta o cinema?

### 3.3 O cinema e a representação do pensamento

Sim, a representação do pensamento é uma questão do cinema, mas a teoria literária, tradicionalmente, vem defendendo que o melhor meio de representação da consciência é o romance e que esse seria um dos motivos para a literatura ser tão mal adaptada para o audiovisual. James Wood, ao comentar sobre as possibilidades de construção do personagem na literatura, declara que “ao contrário do cinema, por exemplo, o romance pode nos revelar o que pensa um personagem” (Wood, 2012, p.89). Um comentário solto e superficial, já que o autor em nenhum outro momento comenta tal impossibilidade, parecendo ignorar todo o debate que existe sobre artifícios cinematográficos que tentam representar o pensamento no audiovisual.

Em *Consciousness and the Novel* (2002), David Lodge também retoma o argumento sobre a impossibilidade de o cinema mostrar a vida interior, algo que, segundo o autor, seria causado pela própria natureza do audiovisual:

Para aqueles que conhecem e amam os romances de Henry James, as adaptações cinematográficas sempre serão mais ou menos desapontadoras, devido à inabilidade do meio de fazer justiça ao que é indiscutivelmente o mais importante componente dos livros— sua representação detalhada e sutil da vida interior. (LODGE, 2002, p.3079).<sup>24</sup>

Nesse livro, o autor chega a trazer argumentos importantes sobre o fracasso de adaptações de romances de fluxo de consciência, como a tentativa de erotização de personagens e a facilitação dos desfechos e tudo o mais que possa contribuir para fazer, nas palavras dele, “um filme comercialmente bem sucedido para um público moderno.”<sup>25</sup> (Lodge, 2002, p.3079). Contudo, Lodge, assim como Wood, também não se aprofunda nas questões fílmicas o suficiente para afirmar que existe algo intrínseco ao meio que impossibilita uma tradução do pensamento. O que o autor articula são considerações de âmbito político e econômico, pressões que são corriqueiras não só no cinema, mas também na literatura. E se o cinema sofre mais com as imposições do mercado, o fato está muito mais relacionado ao modo como o meio foi usado historicamente do que com uma possível relação intrínseca a sua técnica.

Linda Hutcheon, em “*Theory of Adaptation*” (2006), segue uma linha de pensamento próxima a de Lodge, defendendo que a literatura é o local da interioridade e o cinema da exterioridade.

A linguagem, especialmente a ficção literária, com a sua visualização, conceituando e intelectualizando a apreensão, “faz” interiorização melhor; as artes do espetáculo, com a sua percepção visual e auditiva direta, e as mais participativas, com sua imersão física, são mais adequadas para representar exterioridade.<sup>26</sup> (HUTCHEON, 2006, p.56).

Para a autora, adaptação é justamente esse movimento de contar (interioridade) para mostrar (exterioridade). Nesse processo, “descrição, narração e pensamentos representados devem ser decodificados em discurso, ações, sons e imagens visuais”. (HUTCHEON, 2006, p.40). O que defendemos aqui é que essas ações, sons, discursos e imagens visuais de que fala Hutcheon são uma forma de representação da interioridade tanto quanto a descrição literária.

<sup>24</sup> “For those who know and love the novels of Henry James, the movie adaptations will always be more or less disappointing, because of the médium’s inability to do justice to what is arguably the most important componente of the books— their detailed and subtle representation of inner life”.

<sup>25</sup> “A commercially successful movie for a modern audience”.

<sup>26</sup> “Language, especially literary fiction, with its visualizing, conceptualizing, and intellectualized apprehension, “does” interiority best; the performing arts, with their direct visual and aural perception, and the participatory ones, with their physical immersion, are more suited to representing exteriority”.

Nesse sentido, nos aproximamos do que defende Robert Stam em *A literatura através do cinema* (2008). O autor afirma que, embora o incremento tecnológico e a época do surgimento do cinema nos faça declarar o cinema como moderno, a estética dominante do meio herdou as aspirações miméticas do realismo literário do século XIX e esse é um dos principais motivos para que a literatura de fluxo de consciência seja mal adaptada. Assim,

Formas dominantes do cinema eram modernas em sua atualização tecnológica e industrial, mas não modernistas em sua orientação estética. Não é de se admirar que os maiores desapontamentos, por parte dos leitores letrados, tenham a ver com adaptações de romances modernistas como os de Joyce, Woolf e Proust, exatamente porque nesses casos a lacuna estética entre fonte e adaptação parece ser estupefacente, menos por causa das falhas inerentes ao cinema do que devido à opção estética pré-modernista. (STAM, 2008, p.34).

Na contramão da teoria literária, os estudiosos do cinema declararam que a natureza do audiovisual é uma das mais favoráveis para representação da vida interior. Nos mais diferentes períodos e com um vocabulário bastante variado— alguns falam em vida interior, outros em subjetividade, em cinema de poesia etc—, podemos encontrar a reflexão sobre a representação da subjetividade e o que aqui chamamos de consciência em diversos pensadores da área. O nosso objetivo não é detalhar as obras desses autores, que são por demais vastas e complexas para serem contempladas nesse espaço, mas sim apontar os momentos de reflexão sobre a representação da subjetividade dentro dos seus estudos.

Hugo Münsterberg, um dos primeiros a refletir sobre o cinema como uma forma de arte, já em 1916, nos seus estudos psicológicos sobre a forma fílmica, defendia que “só o cinema é capaz de dar corpo a esta divisão interna, a esta consciência das situações contrastantes, a este intercâmbio de experiências divergentes do espírito” (MÜNSTERBERG, 1983, p.43). A possibilidade do cinema de mostrar vários locais de forma simultânea e o poder das imagens retrospectivas, ou dos flashbacks, para mostrar as reminiscências, são exemplos, para Münsterberg, da potência do cinema como arte que mais se aproxima dos processos mentais.

Segundo o pesquisador J. Dudley Andrew, Münsterberg concebeu todo o processo cinematográfico como um processo mental, ou seja, a mente seria a fonte do cineasta e a substância dos filmes. Assim, todo o estudo psicológico do cinema feito pelo autor é orientado para indicar as analogias entre o estado mental e a linguagem fílmica. O cinema, portanto, é um local ideal para a representação das emoções interiores, como afirma Münsterberg:

A peça cinematográfica conta-nos uma história humana ultrapassando as formas do mundo exterior— a saber, espaço, tempo e casualidade — e ajustando os

acontecimentos às formas do mundo interior— a saber, atenção, memória, imaginação e emoção. [Estes acontecimentos] alcançam isolamento total do mundo prático através da perfeita unidade de enredo e forma pictórica. (MUNSTERBERG *Apud* ANDREW, 2002, p.34).

Outro pensador importante que discutiu a representação da subjetividade foi o húngaro Béla Balázs. Tendo começado suas reflexões em 1922, Balázs reuniu seus principais textos em *Theory of the film* (1931). O autor considera ser por meio do *close-up* que o cinema possibilita uma experiência espiritual de visualização imediata, sem a mediação das palavras. Segundo ele, o cinema mostra a consciência por meio das expressões faciais, não a descreve como a literatura, destacando, assim, o poder de revelação interior do cinema por meio das imagens.

O close-up mostra sua sombra na parede com a qual você tem convivido toda a sua vida e à qual você mal conhecia; mostra a face sem palavras e o destino de objetos mudos que vivem com você em seu quarto e cujos destinos estão ligados ao seu próprio. Antes disso você olhava para sua vida como um espectador musicalmente ignorante escuta a uma orquestra tocando uma sinfonia. (...) O close-up pode, às vezes, passar a impressão de uma mera preocupação naturalista com o detalhe. Mas bons close-ups irradiam uma suave atitude humana na contemplação das coisas escondidas, uma delicada solicitude, uma gentil inclinação sobre as intimidades da vida-em-miniatura, uma calorosa sensibilidade. Bons close-ups são líricos; foi o coração, não o olho, que os perceberam. Bons close-ups muitas vezes são revelações dramáticas do que está acontecendo realmente sob a superfície das aparências.<sup>27</sup> (BALÁZS, 1931, p. 55 e 56).

As considerações de Balázs sobre o uso do primeiro plano são interessantes quando comparamos com a literatura de fluxo consciência. Na citação acima, o autor afirma que o *close-up* vai mostrar algo da vida interior que estava escondido. Não era exatamente isso que as descrições da mente por meio de monólogos e do discurso indireto faziam na literatura, revelar algo da vida que não poderia ser revelado de outra maneira? O que o cinema faz, nas palavras de Balázs, é tornar o homem interior visível.

Assim como Balázs, Sergei Eisenstein, ao fazer uma analogia entre cinema e literatura, defende que “apenas o elemento cinematográfico domina um meio capaz de fazer uma adequada apresentação de todo o curso do pensamento de uma mente perturbada” (EISENSTEIN, 2002, p.104). Em *A Forma do Filme* (2002), o cineasta comenta a capacidade

<sup>27</sup> The close-up shows your shadow on the wall with which you have lived all your life and which you scarcely knew; it shows the speechless face and fate of the dumb objects that live with you in your room and whose fate is bound up with your own. Before this you looked at your life as a concert-goer ignorant of music listens to an orchestra playing a symphony. (...) The close-up may sometimes give the impression of a mere naturalist preoccupation with detail. But good close-ups radiate a tender human attitude in the contemplation of hidden things, a delicate solicitude, a gentle bending over the intimacies of life in te miniature, a warm sensibility. Good close-ups are lyrical; it is the heart, not the eye, that has perceived them. Close-ups are often dramatic revelations of what is really happening under the surface of appearances.

do cinema de exprimir a sintaxe do discurso interior por meio da montagem, elaborando, assim, a construção das leis do pensamento por meio da sobreposição de imagens.

A teoria de Eisenstein sobre o monólogo interior no cinema é particularmente interessante para a análise do nosso objeto, uma vez que ele assinala que somente o cinema sonoro é capaz de reconstruir todas as fases e todas as especificidades do curso do pensamento, destacando, assim, o som como elemento fundamental para a representação do pensamento no cinema. O russo chega a defender o uso do *voice-over* para a representação do monólogo interior no audiovisual, afirmando que “a verdadeira matéria prima do cinema sonoro é sem duvida o monólogo” (EISENSTEIN, 2002, p.214).

O “cinema de poesia”, defendido pelo cineasta italiano Pier Paolo Pasolini em 1965, em conferência proferida no Festival de Pesaro, é outro exemplo de uma tentativa de se pensar a construção de uma subjetividade cinematográfica. Pasolini parte da ideia de que o cinema é, acima de tudo, uma língua de poesia, mas que devido a influência do mercado e a pressões históricas e culturais o cinema comercial adotou uma língua de prosa, naturalista. Contra essa estética dominante, o autor pregava o cinema de poesia.

Esse cinema seria a transmutação da técnica do discurso indireto livre literário no audiovisual, o que proporcionaria a expressão em primeira pessoa e a existência de personagens porta-vozes do pensamento do cineasta. Para Pasolini, o cinema de poesia tem como máxima fazer sentir a câmera, liberando as possibilidades expressivas do meio das sufocantes convenções narrativas “por uma espécie de regresso as origens, que se prolonga para redescobrir nos meios técnicos do cinema sua origem onírica, bárbara, irregular, agressiva e de qualidade visionária<sup>28</sup>.” (PASOLINI, 1976, p.7).

Essas ideias de Pasolini dialogam com debates sobre o uso da câmera subjetiva no audiovisual. A mobilidade do aparato de filmagem fez com que a câmera fosse, desde o início da arte cinematográfica, comparada ao olho no exercício de olhar. É essa analogia que liga o quadro filmado a uma visão subjetiva no cinema. De acordo com Ismail Xavier (2005), o plano é subjetivo quando a câmera assume o ponto de vista de uma personagem, observando os acontecimentos da sua posição e com os seus olhos. O autor pondera, contudo, que nem sempre essa tomada de posição é evidente para o espectador, sendo apreciável apenas de maneira contextual.

Ao discorrerem sobre as teorias do plano subjetivo, Aumont e Marie (2006, p.279) ponderam que essa visão subjetiva gerada pela câmera pode ser a do cineasta ou a de um

---

<sup>28</sup> “By a sort of return to their origins, which extends even to rediscovering in the technical means of cinema their original oniric, barbaric, irregular, aggressive, visionary qualities”.

personagem da diegese. O cinema de poesia, dessa forma, se liga a primeira categoria de câmea subjetiva descrita por Aumont e Marie. Já a segunda categoria, próxima à descrição de Xavier (2005), estaria mais próximrelacionada ao que a literatura faz no romance de fluxo de consciência, mostrar os pensamentos do personagem como se não houvesse intermédio de um narrador.

Também Gilles Deleuze, no seu primeiro livro dedicado ao cinema, o *Imagem-Movimento* (1983), inspirado na semiótica peirceana, debruça-se, mesmo que indiretamente, sobre o tema da representação do pensamento, ao fazer uma classificação dos tipos de imagem-movimento em: percepção, afecção, ação. Precisamente nos interessa as considerações do que seria para Deleuze a imagem-afecção: o grande plano.

Para Deleuze (1983), a imagem-afecção é ao mesmo tempo um tipo de imagem e um componente de todas as outras imagens, isso porque ela possibilitaria uma leitura afetiva sobre todo o filme. Nesse sentido, a função do *close-up* seria a de exprimir o afeto como entidade, como estado puro, nunca um pensamento específico, tendo em vista que a relação entre um rosto e aquilo que ele pensa é muitas vezes arbitrária. Quem proporciona a relação entre o rosto e o que ele pensa são outros elementos fílmicos, como, por exemplo, a montagem.

Assim, mesmo que o primeiro plano não tenha a capacidade por si só de expressar um pensamento específico, as outras relações fílmicas possibilitam isso, como já ponderamos. O autor pondera ainda que, mesmo quando os outros elementos do filme não apontam uma relação para a representação de um pensamento específico, o surgimento do afeto puro é, por si, uma forma potente de representação da consciência.

Com base nessas leituras, portanto, nos parece inconsistente as constantes afirmações de que o cinema não consegue representar a vida interior. Apresentamos aqui apenas alguns autores que refletiram sobre o tema, de forma direta ou indireta, mas a lista é ainda mais vasta. Por mais que não exista uma teoria concisa sobre a representação do pensamento no cinema como existe na literatura, essa questão perpassa praticamente todos os estudos sobre encenação e narração audiovisual.

Ainda sobre esse assunto, vale a pena ressaltar que não nos interessa, na pesquisa sobre *The Hours*, tentar determinar se a consciência é representada de forma mais adequada na literatura ou no cinema. Esse tipo de comparação nos levaria a ideia de que existe um local apropriado para o material do pensamento e isso não faria sentido, pois tanto a literatura quanto o cinema estão lidando com a tradução de algo que está no mundo e que não pertence a nenhuma forma de representação em específico.

## 4 A CONSTRUÇÃO DO FLUXO DE CONSCIÊNCIA NA LITERATURA MODERNA E CONTEMPORÂNEA

### 4.1 *What a Plunge!* A imersão na consciência em *Mrs. Dalloway*

Partindo da ideia da semiótica peirceana de que qualquer pensamento é necessariamente semiose e tradução, pois transmuta signos em signos, começamos, neste capítulo, a mergulhar na primeira camada de tradução do pensamento. A proposta é refletir sobre o fluxo de consciência presente na escrita de Woolf como uma forma de tradução intersemiótica do signo-pensamento na literatura. Virginia Woolf começou a trabalhar o estilo já no seu terceiro livro, *O Quarto de Jacob*, de 1922, mas foi somente com *Mrs. Dalloway* que ela formulou um romance voltado inteiramente para a consciência.

Woolf declarou, no ensaio *Modern Fiction*, escrito em 1919, que a busca pela compreensão da realidade por meio da literatura não é uma questão de descrição dos aspectos materiais e exteriores da vida. Para retratar a realidade na ficção, afirma a autora, é preciso “registrar os átomos que caem sobre a mente, na ordem que eles caem.”<sup>29</sup> (WOOLF, 1919, n.p.). O “material adequado da ficção”, defendia a autora, seria o exame de “uma mente comum em um dia comum.”<sup>30</sup> (WOOLF, 1919, n.p.).

O texto *Modern Fiction*, que Woolf escreve com intenção de analisar alguns romances do escritor James Joyce, soa também como uma defesa da sua própria obra. Isso porque, alguns anos depois, em 1925, a escritora publicaria *Mrs. Dalloway*, romance que narra um dia na vida de uma mulher comum, a dona de casa Clarissa Dalloway. Com o uso da técnica do fluxo de consciência, há, no romance, uma fragmentação da noção do espaço e do tempo da narrativa. Apesar de a história se passar em apenas um dia, entre as 10 horas da manhã e a meia noite, o material psicológico percorre mais de 18 anos da vida de Clarissa. Os locais apresentados ao leitor também são diversos: Londres, um campo de batalha em Paris, uma casa de praia em Burton e a Itália. O leitor segue o rumo da mente dos personagens.

De acordo com Monique Nathan (1984), biógrafa de Woolf, 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, como apontamos no capítulo anterior, mas também pela ciência. Basta lembrar que em 1899, por exemplo, Freud lançou o seu mais famoso livro, *A Interpretação dos Sonhos*, formulando uma teoria do

---

<sup>29</sup> “Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall”.

<sup>30</sup> “Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day”.

estudo da mente e da conduta humana. Alguns anos antes, em 1880, o filósofo Friedrich Nietzsche manifestava esperança de que a psicologia tornaria-se a principal disciplina das ciências. Segundo o historiador Peter Gay, os romancistas modernos, como se tivessem ouvido Nietzsche, transformaram a literatura do século XX numa “profunda exploração psicológica”. (GAY, 2009, p.188).

Foi também no final do século XIX e começo do século XX que o filósofo americano Charles Sanders Peirce desenvolveu a sua teoria semiótica. A Lógica ou Semiótica, que é a ciência das condições necessárias para se atingir a verdade por meio do estudo dos signos, é também o estudo das leis do pensamento. Vale ponderar, contudo, que o interesse de Peirce não era particularmente pelo pensamento humano, mas por qualquer tipo de mente interpretante.

O termo “lógica” é não-cientificamente empregado por mim em dois sentidos distintos. No seu sentido mais estreito, é a ciência das condições necessárias para a obtenção da verdade. Em seu sentido mais amplo, é a ciência das leis necessárias do pensamento, ou, ainda melhor (pensando sempre que ocorrem por meio de signos), é a semiótica geral, tratando não apenas da verdade, mas também das condições gerais dos signos sendo signos (o que Duns Scotus chama de gramática especulativa), também das leis da evolução do pensamento, que, uma vez que coincidem com o estudo das condições necessárias da transmissão de significado por meio de signos de mente para mente, e de um estado de espírito para outro. (CP 1.444).<sup>31</sup>

É fato que os estudos semióticos só ganharam relevância e divulgação algumas décadas após as pesquisas de Peirce e que Virginia Woolf, como revelam os seus diários pessoais, só entrou em contato com a obra de Freud em 1939— portanto depois da publicação de seus principais romances psicológicos. Contudo, mesmo provavelmente sem o conhecimento desses trabalhos, grande parte das obras ficcionais da escritora, incluindo *Mrs. Dalloway*, demonstram preocupação em entender como o homem se depara com aquilo que ocorre em sua mente e com o fato de que é por meio do exame do que se passa no pensamento que podemos buscar entender a lógica da vida.

A não evidência do contato entre esses pensadores—que produziram obras com preocupações semelhantes, apontando direções que se tangenciam, nos leva a refletir sobre a ideia de *Zeitgeist*, defendida por Friedrich Hegel (2008). Para o filósofo alemão, o “espírito do tempo”, tradução do termo *Zeitgeist* para o português, seria o conjunto de ideias que dão

---

<sup>31</sup> “The term ‘logic’ is unscientifically by me employed in two distinct senses. In its narrower sense, it is the science of the necessary conditions of the attainment of truth. In its broader sense, it is the science of the necessary laws of thought, or, still better (thought always taking place by means of signs), it is general semiotic, treating not merely of truth, but also of the general conditions of signs being signs (which Duns Scotus called *grammatica speculativa*), also of the laws of the evolution of thought, which since it coincides with the study of the necessary conditions of the transmission of meaning by signs from mind to mind, and from one state of mind to another”.

forma à consciência de determinada época. Cada homem, com a sua subjetividade, participa da construção desse espírito que molda a maneira dos sujeitos agirem e conceberem o mundo.<sup>32</sup>

O objetivo aqui não é descrever detalhadamente todos os conceitos da teoria semiótica de Peirce, mas apontar alguns conceitos da teoria geral dos signos que nos ajudem a refletir sobre a tradução da consciência na literatura. Tampouco queremos, com esta análise, afirmar que a literatura woolfiana é uma ilustração das ideias de Peirce, uma vez que se trata de propostas diferentes—ela na literatura e ele na ciência dos signos. O que buscamos são aproximações, entendendo que arte e ciência se contaminam e contribuem para o entendimento reciprocamente.

Como vimos no capítulo anterior, as técnicas básicas de apresentação da consciência na literatura não são invenções do século XX, uma vez que a arte sempre procurou expressar os processos da nossa vida interior. Contudo, o modo moderno de representação do pensamento humano, na visão de James Wood (2012), possibilitou um novo tipo de audiência, que passou a participar mais do processo de completude do romance. De acordo com o autor, “nesse novo regime de audiência invisível, o romance se torna o grande analista da motivação inconsciente, pois o personagem não precisa mais dar voz a ela: o leitor se torna o hermeneuta; procurando nas entrelinhas a motivação verdadeira” (WOOD, 2012, p.125).

Robert Humphrey (1976) aponta Dorothy Richardson como a pioneira na descrição ficcional do fluxo de consciência, em *Pointed Roofs*, de 1915. Seguindo os passos de Richardson, James Joyce, Virginia Woolf e Willian Faulkner, cada um com seu próprio estilo, se tornaram os escritores mais conhecidos a desenvolver o estilo. Para representar de forma satisfatória características do pensamento humano como a confusão, a aparente descontinuidade entre as ideias e falta de lógica, esses escritores inventaram novas técnicas para a literatura e reajustaram antigas. O fluxo de consciência é, deste modo, um processo narrativo que depende de outros métodos para a sua formulação. Esses autores se diferenciam das gerações anteriores justamente pelo modo como empregam as técnicas tradicionais, como o monólogo interior direto e indireto, a descrição onisciente e o solilóquio— recursos que aparecem combinados com técnicas inovadoras, como a livre associação psicológica e os artifícios cinematográficos<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Não é nosso objetivo, neste trabalho, aprofundar o complexo conceito de *Zeitgeist*. Para um maior detalhamento, conferir *Filosofia da História* (2008) de Hegel.

<sup>33</sup> Para maior detalhamento das características de cada uma dessas técnicas, conferir o segundo capítulo do livro *O Fluxo de Consciência*. (HUMPHREY, 1976).

Virginia Woolf usa como artifício principal, em *Mrs. Dalloway*, o monólogo interior indireto combinado com a livre associação de ideias. O monólogo indireto acontece quando há alguma interferência do narrador nas divagações do personagem. É o autor onisciente que apresenta o material não falado, a consciência. Essa intromissão do narrador é bastante comum no texto de Woolf. Na passagem a seguir, por exemplo, podemos encontramos várias indicações verbais em terceira pessoa.

Remember my party, remember my party, said Peter Walsh as he stepped down the street, speaking to himself rhythmically, in time with the flow of sound, the directed downright sound of Big Ben striking the half-hour. (The leaden circles dissolved in the air.) Oh, these parties? He thought; Clarissa's parties. Why does she give these parties. He thought. (WOOLF, 2012, p.54).<sup>34</sup>

No trecho acima, Peter Walsh, namorado de juventude de Clarissa, está rememorando o encontro que acabara de ter com ela. Podemos perceber que é o narrador que está sempre indicando os pensamentos de Peter. Contudo, ao mesmo tempo em que encontramos passagens onde o narrador se mostra presente por meio dos verbos em terceira pessoa, como “pensou”, a escrita de Woolf também deixa o pensamento correr solto, usando expressões que parecem saídas diretamente da mente dos personagens, sem interferência. Na passagem a seguir, Peter continua o monólogo anterior pensando em Clarissa e no passado que partilharam juntos. Nesse momento, o fluxo de consciência parece mais livre e a repetição de algumas expressões demonstra a ênfase do pensamento de Peter. Vejamos:

There is always something cold in Clarissa, he thought. She had always, even as a girl, a sort of timidity, which in middle age becomes conventionality, and then it's all up, it's all up, he thought, looking rather drearily into the glassy depths, and wondering whether by calling at that hour he had annoyed her; overcome with shame suddenly at having been a fool; wept; been emotional; told her everything, as usual, as usual. (WOOLF, 2012, p.50-51).<sup>35</sup>

Já a livre associação psicológica, recurso que Woolf combina com o monólogo indireto para criação da escrita em fluxo de consciência, é usada para solucionar um dos problemas básicos de representação do pensamento dentro da limitação de uma ficção compreensível: a falta de encadeamento lógico das ideias que surgem na nossa mente. A

<sup>34</sup> “Lembre-te da minha festa, lembre-te da minha festa, dizia Peter Walsh, enquanto parava na rua, falando a si mesmo ritmicamente, ao compasso daquela vaga sonora, o som direto do Big Ben batendo a meia-hora. (Os pesados círculos dissolviam-se no ar.) Oh, essas festas, pensou; as festas de Clarissa. Por que dá essas festas? Pensou.”

<sup>35</sup> “Sempre haverá qualquer coisa de frio em Clarissa, pensou. Sempre tivera, mesmo quando moça, uma espécie de timidez, que na idade madura se converte em convencionalismo, e então é o fim de tudo, o fim de tudo, pensou, olhando melancolicamente as profundezas da vidraça, perguntando-se se não a teria aborrecido indo visitá-la àquela hora; e também subitamente vexado de se haver conduzido como um tolo; de ter chorado; de ter-se comovido; de haver-lhe contado tudo, como sempre, como sempre.”

importância da livre associação psicológica para a construção do fluxo de consciência se deve, segundo Robert Humphrey, ao fato de que:

A psique, cuja atividade é quase ininterrupta, não pode ser concentrada por muito tempo em seus processos, mesmo quando é fortemente dominada; exercendo-se pouco esforço para concentrá-la, seu foco permanece sobre uma única coisa por uma questão de instantes apenas. Contudo, a atividade da consciência deve ter conteúdo, o qual é fornecido pelo poder que tem uma coisa de sugerir outra, através de uma associação de qualidades em comum ou contrastantes, em todo ou em parte — mesmo a mais vaga das sugestões. (HUMPHREY, 1976, p.38)

Portanto, a livre associação ocorre quando determinado personagem começa a ligar vários fatos de sua vida, podendo ter ocorrido em tempos e espaços distintos, sem explicar ao leitor se está adiantando ou voltando no tempo. Podemos encontrar uma junção do monólogo interior indireto e do princípio de livre associação logo nas primeiras páginas de *Mrs. Dalloway*, quando a personagem Clarissa sai para comprar flores. Em apenas poucas horas, enquanto caminha pelas ruas de Londres, temos um panorama de múltiplas situações vividas por ela ao longo de vários anos de sua vida. Diversos personagens são apresentados ao leitor: o ex-namorado Peter Walsh, o marido Richard, sua filha Elisabeth e alguns amigos. A seguir, um pequeno fragmento das primeiras linhas do romance, um monólogo indireto que dura cerca de quinze páginas:

Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself. For Lucy had her work cut out for her. The doors would be taken off their hinges; Rumpelmayer's men were coming. And then, thought Clarissa Dalloway, what a morning — fresh as if issued to children on a beach. What a lark! What a plunge! For so it had always seemed to her when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst open the French windows and plunged at Bourton into the open air. How fresh, how calm, stiller than this of course, the air was in the early morning; like the flap of a wave; the kiss of a wave; chill and sharp and yet (for a girl of eighteen as she then was) solemn, feeling as she did, standing there at the open window, that something awful was about to happen; looking at the flowers, at the trees with the smoke winding of them and rooks rising, falling; standing and looking until Peter Walsh said, 'Musing among vegetables?' (WOOLF, 2012, p. 5).<sup>36</sup>

Podemos notar, pela passagem, que a escrita em fluxo de consciência dá uma atenção especial ao que James Wood (2001) chama de detalhe literário. A presença dos “gonzos”, por

---

<sup>36</sup> “A Sra. Dalloway disse que ela própria iria comprar as flores. Quanto a Lucy, já estava com o serviço determinado. As portas seriam retiradas dos gonzos; em pouco chegaria o pessoal de Rumpelmayer. Mas que manhã, pensou Clarissa Dalloway – fresca como para crianças numa praia. Que frêmito! Que mergulho! Pois sempre assim lhe parecera quando, com um leve ringir de gonzos, que ainda agora ouvia, abria de súbito as vidraças e mergulhava ao ar livre, lá em Bourton. Que fresco, que calmo, mais que o de hoje, não era então o ar da manhãzinha; como o tapa de uma onda; como o beijo de uma onda; frio, fino, e ainda (para a menina de dezoito anos que ela era em Bourton) solene, sentindo, como sentia, parada ali ante a janela aberta, que alguma coisa terrível ia acontecer; olhando para as flores, para os troncos, de onde desprendia a névoa, para as gralhas, que se alçavam e abatiam; parada e olhando até que Peter Walsh lhe dizia: ‘Meditando entre os legumes?’”

exemplo, é uma descrição que não está ligada a composição do personagem. São detalhes do ambiente que ronda Clarissa, que captam sua atenção e que a leva a pensar no passado, em outro ringir de gonzos, anos antes, em Bourton. James Wood descreve o compromisso dos escritores modernos com o detalhe como sendo algo da ordem da qualidade cinematográfica, que tenta captar a essência do funcionamento da mente.

O artifício consiste na escolha do detalhe. Na vida, podemos desviar os olhos e a cabeça, mas na verdade somos como câmeras impotentes. A lente é de grande abertura e captamos tudo o que aparece. A memória seleciona, mas não do jeito que a narrativa literária seleciona. Nossas lembranças possuem talento estético (WOOD, 2011, p.57).

Paul Ricoeur, no volume dois de *Tempo e Narrativa* (1985), ao fazer uma análise do fluxo de consciência como uma experiência de tempo no romance *Mrs. Dalloway*, afirma que a inovação de Virginia Woolf é lançar uma ponte entre as almas, em que “uma parada no mesmo lugar, uma pausa no mesmo lapso de tempo, formam uma passarela entre duas temporalidades estranhas uma à outra” (RICOEUR, 1985, p.188). Nas passagens seguintes, temos um exemplo dessa conexão entre mentes. É quando Clarissa e Septimus observam um carro que passa pelas ruas de Londres.

Every one looked at the motor car. Septimus looked. Boys on bicycles sprang off. Traffic accumulated. And there the motor car stood, with drawn blinds, and upon them a curious pattern like a tree, Septimus thought, and this gradual drawing together of everything to the centre before his eyes, as if some horror had come almost to the surface and was about to burst into flames, terrified him. The world wavered and quivered and threatened to burst into flames. It is I who am blocking the way, he thought. Was he not being looked at and pointed at; was he weighted there, rooted to the pavement, for purpose? But for what purpose?<sup>37</sup> (WOOLF, 2012, p.18).

Clarissa guessed; Clarissa knew of course; she had seen something white, magical, circular, in the footman’s hand, a disc inscribed with a name, —the Queen’s, the Prince of Wales’s, the Prime Minister’s?— which, by force of its own lustre, burnt its way through (Clarissa saw the car diminishing, disappearing), to blaze among candelabras, glittering stars, breasts stiff with oak leaves, Hugh Whitbread and all his colleagues, the gentlemen of England, that night in Buckingham Palace. And Clarissa, too, gave a party. She stiffened a little; so she would stand at the top of her stairs.<sup>38</sup> (WOOLF, 2012, p.20).

<sup>37</sup> “Todos olhavam para o auto. Septimus olhava. Rapazes saltaram das bicicletas. O tráfego acumulava-se. E ali estava o auto, de cortinas descidas, que tinham um curioso desenho semelhante a uma árvore, pensou Septimus, e aquela gradual centralização de todas as coisas ante seus olhos, como se algo fosse surgir daquilo e tudo estivesse a ponto de estalar em chamas, aterrorizou-o. O mundo oscilava, tremia e ameaçava irromper em chamas. Sou eu quem está impedindo o trânsito, pensou. Não era ele que estava sendo observado e apontado? Não estava ali plantado, na calçada, com um firme propósito? Mas que propósito?”

<sup>38</sup> Clarissa adivinhou; Clarissa compreendeu, sim; tinha visto algo branco, mágico, circular, na mão do lacaios, um disco com um nome inscrito— da Rainha, do Príncipe de Gales, do Primeiro- Ministro?—, nome que, por força do próprio esplendor, abria caminho (Clarissa viu o auto diminuir, desaparecer), abria caminho para ir fulgurar entre os candelabros, condecorações, peitos enfunados de alamares, Hugh Whitbread e todos os seus

Em diferentes pontos da cidade, cada um reage à sua própria maneira à passagem do automóvel. Septimus, devido aos traumas de guerra, acha que a passagem do carro está ligada a sua presença, acredita que está sendo perseguido. Já Clarissa começa a imaginar a possibilidade de a Rainha da Inglaterra estar no automóvel, se encaminhando para alguma recepção no Palácio de Buckingham. Essa ideia faz com que ela passe a divagar sobre a própria festa. Ricoeur define essa conexão de pensamentos mudos como uma possibilidade de experimentação de tempo no romance. Um diálogo que se estabelece entre o tempo real, quando Septimus observa o automóvel, por exemplo, e o tempo do pensamento, quando os personagens fazem associações mentais.

Essas longas sequências de pensamentos mudos— ou, o que dá no mesmo, de discursos interiores— não constituem apenas voltas para trás que, paradoxalmente, fazem o tempo contado prosseguir, atrasando-o, escavam por dentro o instante do acontecimento do pensamento, amplificam interiormente os momentos do tempo contado, de maneira que o intervalo total da narrativa, apesar de sua brevidade relativa, parece de uma imensidão aplicada. (RICOEUR, 1985, p.186).

Na citação acima, Ricoeur chama atenção para uma característica interessante das digressões no romance moderno. Essas introspecções não constituem apenas “voltas pra trás”, como afirmou o autor. O detalhe e a observação dos fatos da vida não estão ali apenas para caracterizar o personagem e revelar o seu passado, mas também para mostrar a experimentação do mundo por meio da atividade mental. Os fatos externos à mente ativam e desencadeiam pensamentos. Essa relação entre os fatos externos e o desencadeamento de várias formas de pensamento também está presente na teoria peirceana da percepção. Para Peirce, é só por meio do pensamento que o conhecimento do mundo exterior é possível.

Em *Mrs. Dalloway*, o pensamento é traduzido em uma expressão concreta e material de linguagem, a escrita literária. Para Peirce, a ação sígnica que caracteriza a essência da linguagem também é válida para o pensamento, pois este só existe por mediação de signos. Valendo-se da teoria peirceana, Julio Plaza afirma que é devido ao caráter de transmutação permanente de signos em signos que o pensamento deve ser compreendido, necessariamente, como tradução, estando “inserido na cadeia semiótica que tende ao infinito.” (PLAZA, 1987, p. 18). Vejamos o que Peirce diz do processo de semiose da mente:

Da proposição de que todo pensamento é um signo, segue-se que todo pensamento deve endereçar-se a algum outro pensamento, deve determinar algum outro pensamento, uma vez que essa é a essência do signo. (...). O fato de que a partir de

---

colegas, os *gentlemen* da Inglaterra, aquela noite no Palácio de Buckingham. E Clarissa também dava uma recepção. Empertigou-se um pouco; também ela estaria no alto da sua escada.

um pensamento deve ter havido um outro pensamento tem um análogo no fato de que a partir de um pensamento passado qualquer, deve ter havido uma série infinita de momentos. Portanto, dizer que o pensamento não pode acontecer num instante, mas requer um tempo, não é senão outra maneira de dizer que o todo pensamento deve ser interpretado em outro, ou que todo pensamento está em signos (PEIRCE, 1995, p. 253).

Segundo essa lógica, podemos considerar que a tarefa de traduzir a consciência é impossível, no sentido de uma tradução fiel e perfeita. O que se pode buscar, em caso de signos que tem a preponderância à intraduzibilidade, como é o caso do signo-pensamento e dos ícones, é a semelhança. Essa intraduzibilidade se deve ao fato de qualquer pensamento ser necessariamente um passo adiante em relação ao pensamento anterior. A tradução, portanto, não é fiel, mas sempre um enriquecimento do signo antecedente.

No seu livro *Sobre a Tradução* (2012), Ricoeur pondera que o intraduzível só é possível por meio da recriação, da construção de um comparável e da aceitação de perda. O autor, revisando o clássico texto de Walter Benjamin, *A Tarefa do Tradutor*, aborda a tradução entre textos de línguas diferentes, a chamada tradução interlingual. Contudo, entendemos que podemos desdobrar essa ideia para refletir sobre a tradução do signo-pensamento na literatura. Para Ricoeur, a tarefa de traduzir nunca representa uma perda, mas um ganho quando há a aceitação da impossibilidade de uma tradução perfeita. O autor chama essa aceitação de renúncia, renúncia essa que possibilita o aprimoramento e alargamento da própria escrita literária. O aperfeiçoamento das técnicas da ficção era justamente o que buscava Virginia Woolf, como ela deixa claro em ensaios como *Modern Fiction* (1919) e *Mr Bennet and Mrs Brown* (1923).

Desse modo, a construção de um comparável, na literatura, significa a aceitação da perda de características da consciência para tentar dar algum ordenamento à linguagem escrita. A falta de coerência lógica, a descontinuidade e as livres associações eram características difíceis de serem transpostas para a escrita sem causar desconforto ao leitor. Como vimos no tópico anterior, Virginia Woolf e seus contemporâneos fizeram um esforço para aprimorar as técnicas literárias, tentando preservar as características da consciência, mas sem esquecer o fato de a escrita ser sempre destinada ao outro, ao leitor.

Como exemplo, vejamos a seguir uma tentativa de representação do pensamento em *Mrs. Dalloway*. No fragmento, Clarissa se encontra no quarto de sua casa, enquanto a festa acontece no andar de baixo. A personagem acaba de saber do suicídio de Septimus e está extremamente comovida. Neste momento, Woolf discorre sobre o tempo e o espaço tal como eles são percebidos e sentidos pela personagem.

It held, foolish as the idea was, something of her own in it, this country sky, this sky above Westminster. She parted the curtains; she looked. Oh, but how surprising!— in the room opposite the old lady stared straight at her! She was going to bed. And the sky. It will be a solemn sky, she had thought, it will be a dusky sky, turning away its cheek in beauty. But there it was— ashen pale, raced over quickly by tapering vast clouds. It was new to her. The wind must have risen. She was going to bed, in the room opposite. It was fascinating to watch her, moving about, that old lady, crossing the room, coming to the window. Could she see her? It was fascinating, with people still laughing and shouting in the drawing- room, to watch that old woman, quite quietly, going to bed alone. She pulled the blind now. The clock began striking. The young man had killed himself; but she did not pity him, with all this going on. There! The old lady had put out her light! The whole house was dark now with this going on, she repeated, and the words came to her, Fear no more the heat of the sun. She must go back to them. But what an extraordinary night! She felt somehow very like him— the young man who had killed himself. She felt glad that he had done it; thrown it away while they went on living.”<sup>39</sup> (WOOLF, 2012, p.204).

Nessa passagem e em outras aqui citadas, há certa atenção aos fatos externos à mente de Clarissa. O leitor é sempre informado dos detalhes do mundo que captam a atenção dos personagens, como, por exemplo, a senhora na janela, o céu escuro e o relógio do trecho acima. A força da experiência na ativação dos processos mentais é o aspecto que aproxima a literatura de Woolf e a teoria semiótica de Peirce. De acordo com o teórico, só podemos dizer algo sobre aquilo que nos aparece pela mediação de um julgamento perceptivo, isto é, por uma interpretação. Dessa maneira, “o único modo de se investigar uma questão psicológica é por inferência a partir de fatos externos”. (PEIRCE, 1995, p.253).

Existem inúmeras e diferentes formas de abordagem dos processos perceptivos.<sup>40</sup> No livro *A Percepção* (1998), a semioticista Lucia Santaella desenha um breve histórico dessas teorias, diferenciando-as da de Peirce. O problema dessas abordagens, segundo a autora, é que ou elas seguem a ideia de que nós seríamos meros efeitos submetidos às forças que vêm de fora, colocando toda a ênfase no mundo exterior, ou se coloca toda a ênfase no agente

---

<sup>39</sup> “Por mais louca que fosse a ideia, aquele céu familiar, aquele céu de Westminster continha alguma coisa de si mesma. Apartou as cortinas; olhou. Oh, que surpreendente! Na sala fronteira, a velha senhora olhou para ela! Ia deitar-se. E o céu... Devia ser um céu solene, tinha pensado, um céu escuro, a esconder sua bela face. Mas ali estava, de um cinza pálido, percorrido rapidamente por vastas nuvens. O que era novo para ela. Devia ter-se erguido o vento. A senhora da casa em frente ia deitar-se. Era fascinante olhá-la, aquela velha senhora movendo-se, atravessando o quarto, aproximando-se da janela. Poderia ela vê-la? Era fascinante, com toda aquela gente ainda a rir e a falar no salão, contemplar aquela mulher que se preparava tranquilamente para ir dormir sozinha. Fechou a cortina. O relógio começou a bater. O jovem se havia suicidado; mas não podia lamentá-lo; com o relógio a bater a hora, uma, duas, três, não podia lamentá-lo, com tudo aquilo indo para diante. Pronto! A velha senhora apagara a luz! Toda a casa estava agora às escuras, com tudo indo para diante, e outra vez lhe ocorreram as palavras: ‘Não temas mais o calor do sol.’ Devia ir para junto deles. Mas que noite extraordinária! Sentia-se de certo modo como ele, o jovem que havia se suicidado. Sentia-se contente de que ele tivesse feito aquilo; aliado a vida, enquanto ela continuava a viver”.

<sup>40</sup> Santaella distingue a teoria de Peirce das principais escolas contemporâneas da percepção: o construtivismo de E.H. Gombrich, a Gestalt e abordagem gibsoniana. Para um maior detalhamento dessas teorias, ver *A Percepção* (1998) de Santaella.

psicológico, “e o mundo lá fora parece algo inerte que aguarda nossa doação de sentido e vida, conforme foi postulado dentro do paradigma cartesiano” (SANTAELLA, 1998, p.23).

É justamente por dar importância tanto aos fatos externos quanto internos nos processos perceptivos que adotamos a teoria de Peirce para refletirmos sobre o estilo literário desenvolvido por Virginia Woolf. Peirce faz o que Santaella chama de diálogo entre a mente e o mundo. O autor propõe um esquema triádico para a percepção, baseado nas categorias fenomenológicas de primeiridade, secundidade e terceiridade<sup>41</sup>, constituído pelos elementos: percepto, percipuum e julgamento perceptivo. Os julgamentos perceptivos, segundo Santaella (1998, p.65), são inferências lógicas que pertencem à terceiridade. Suas principais características são:

1) Ele existe num contínuo, isto é, não está separado dos outros fluxos mentais. 2) Ele é a primeira premissa dos nossos raciocínios. (...) 3) Ele contém características gerais em nível de terceiridade. 4) Ele mistura e aparece na abdução. 5) Contém elementos hipotéticos e, portanto, falíveis. (SANTAELLA, 1998, p.91)

Essa relação entre os julgamentos perceptivos e as inferências abduativas é ponderada por Peirce quando o autor discorre que os juízos perceptivos devem ser encarados com o um caso extremo das inferências abduativas<sup>42</sup>, das quais se diferenciam por estarem além da crítica. A abdução seria um lampejo, um ato de intuição (*insight*) falível. Já o juízo perceptivo é “o resultado de um processo, embora um processo não suficientemente consciente para ser controlado ou, para enunciar as coisas de um modo mais verdadeiro, não controlável e, portanto, não totalmente consciente.” (PEIRCE, 1995, p. 226).

Voltamos a frisar que, por mais que a maior parte do desenvolvimento da escrita em fluxo de consciência seja por meio da retratação de devaneios mais próximos do inconsciente, os personagens percebem o mundo material antes de entrar nessas outras formas de pensamento. Além disso, os julgamentos perceptivos, apesar de serem a premissa dos nossos primeiros raciocínios, só podem ser conhecidos quando são traduzidos e se transformam em percipuum, ou seja, quando já estão na mente. A partir daí, ao já ter sido interpretado pela mente, o julgamento perceptivo se mistura a várias outras formas de pensamento. A seguir, Santaella define o que seria o percepto e o percipuum:

O percepto, em si, seria aquilo que, até certo ponto, independe de nossa mente. Corresponde ao elemento não- racional, que se apresenta à apreensão de nossos

---

<sup>41</sup> Segundo Peirce, a primeiridade (CP 1.300-316) está ligada às ideias de acaso, indeterminação, espontaneidade, qualidade, presentidade e imediaticidade. A secundidade (CP 1.317-336) está ligada às ideias de força bruta, dualidade, ação e reação, esforço e resistência. Já a terceiridade é continuidade, crescimento, representação e mediação.

sentidos. O percipuum já seria o percepto tal como ele se apresenta no julgamento de percepção. Seria o percepto, portanto, na sutil, mas marcante, mudança de natureza por que passa, ao ser incorporado à nossa mente, ao nosso processamento perceptivo. (SANTAELLA, 1998, p.59)

Portanto, segundo a teoria da percepção de Peirce, apesar de existir algo externo a nós e que independe do pensamento, o percepto, ele só pode ser conhecido por meio da tradução, quando se transforma em percipuum. No fragmento a seguir, é ao ver uma loja de luvas que Clarissa começa a ter uma série de lembranças. É nesse momento do romance que somos apresentados a sua filha, Elisabeth. A partir desse ponto, temos um monólogo interior indireto que dura algumas páginas.

‘That is all’, she said, looking at the fishmonger’s. ‘That is all,’ she repeated, pausing for a moment at the window of a glove shop where, before the War, you could buy almost perfect gloves. And her old uncle William used to say a lady is known by her shoes and her gloves. He had turned on his bed one morning in the middle of the War. He had said, ‘I have had enough.’ Gloves and shoes; she had a passion for gloves. But her own daughter, her Elisabeth, cared not a straw for either of them.<sup>43</sup> (WOOLF, 2012, p. 13 e 14)

No trecho, é a partir da visão da loja de luvas que Clarissa é levada a pensar no modo como tio falava das mulheres, da Primeira Guerra Mundial e, principalmente, na sua relação com a filha. É por meio da percepção dos signos do mundo que os personagens entram no fluxo de consciência e é justamente esse caráter externo que dá ao ato de perceber, na teoria de Peirce, sua característica peculiar, senão não haveria diferença entre perceber e sonhar, alucinar, devanear e pensar abstratamente.

Essa ideia de que existe algo exterior que é independente de nós nos processos perceptivos, presente na teoria de Peirce, “nos livrou da crença de que o sujeito é algo isolado, envolto numa aura de autonomia, dono de pensamentos sob seu perfeito controle. O sujeito, ao contrário, é linguagem, de modo que ele terá todas as características que a linguagem lhe dá” (SANTAELLA, 1987, p.95).

Dessa forma, a escrita desenvolvida por Virginia Woolf em *Mrs. Dalloway* se aproxima dessas ideias de Peirce. A escritora provavelmente não tinha conhecimento dessas teorias ao elaborar os seus romances, mas o modo como o ser humano percebe o mundo é uma constante preocupação nas suas obras ficcionais e críticas literárias. A autora, com um estilo particular de mostrar a relação entre o homem e o mundo, incorporou à literatura uma

---

<sup>43</sup> ‘Tudo isto’, dizia ela, olhando os pescados. ‘Tudo isto’, repetia, parando por um momento à vitrina de uma luvaria onde, antes da guerra, podiam-se comprar luvas quase sem defeito. E o velho tio William, que costumava dizer que se conhecia uma dama por seus sapatos e suas luvas. Voltara-se na cama, certa manhã, em plena guerra, e dissera: ‘Estou farto’. Luvas e sapatos; tinha paixão por luvas; mas sua própria filha, a sua Elisabeth, não se importava absolutamente nem com uma nem com outra coisa.

nova técnica de disposição do espaço e do tempo a fim de traduzir o ser humano em sua essência, entendida por ela como sua mente. No livro de Michael Cunningham, a tradução do pensamento não será mais a principal preocupação literária, mas a reconstrução do que significaram essas novas descobertas para Woolf e como elas reverberam na vida dos leitores.

#### 4.2 A reconstrução do universo woolfiano em *The Hours*, de Michael Cunningham

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. (CUNNINGHAM, 2002, p. 22 e 23).<sup>44</sup>

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? Como analisamos no tópico anterior, essas eram as principais motivações da escrita de Virginia Woolf. Mas seriam essas as mesmas angústias literárias de Michael Cunningham, mesmo 76 anos após a publicação de *Mrs. Dalloway*?

No trecho acima, acompanhamos as divagações da personagem Clarissa Vaughan, uma das protagonistas de *The Hours* (1998). Clarissa mora em Nova York, no finalzinho do século XX, e 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, lembra que precisa presentear outro amigo, 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, um que retratasse a exata sensação que ela sentia ao estar ali, parada em frente à livraria, numa manhã ensolarada de

---

<sup>44</sup> “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”.

junho. Um livro de lembranças que tivesse uma conexão estreita com o momento presente, Clarissa parece desejar um romance como os que Woolf escreveu.

Dessa forma, Cunningham parece mais interessado em reconstruir o universo literário de Virginia Woolf e trazer para o leitor contemporâneo as angústias e 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, então, personagens vivendo em diferentes momentos do que conhecemos como era moderna: Virginia Woolf na década de 1920; Laura Brown, em 1940; e Clarissa, nos anos de 1990. Essas mulheres carregam as mesmas questões literárias de Woolf diluídas em práticas cotidianas de suas vidas. Essa é uma das camadas de sentido que podemos retirar de *The Hours* e esse será o foco da nossa análise do romance.

A escolha por essa abordagem nos parece oportuna pelo fato de propormos uma análise das obras sempre partindo da ideia da tradução do pensamento, que primeiro se materializa na escrita de Woolf, passa pela escrita dialógica de Cunningham e se materializa na música de Philip Glass.

É oportuno destacar que *The Hours* e sua adaptação para o cinema já foram intensamente explorados por pesquisadores brasileiros e estrangeiros por meio de diferentes abordagens. Destacamos as análises dos brasileiros Carlos Augusto Viana Silva (2007) e Thais Flores Diniz (2005) e da pesquisa do norte-americano Tory Yong (2003). A análise de Diniz tem como preocupação principal caracterizar o tipo de adaptação efetivada por Stephen Daldry com base nos estudos de Brian Mcfarlane sobre a relação entre cinema e literatura, utilizando seu conceito de adaptação criativa<sup>45</sup> para apontar as estratégias de transferência narrativa, como ampliação de personagens, mudança de problemáticas e atmosfera dos espaços urbanos retratados. Tendo como base os estudos descritivos de Gideon Toury<sup>46</sup>, a tese de Silva, a partir da abordagem de questões gerais sobre enredo e sobre a construção do espaço e do tempo na literatura e no cinema, defende que o estilo das reescrituras de *Mrs. Dalloway* (ele aborda o filme de Marlene Gorris (1997), o romance de Cunningham (1998) e o filme de Stephen Daldry) são mais tradicionais que o texto de Woolf. Já o guia de leitura de Tory Yong tem o mérito de localizar *The Hours* dentro da produção de Cunningham e da

---

<sup>45</sup> Brian Mcfarlane opõe a ideia de adaptação criativa à de transferência. Para o autor, a transferência ocorre em relação aos elementos narrativos que são facilmente transpostos para o filme, já a adaptação criativa seria necessária na tradução da atmosfera, das sensações, sentimentos e pensamentos dos personagens.

<sup>46</sup> A abordagem de Toury das adaptações, a partir da descrição minuciosa das obras, busca verificar a orientação das adaptações e entender como elas se inserem no novo sistema receptor.

literatura contemporânea, fazendo uma análise profunda das temáticas abordadas no livro.

Ao dividir a história em três camadas narrativas, Yong defende que Cunningham atualiza o romance *Mrs. Dalloway* nos capítulos dedicados a Clarissa Vaughan; recria a imagem de Virginia Woolf como um personagem ficcional nos capítulos intitulados *Mrs. Woolf*; e encarna as teorias de caracterização na literatura moderna nos capítulos dedicados à Laura Brown. Ao fazer interagir aspectos da vida, dos romances e das teorias da escritora inglesa, Yong considera que “Cunningham não apenas remodelou *Mrs. Dalloway* para o *zeitgeist*, mas expandiu as próprias teorias críticas literárias de Woolf.”<sup>47</sup> (2001, p.34). Consideramos que essa diluição de questões literárias está ao longo de todo o romance e não apenas na personagem Laura Brown.

Michael Cunningham nasceu em 1952, em Cincinnati, Ohio. Cresceu em Pasadena, na Califórnia e foi lá que cursou o colegial. Estudou Literatura Inglesa na Universidade de Stanford, onde se graduou. A sua carreira de escritor começou nos anos de 1980, década em que escreveu seus primeiros contos e publicou seu primeiro romance, *Golden States*, de 1984. Atualmente vive em Nova York e ensina escrita criativa no Brooklyn College e na Yale University.

Enquanto estudava em Iowa, Cunningham teve algumas histórias publicadas na *Atlantic Monthly* e na *Paris Review*. O conto *White Angel*, posteriormente diluído no seu romance *A Home at the End of the World* (1990), foi incluído no *The Best American Short Stories*, de 1989, publicado por Houghton Mifflin. Em 1995, o autor publicou *Laços de sangue* e *The Hours* foi lançado em 1998. Apesar de o movimento de retroversão<sup>48</sup> ser considerado um dos principais fatores do sucesso de *The Hours* e reconhecimento internacional de Cunningham, o romance ganhou notoriedade dentro do meio literário ainda antes da adaptação cinematográfica. O autor chegou a ganhar, em 1999, o *Pulitzer Prize for Fiction* e o *PEN/ Faulkner Award for Fiction*, ambos por *The Hours*. Em 2005, lançou *Dias Exemplares* e em 2014 saiu o seu último romance publicado, *The Snow Queen*.

Foi ainda na adolescência que Cunningham começou a ter contato com a literatura que ela chama de canônica e, conseqüentemente, com Virginia Woolf. A introdução ao romance *Mrs. Dalloway* veio como forma de impressionar uma garota que era autoridade em literatura

---

<sup>47</sup> ‘Cunningham has not simply refashioned *Mrs. Dalloway* for the *zeitgeist* but has expanded Woolf’s own literary and critical theories.’<sup>47</sup>

<sup>48</sup> Conceito de Lefevere, que considera que as reescrituras são as principais responsáveis pela canonização de uma obra. Esse movimento de retroversão move textos literários da periferia de um sistema para o centro, gerando transformações profundas da imagem do original em determinada cultura. Ver mais em Lefevere (2007).

para ele. 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<sup>49</sup>” (CUNNINGHAM *apud* Yong, 2011, p.12). Essas impressões casaram-se com os seus anseios musicais na época. Cunningham, que até aquele momento queria ser *rock star*, vislumbrou que era possível fazer “com a linguagem o que Jimi Hendrix faz com a guitarra”<sup>50</sup> (*Ibidem*, p.12).

Os romances de Cunningham giram em torno de temas ligados às relações familiares, maternidade, sexualidade e ao cotidiano da vida doméstica. No estudo de Tory Yong sobre o livro, o crítico coloca a difícil categorização da literatura do escritor, que sempre resiste à tentadora classificação americana de *gay fiction*. Para Yong, os romances de Cunningham não podem ser considerados livros direcionados a determinado público, já que tratam de temas universais, mesmo trazendo núcleos familiares pouco convencionais.

As famílias nucleares de Cunningham são universalmente deletérias; ele nos apresenta uma democracia do sofrimento, os filhos homossexuais não são nem a causa do desmantelamento da família, nem sobrepujam um ápice maior de desespero que os seus pais e irmãos. Pais são impiedosos na miséria que distribuem igualmente para esposas, filhas e filhos gays.<sup>51</sup> (YONG, 2011, p.24).

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 que 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 200 páginas do romance a teoria literária de Virginia Woolf sobre narrativa moderna, suas questões sobre processos de criação e até mesmo sobre a natureza e o fazer de uma obra de arte.

O romance, portanto, se constrói como reescritura, no sentido proposto por André

---

<sup>49</sup> “depth, density, balance and music of those sentences”.

<sup>51</sup> “Cunningham’s nuclear families are universally deleterious; he presents a democracy of misery, the homosexual sons are neither the cause of family breakdown, nor do they surmount a higher pinnacle of despair than their parents and siblings. Fathers are unsparing in the misery they dole out to wives, daughters and gay sons alike”.

Lefevre (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. O romance do escritor narra três histórias paralelas ocorridas em tempos e espaços diferentes, mas relacionadas entre si pelo romance *Mrs. Dalloway*. Para escrever *The Hours*, além de acrescentar personagens e temáticas contemporâneas, 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*.

Além disso, notamos alusões a outros romances de Woolf, mesmo que não claramente citados. A frase “I dont think two people could have been happier than we have been”<sup>52</sup>, dita por Richard antes do seu suicídio, 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 Woolf, 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 bastante doente, prestes a morrer.

Apesar de apresentar tempo e espaços delimitados— as horas são sempre marcadas por relógios e as datas e espaços por indicações no início dos capítulos— essa não é uma história com começo, meio e fim convencionais. Embora a ação narrativa aconteça em um único dia, o material psicológico do livro perpassa grande parte da vida dos personagens. Cunningham, assim como Woolf, narra a subjetividade por meio do fluxo de pensamento, mesmo que de forma mais linear e tradicional que Woolf, pois explora pouco essa técnica com os personagens coadjuvantes.

Na história, dividida em capítulos que se alternam (*Mrs. Woolf, Mrs. Brown e Mrs. Dalloway*), acompanhamos apenas um dia na vida de três mulheres. Interligando as três histórias, temos o romance *Mrs. Dalloway*. 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:

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 propper name for her. She should, he’d said, be named after a great figure in literature, and while she’d

---

<sup>52</sup> “eu não acho que duas pessoas possam ter sido mais felizes do que nós fomos”.

argued for Isabel Archer or Anna Karenina, Richard had insisted that Mrs. Dalloway was the singular and obvious choice.<sup>53</sup> (CUNNINGHAM, 2007, p.10).

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>54</sup> (CUNNINGHAM, 2007, p.35, grifo do autor).

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, such immeasurable sorrow; a woman who had genius but still filled her pocket with a stone and waded out into a river.<sup>55</sup>(CUNNINGHAM, 2007, p.41 e 42).

A leitura e sua reverberação no tempo são pontos chaves 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. Referimos-nos aqui à ideia que a teórica francesa Julia Kristeva traz no seu livro *Introdução a Semanálise* (2005), 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”, “espiar”, “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. (KRISTEVA, 2005, p.104).

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:

<sup>53</sup> “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>54</sup> “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>55</sup> “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”.

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>56</sup> (BORGES *apud* Cunningham, 2002, p. 1)

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, humour, depth. The idea is that the caves shall connect, & each comes to daylight at the present moment.<sup>57</sup> (WOOLF *apud* Cunningham, 2002, p.1).

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 reconstrução de sentidos de uma obra anterior será 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 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 Mickail 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

<sup>56</sup> “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>57</sup> “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 idéia é que as cavernas se comuniquem e venham à tona”.

estático. O autor russo percebe o texto como uma estrutura que se constrói sempre em relação à 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 movimento de interlocução e 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, 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)

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 Andre Lefevere (2007), existe ao lado do original, mas que “sempre tende a alcançar mais pessoas” (LEFEVERE, 2007, p.19). Os reescretores, dessa forma, são os responsáveis pela criação de todo um imaginário de uma obra, período, gênero e, até mesmo, de toda uma literatura.<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> Apesar de a imagem de Woolf criada por Cunningham estar longe de um consenso por parte da crítica, o romance e sua adaptação para o cinema fizeram com que a escritora inglesa voltasse a ser lida com intensidade

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 de Richard pela primeira vez, logo após comprar flores, eles acabam tendo uma discussão sobre a festa que Clarissa 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: “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”<sup>59</sup> (CUNNINGHAM, 2007, p.65). Ainda nesse capítulo, outras duas falas de Richard ilustram essa camada narrativa:

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>60</sup> (CUNNINGHAM, 2002, p. 66).

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>61</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

---

nos EUA, por exemplo. *Mrs. Dalloway*, após o lançamento do filme de Daldry, apareceu na lista de *best sellers*, feito que não conseguiu nem na época em que foi lançado . Ver mais em Caribé (2011).

<sup>59</sup> “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>60</sup> “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, 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>61</sup> “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.”

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 da personagem Virginia Woolf: “One always has a better book in one’s mind than one can manage to get onto paper”.<sup>62</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 se jogar do apartamento onde mora, o poeta pede que a amiga conte a história do seu dia: “It could be the most ordinary thing. That would be better, actually. The most ordinary event you can think of.”<sup>63</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 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.

“Richard produces a novel that meditates exhaustively on a woman (a fifty- plus-page chapter on shopping for nail polish, which she decides against!)”<sup>64</sup> (CUNNINGHAM, 2002,

---

<sup>62</sup>“é sempre melhor o livro que se tem na cabeça que aquele que se consegue pôr no papel”.

<sup>63</sup> “pode ser a coisa mais comum do mundo. Na verdade, seria até melhor. O acontecimento mais comum em que você consiga pensar”.

<sup>64</sup> “Um capítulo com mais de cinquenta páginas falando sobre a escolha de um esmalte de unha, que ela acaba não comprando!”.

p.126), declara Louis, na visita à Clarissa, aparentemente indignado com o pretencioso romance do ex amante. Mais a frente completa, “It feels like it’s about ten thousand pages long. Nothing happens. And then, *bam*. She kills herself.”<sup>65</sup> (*Ibidem*, 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 o poeta, o visionário Septimus Warren Smith, é quem morre, assim como quem morre é Richard 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 só de referências explícitas 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:

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.*<sup>66</sup> (CUNNINGHAM, 2012, p.157, grifo do autor).

Por essa passagem, que surge logo após Clarissa perguntar a filha por Mrs. Kilman,

---

<sup>65</sup> “A impressão é que tem umas dez mil páginas. Não acontece nada. E, de repente, *pum*. Ela se mata”.

<sup>66</sup> “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*”.

tutora de Julia, e Julia 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 celebratório. Enquanto ambos conversam banalidades, Louis começa a divagar também e, pela primeira vez, observamos Clarissa pelos olhos de outro personagem.

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>67</sup> (CUNNINGHAM, 2012, p.121 e 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 à Wellfleet e que faz com que ele compare a Clarissa de antes com a de hoje, mais velha, mas que ainda preserva um encanto rigoroso. Isso é bem diferente do que ocorre, por exemplo, no começo da narrativa, quando Clarissa encontra Walter Hardy, um

---

<sup>67</sup> “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; parece tão triste, inocente e invencível quanto os mortos, numa fotografia.”

antigo amigo, nas ruas de Nova York, enquanto se dirige à casa de Richard. O romance, nesse momento, está tão pregado à Clarissa que a personagem chega, inclusive a adivinhar, o pensamento do outro.

“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<sup>68</sup>. (CUNNINGHAM, 2002, p.16)

A expressão “she is, Walter decides, like a deposed aristocrat” pode dar uma impressão errada de que quem pensa é 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. Nesse episódio, vemos um pouco da personalidade de Sally pelo modo como ela julga o outro, Walter, e também conhecemos mais do relacionamento dela e de Clarissa.

“Sally sips her coffee, wanting to be gone, wanting to stay; wanting not to be admired by Oliver St. Ives. 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<sup>69</sup>” (CUNNINGHAM, 2002, p.116)

---

<sup>68</sup> “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>69</sup> “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

Ao contrário do que acontece no romance de Cunningham, esses passeios pelas mentes de personagens banais ou pouco importantes para a narrativa não eram excessão na escrita de Virginia Woolf, ao contrário, eram a regra. Em *Mrs. Dalloway* conhecemos a fundo não só os pensamentos de Clarissa e Septimus, mas também de Richard Dalloway, Peter Walsh, Sally Selton, Elisabeth e Rezia. Virginia Woolf é tão radical nesse sentido que, muitas vezes, conhecemos o pensamento de personagens que não têm ligação nenhuma 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.

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 semed 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<sup>70</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.

É justo nos momentos em que Cunningham sai um pouco da mente das protagonistas e

---

como “dramaticamente iluminados”), apesar da forma irrepreensível 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>70</sup> “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 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)”.

se permite entrar nas divagações de Sally e Louis, por exemplo, que *The Hours* parece se aproximar mais do universo literário da escritora, 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.

## 5 A TRADUÇÃO DO FLUXO DE CONSCIÊNCIA NA TRILHA MUSICAL

### 5.1 *The Hours*, de Stephen Daldry



Figura 7

Na primeira sequência de *The Hours* (2002) temos, antes mesmo de qualquer imagem, um som. Quando os letreiros começam a anunciar os produtores do filme, Scott Rudin e Robert Fox, surge um fenômeno acústico que logo percebemos ser o de uma água corrente. O ruído aumenta na medida em que há a fusão entre o plano do letreiro e os planos que mostram um rio, com sua água em fluxo constante. Um novo letreiro surge sobrepondo a imagem do rio, marcando, para o espectador, que a história se passa em Sussex, Inglaterra, em 1941, período em que a Segunda Guerra Mundial estava em curso e que os novos sons produzidos ainda no começo do século foram potencializados em um grau inimaginável, com a criação de armamentos, sistemas de comunicação e transportes cada vez mais potentes. O filme de Daldry, contudo, utiliza um som da natureza, sem nenhuma referência aos sons da cidade ou da guerra, para marcar o início da sua narrativa.

Em *A Afinação do mundo* (2011), Murray Schafer destaca o poder simbólico de alguns sons ambientes, dentre eles o som da água, o elemento original da vida. Para o autor, a água da chuva, do riacho, rio ou cachoeira guardam significados particulares, mas todos eles têm em comum um significado referencial à limpeza, purificação, refrigério e renovação.

é um símbolo da mudança: os mares, o fluxo e o refluxo das ondas. Heráclito diz: “Nunca se mergulha duas vezes na mesma água”. Isso ilustra a lei da conservação da energia: vinda do mar, a água evapora, torna-se chuva, depois riacho e rio e finalmente retorna ao mar. É um símbolo de reencarnação: a água nunca morre. (SCHAFFER, 2011, p.240).

Essa imagem e som da água do rio no início do filme marcam, portanto, de forma

extremamente simbólica, toda a narrativa que se seguirá a partir daí. A reencarnação da literatura de Virginia Woolf em diversas épocas e o seu poder de influenciar novos contextos. Em um único dia, os personagens terão a revelação de toda uma vida, como se a lei da conservação da energia, comentada por Schafer, fosse vivida pelas três protagonistas em apenas 24 horas.

Após o som da água em fluxo, o próximo fenômeno acústico marcante do filme é a narração em *off* da personagem Virginia Woolf, interpretada por Nicole Kidman, da sua própria carta de suicídio. O som da leitura é acompanhado por imagens alternadas de Woolf indo para o rio, de sua mão escrevendo a carta e de seu marido, Leonard, abrindo-a, lendo-a e correndo para tentar evitar o pior. Enganar-se-á o espectador que pensar que o *voice over* será o principal artifício que o filme irá utilizar para levar a escrita de Woolf para o cinema. Essa é uma das duas únicas cenas em que o recurso é utilizado.



**Figura 8**

*The Hours* foi lançado em 2002 pela *Miramax International* e *Paramount Pictures*, foi roteirizado pelo dramaturgo inglês David Hare e dirigido pelo cineasta Stephen Daldry, um veterano quando se trata de adaptações. *Billy Elliot* (2000), *O Leitor* (2008), *Tão Forte e Tão Perto* (2011) e *Trash* (2014) são outras obras suas baseadas na literatura. A diegese do filme de Daldry é praticamente a mesma do livro de Michael Cunningham. Além de Nicole Kidman interpretando Woolf, temos a atriz Julianne Moore no papel de Laura Brown e Meryl Streep vivendo a editora de livros Clarissa Vaughan. O poeta e amigo de Clarissa, Richard Brown, é interpretado por Ed Harris.

A grande diferença entre a trama do livro e a do filme é que o episódio do suicídio de Woolf se encerra por completo nas primeiras páginas do romance, ainda no prólogo. No fim da história de Cunningham, apesar do suicídio de Richard, Clarissa mantém a festa em homenagem ao amigo “agora celebratória da coragem indispensável à sobrevivência” (DINIZ,

2005, p. 11). David Hare explicou a exclusão da cena da festa alegando que esse final seria piegas e repetitivo no cinema, preferindo retornar ao suicídio de Woolf na última sequência. Para C. A. V. SILVA (2007), os dois finais convergem por apresentarem uma espécie de reconciliação dos personagens com eles mesmos. No livro, a reconciliação é representada pela festa e no filme “a cena do suicídio é retomada e a reconciliação é entendida pela escolha de Virginia por não continuar viva.” (SILVA, C. A. V., 2007, p.6).

Logo após a cena de suicídio, o filme começa a estabelecer uma conexão entre as três narrativas (a de Clarissa, Laura e Virginia) por um uso eficiente da montagem paralela. A alternância de planos permite que tomemos conhecimento de ações que ocorrem em espaços e tempos diferentes. Somos apresentados aos três parceiros das protagonistas: Leonard Woolf, marido de Virginia, interpretado por Stephen Dillane; o marido de Laura, vivido pelo ator John C. Reilly; e Sally Lester, companheira de Clarissa, interpretada por Allison Janney. A distinção da época também é feita pela caracterização dos personagens e dos ambientes, vemos Woolf com roupas da primeira metade do século, enquanto que a casa dos Brown é toda decorada no estilo dos anos de 1950 e Sally, vestida com trajes contemporâneos, sai de um metrô em Nova York. Além disso, letreiros marcam os três espaços e tempos:



**Figura 9**

É na estrutura da montagem que *The Hours* se aproxima muito mais de uma decupagem clássica do que de uma estética contemporânea do audiovisual. A montagem paralela, tal qual usada no apogeu do cinema clássico nos anos de 1930 e 1940, apresenta momentos simultâneos que ocorrem em espaços diferentes. *The Hours*, apresentando uma variação da montagem clássica, opondo ações que ocorrem não só em locais, mas também em tempos distintos, confere complexidade à narrativa. A rapidez dos cortes, principalmente na segunda sequência do filme, e a existência de elementos comuns nos três ambientes, provoca uma sensação de continuidade entre as histórias.

Os planos de apresentação dos parceiros ainda são alternados com uma série de pequenas ações que reforçam a ligação entre as narrativas. Gestos e objetos se repetem nos três ambientes. Três mulheres acordam, o sino da igreja toca e relógios despertam, as mulheres lavam o rosto, se olham no espelho e flores aparecem nos três espaços. Nas cenas dos espelhos, por exemplo, Virginia Woolf se olha e abaixa a cabeça para lavar o rosto, mas é a face de Clarissa Vaughan que levanta no plano seguinte e aparece no reflexo.



**Figura 10**

Essa montagem, caracterizada por cortes rápidos e frequentes, pode deixar o espectador confuso no começo da narrativa, mas a familiarização acontece na medida em que os planos se alternam com menor constância ao longo do filme. A ligação definitiva acontece

quando surge a relação das mulheres com o romance *Mrs. Dalloway*. Na cena, Virginia escreve as primeiras linhas do livro, Laura o lê e Clarissa profere uma variação das palavras de Woolf:



**Figura 11**

O princípio da continuidade, segundo Ismail Xavier, é a principal regra de organização espaço-temporal da estética clássica, sendo obtida por meio da montagem invisível. Em *O Discurso Cinematográfico* (2005), o autor opõe dois estilos de composição fílmica: a opacidade e a transparência. A transparência é essa decupagem em que o dispositivo é ocultado, havendo a necessidade de produzir um ilusionismo de que aquilo o que o espectador está vendo é real. Ao contrário do que acontece no cinema moderno, caracterizado pela opacidade, em que o espectador se torna consciênte do processo, na decupagem clássica, “em todos os níveis, a palavra de ordem é parecer verdadeiro, montar um sistema de representação que procure anular a sua presença (do dispositivo) como trabalho de representação” (XAVIER, 2005, p.41).

Em *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies* (2006), David Bordwell considera que os princípios gerais de construção narrativa da estética clássica, cuja premissa é a continuidade, jamais deixaram de agir. O autor pondera que o que acontece no cinema moderno, a partir dos anos de 1960, é uma continuidade intensificada, que consiste em um repertório cada vez mais amplo de recursos narrativos e estilísticos que proporcionam uma experiência fílmica cada vez mais intensa. Dessa forma, o autor defende que o que mudou não

foi o sistema estilístico da construção cinematográfica clássica, mas uma ampliação das técnicas de montagem. (BORDWELL, 2006, p. 119)

Apesar de *The Hours* apresentar uma montagem mais complexa do que a do auge do cinema clássico (1930-1950), a busca por essa impressão de realidade no filme chega a ir além da encenação caracterizada pela continuidade, que esconde todas as pistas de que o que estamos vendo é uma representação. O nariz falso usado por Nicole Kidman e a informação de que a atriz, que é canhota, teve que aprender a escrever com a mão direita, já que Woolf era destra, só comprovam essa busca por uma estética realista.

A única cena que escapa desse sistema de transparência é a sequência em que Laura Brown se encontra em um quarto de hotel. A personagem decide morrer e parece encontrar coragem nos fluxos de pensamento de *Mrs. Dalloway*. As palavras do romance aparecem por meio do *voice over* de Virginia Woolf: “Did it matter that she must inevitably cease completely? all this must go on without her; did she resent it; or did it not become consoling to believe that death ended absolutely?<sup>71</sup>” (DALDRY, 2002). Enconrajada, ela larga o livro e pega os remédios. Nesse momento, de certa forma, Laura Brown é também a personagem do livro de Woolf e o seu destino está nas mãos da escritora. Woolf também parece decidida, é possível matar a sua protagonista.

É então que uma enorme quantidade de água invade o quarto. Em paralelo, Angelica, filha de Vanessa Bell, pede para Virginia lhe dizer em que está pensando, ao que a tia responde: “I was going to kill my heroine, but I’ve changed my mind<sup>72</sup>”. Temos um corte seco, Laura acorda sufocada, ela também mudou de ideia. A água entrando no momento em que Virginia toma a decisão representa uma unificação entre as duas mulheres. Estamos na mente de Laura e, de certa forma, também na de Virginia.



**Figura 12**

Contudo, mesmo essa sequência não desvia totalmente dos princípios clássicos de

<sup>71</sup> “‘importava’, ela se perguntou caminhando para Bond Street. Importava que ela devesse, inevitavelmente, cessar totalmente? Tudo continuaria sem ela. Ela se ressentia disso. Ou, não seria talvez um consolo, acreditar que a morte terminava tudo absolutamente?’”.

<sup>72</sup> “Eu ia matar a minha heroína, mas mudei de ideia”.

narração, já que fatos apresentados na tela não precisam essencialmente ser verdadeiros, mas realistas em relação à diegese, ou seja, com a linha narrativa que está sendo mostrada ao público. Em *The Hours*, as relações entre personagens se dá de maneira causal, tudo sendo consequência de algo anterior. A água que invade o quarto é a mesma do rio em que Woolf se suicidou. Como durante todo o filme é contruída a ideia de que Laura e Clarissa espelham o dia da protagonista do romance de Woolf, não causa tanto estranhamento no espectador essa representação surrealista da tentativa de suicídio de Laura. Além disso, a água aparece como símbolo de imersão no inconsciente, como se a cena fosse uma representação do sonho da personagem.

Segundo C. A. V. Silva (2007), essa cena ainda apresenta uma relação de oposição na narrativa, pois Laura Brown vai decidir pela vida, ao contrário de Woolf. Além de ter um valor icônico e indicial, “na medida em que o objeto (a água) aproxima e une as personagens por meio de semelhança e continuidade de ideias.” (SILVA, C. A. V., 2007, p.114).

Durante os 114 minutos de duração de *The Hours*, o espectador mergulha na vida das três mulheres por meio de ações como a da cena descrita anteriormente, em que Laura parece ser fruto do pensamento de Virginia sem que haja, necessariamente, uma narração em *off* que indique um fluxo de pensamento. Nesse sentido, Daldry explora a capacidade do cinema de mostrar as intenções ocultas da imagem: são os gestos e os movimentos faciais que indicam os sentimentos.

Ainda no começo deste trabalho, comentamos que o crítico Mark Cousins (ct. DINIZ, 2005, p.6), considera que o cinema jamais conseguiria incorporar a voz íntima dos personagens sem usar o recurso do *voice-over*. Marcel Martin, em *A linguagem cinematográfica* (2003), também reserva um papel fundamental ao recurso para a apresentação do tempo psicológico no cinema. Segundo o autor, “a voz *off* abre ao cinema o rico domínio da psicologia em profundidade ao tornar possível a exteriorização dos pensamentos mais íntimos” (MARTIN, 2003, p.114).

A vantagem do *voice-over*, para Martin, é que o recurso apresenta o pensamento do personagem sem o risco de cair na inverossimilhança, colocando esses problemas de consciência “impossíveis de exprimir a não ser pela palavra”, sem recair na estética do cinema mudo. (MARTIN, 2003, p. 187). Essas afirmações, em um primeiro momento, nos parecem razoáveis pela enorme quantidade de adaptações da literatura que utilizam o artifício. *Mrs. Dalloway* (1997), de Marlene Gorris, adaptação do romance homônimo de Woolf, por exemplo, usa o *voice over* para trazer frases tais quais as do romance para as telas do cinema.

A tradução do fluxo de consciência foi uma das principais preocupações de

Cunningham ao ser informado de que seu romance iria ser adaptado por Stephen Daldry. O romancista chega à conclusão de que, no cinema, a subjetividade é perdida, mas o filme ganha essa potência dos gestos.

É claro que no livro você entra na cabeça das personagens, visita o passado delas e depois volta ao presente de forma que esse presente fica infectado pelo passado. Não é possível fazer isso em um filme sem recorrer a flash-backs. O que aprendi ao ver o filme foi que você perde a habilidade de entrar na mente dos personagens, mas ganha a habilidade da Meryl Streep de separar a gema do ovo, daí revelando o que você precisa saber sobre ela naquele instante e antes dele. (CUNNINGHAM, 2003).

Levando em conta a máxima “é sempre melhor mostrar que contar.”<sup>73</sup> (Hare, 2002, p.9), a subjetividade dos personagens, no filme, se transforma e se traduz na linguagem corporal dos atores e na caracterização dos ambientes. Se fossemos pensar em um sentido clássico de tradução, procurando equivalências entre passagens específicas do texto literário, seria apropriado dizer que Daldry traduziu o fluxo de consciência em diálogos. Vejamos o exemplo em que, no livro de Cunningham, o narrador apresenta Clarissa Vaughan lembrando momentos significativos de sua vida, como quando Richard, o amigo poeta, a chamou de *Mrs. Dalloway* pela primeira vez. Podemos notar que em certos momentos a voz do narrador se confunde com a da personagem, caracterizando o fluxo:

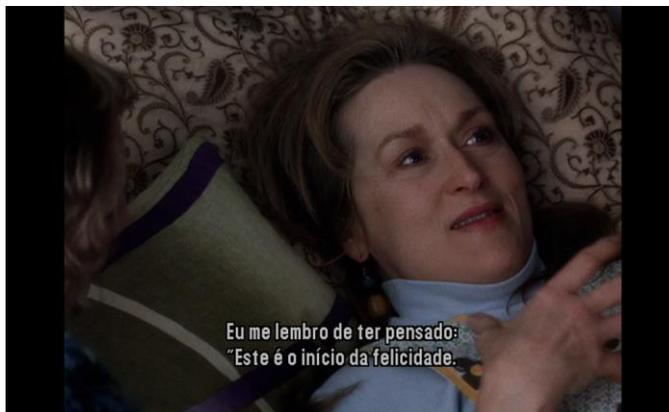
It had seemed like the beginning of happiness, and Clarissa is still sometimes shocked, more than thirty years later, to realize that it was happiness; that the entire experience lay in a kiss and a walk, the anticipation of dinner and a book. The dinner is by now forgotten; Lessing has been long over-shadowed by other writers; and even the sex, once she and Richard reached that point, was ardent but awkward, unsatisfying, more kindly than passionate. What lives undimmed in Clarissa's mind more than three decades later is a kiss at dusk on a patch of dead grass, and a walk around a pond as mosquitoes droned in the darkening air. There is still that singular perfection, and it's perfect in part because it seemed, at the time, so clearly to promise more. Now she knows: That was the moment, right then. There has been no other.<sup>74</sup> (Cunningham, 2007, p.83)

No filme, essas lembranças e sentimentos de Clarissa são representados por um diálogo entre ela e a filha, Julia, interpretada pela atriz Claire Danes. Ao chegar do encontro com Richard, Clarissa se encontra bastante nervosa e ela e a filha começam a conversar. Visivelmente emocionada, Clarissa começa a se dar conta de que, quando não está com

<sup>73</sup> “It's always better to show than to tell.”

<sup>74</sup> “Tinha parecido o começo da felicidade, e Clarissa ainda se choca, trinta anos depois, quando percebe que era felicidade; que a experiência toda repousa num beijo e num passeio, na expectativa de um jantar e de um livro. (...) O que continua iluminando a mente de Clarissa, mais de três décadas depois, é um beijo ao entardecer, num trecho de grama seca, e um passeio em volta do lago, com mosquitos zumbindo no ar que escurecia aos poucos. Permanece intacta aquela perfeição singular, perfeita em parte porque parecia, na época, tão claramente prometer mais. Agora sabe: aquele foi o momento, bem ali. Não houve outro.”

Richard, sua vida parece não ter sentido, ser banal. A partir daí as duas começam a lembrar o passado.



**Figura 13**

Clarissa: If you say to me ‘when were you happiest?’; Julia: Mon...; Clarissa: ‘The moment you’re happiest’. Julia: I know, I know. It was years ago. All you’re saying is you were once young; Clarissa: I remember one morning getting up at dawn. There was such a sense of possibility. You know, that feeling. And I... I remember thinking to myself: So this is the beginning of happiness, this is where it starts. And of course there will always be more...never occurred to me it wasn't the beginning. It was happiness. It was the moment, right then.<sup>75</sup> (DALDRY, 2002).

Os diálogos traduzem a narrativa subjetiva de Cunningham para o campo da exterioridade, para o mundo palpável. Isso acontece em diversas outras cenas do filme. Mesmo sendo uma forma de explicitar a subjetividade dos personagens, esses artifícios se distanciam bastante da ideia de fluxo de consciência proposta pela literatura de Woolf e reescrita por Cunningham. A confusão mental, a descontinuidade e a ligação entre as mentes das pessoas são totalmente dissolvidas nessa encenação exterior. Poderíamos afirmar que, apesar do conteúdo do fluxo de consciência ser de fato levado ao filme, o estilo não é.

Durante a maioria dessas cenas, contudo, estamos sempre ouvindo uma música extradiegética composta pelo músico norte-americano Philip Glass. Mesmo vivendo em épocas distintas, as mulheres sempre compartilham a mesma trilha musical. Dessa forma, defendemos que é no campo sonoro que há uma expressão da técnica de fluxo de consciência literário em *The Hours*.

<sup>75</sup> “Se você perguntasse pra mim quando foi o momento mais feliz. Qual o momento que eu fui mais feliz? Julia: Eu sei, eu sei. Foi há anos atrás. Tudo que você está dizendo é que queria ser mais jovem. Clarissa: Eu me lembro de uma manhã acordando no amanhecer, havia uma sensação de haver tantas possibilidades. Você sabe, essa sensação? E eu me lembro de pensar: Então isso é o início da felicidade, é onde começa. E claro, sempre terá mais (risos). Nunca me ocorreu que não era o começo, era felicidade. Era o momento, bem ali”.

Mas afinal, quais os princípios de inserção e composição da música de *The Hours* e o que essa trilha (minimalista?) têm a ver com o fluxo de consciência que estamos abordando? Essas são perguntas que tentaremos responder nos próximos tópicos. Dois trabalhos foram de imensa ajuda para a nossa análise: o artigo *Chiming the Hours* (2014), de Roger Hillman e Deborah Crisp e a tese de Samantha Englander, *Three Analytical Essays on Music from the Twentieth and Twenty-First Centuries* (2012). Esses dois trabalhos, desenvolvidos em departamentos de música de universidades norte-americanas, têm como foco a leitura da partitura das composições inseridas no filme.

Ao contrário desses trabalhos, não pretendemos fazer uma análise de partitura da trilha musical, a nossa abordagem da música será sempre na sua relação com os outros componentes fílmicos. Para a nossa análise, dividimos o filme em 32 sequências que se organizam muito mais em função do som do que das imagens.<sup>76</sup> Optamos por manter a nomenclatura musical proposta por Englander, que distingue cinco temas musicais que aparecem e reaparecem ao longo do filme: *Death Progression*, *Sleeping Theme*, *Waking Theme*, *Bell Theme* e *Metamorphosis Two*. Contudo, a nossa divisão de sequências é maior que a proposta por ela, já que são outros momentos de inserção da música no filme que nos interessa— inclusive as ocasiões em que há a ausência da música.

A partir da nossa decupagem, observamos que apenas três sequências do filme não são acompanhadas pela música de Philip Glass. Dessas três, há uma cena que contém uma música diegética, a única do filme, que Clarissa está ouvindo quando o personagem Louis chega para visitá-la. A música, portanto, se mostra fundamental no processo de montagem do filme. Das quase duas horas de filme, as composições de Cunningham não entram em cena em apenas três sequências, que duram, juntas, menos de cinco minutos. Nas 29 sequências acompanhadas pela música de Glass, contudo, há momentos de silêncio que serão fundamentais na investigação da relação entre música e imagem. Começamos, no próximo tópico, por tentar entender um pouco do estilo musical de Glass e das particularidades das composições de *The Hours*.

## 5.2 Philip Glass: uma música para a consciência

A trilha musical de *The Hours* foi composta pelo músico norte-americano Philip Glass

---

<sup>76</sup> Ver Quadro 1 (p.121).

e teve a sua orquestra regida pelo britânico Nick Ingman<sup>77</sup>. É interpretada, no piano, por Michael Riesman, diretor musical da *Philip Glass Ensemble* e maestro de quase todas as trilhas compostas por Glass para o cinema, incluindo a mais famosa delas, a da trilogia Qatsi<sup>78</sup>. Os violinos são tocados pelo *Lyric Quartet*, composto pelos músicos Rolf Wilson e Edmund Coxon; Nicholas Barr conduz a viola; David Daniels o violoncelo; e Chris Laurence toca o contrabaixo.

A trilha não é composta apenas por arranjos originais. A música tocada nas sequências 5, 24 e 25 é baseada em *Metamorphosis Two*, composta por Glass nos anos de 1980 e lançada pela primeira vez no álbum *Solo Piano* (1989). Esta música, inclusive, tem uma forte relação com a literatura, já que foi originalmente pensada como uma tradução musical do clássico romance de Franz Kafka, *A Metamorfose* (1915). Já a música tocada nas sequências 4, 6, 7, 9, 11, 12, 19 e 20, a *The bell theme*, é baseada em *Protest*, ato II, cena III, da ópera *Satyagraha*, lançada em 1986 no álbum *Songs from the Trilogy*.

Devido ao sucesso da trilha musical de *The Hours* e pelo fato, segundo Riesman (2002), de as composições conseguirem se sustentar sem as imagens, foi lançado, em 2002, um CD com as músicas do filme, com algumas alterações em relação à trilha original, como, por exemplo, a inclusão de *Tearing Herself Away*, baseada em *Islands*, do álbum *Glassworks* (1981). As músicas analisadas neste trabalho não são as do CD lançado pela Nonesuch Records, mas as que estão no filme.

Michael Cunningham, que confessa ter escutado Glass e lido Virginia Woolf durante quase toda a sua vida adulta, ao saber que o compositor tinha concordado em contribuir para a trilha sonora do filme de Stephen Daldry, considerou que essa junção era “boa demais para ser verdade” (CUNNINGHAM, 2002b, n.p). Ao mesmo tempo, a associação parecia inevitável, já que o escritor avalia que há uma proximidade espetacular entre a literatura de Woolf e a música do norte-americano, além de considerar que, de tanto ouvir Glass nos seus processos de criação, a música dele faz parte de tudo que escreve.

Eu amo a música de Glass tanto quanto eu amo Mrs. Dalloway de Virginia Woolf, e por algumas das mesmas razões. Glass, como Woolf, está mais interessado naquilo

---

<sup>77</sup> O maestro tem uma relação muito próxima com o cinema. Foi regente das trilhas sonoras dos filmes *Shakespeare in Love* (1998), *Billy Elliot* (2000), *Nowhere Boy* (2009) e *The Passion of the Christ* (2004).

<sup>78</sup> A trilogia Qatsi é composta pelos filmes *Koyaanisqatsi: Life out of balance* (1983), *Powaqqatsi: Life in transformation* (1988) e *Naqoyqatsi: Life as war* (2002), todos dirigidos por Godfrey Reggio. Essas são as composições de Glass para o cinema mais elogiadas e estudadas pela crítica até hoje. Ver mais em Demétrio Rocha Pereira (2011).

que continua do que naquilo que começa, chega a um clímax, e termina; ele insiste, assim como fazia Woolf, que a beleza muitas vezes reside mais precisamente no presente do que na relação do presente com o passado ou o futuro. Glass e Woolf, ambos livraram-se do campo tradicional da estória, seja literário ou musical, em favor de algo mais meditativo, menos ordenadamente delineado, e mais fiel à vida.<sup>79</sup> (CUNNINGHAM, 2002b, n.p).

Algumas das características apontadas por Cunningham, como a falta de clímax e a insistência no momento presente, são características associadas ao estilo musical pelo qual Glass é mais conhecido, o minimalismo. Há, contudo, bastante controvérsia sobre o enquadramento estilístico da trilha musical de *The Hours*. Samantha Englander (2012) e Roger Hillman/Deborah Crisp (2014), por exemplo, a partir de uma análise de partitura da trilha, classificam como minimalista as composições criadas por Glass, assim como a pesquisadora Rebecca Eaton (2008) em sua análise sobre a inserção de músicas minimalistas no cinema. Contudo, estudiosos da música minimalista, como Keith Potter (2000), Dimitre Cervo (1999), Julio Cesar Lancia (2008) e Alex Ross (2009), consideram que o termo, atualmente, é usado de forma pouco rigorosa e avaliam que o que Glass produziu depois dos anos de 1980 não pode mais ser analisado como minimalismo.

Longe de tentar resolver o impasse, consideramos que explorar um pouco do estilo das composições de Glass nos ajudará a entrelaçar a trilha musical de *The Hours* com a ideia de fluxo de consciência literário. Isso porque, mesmo que não se enquadre totalmente no minimalismo clássico, parece ser consenso entre os teóricos que o que o compositor produziu após sua fase minimalista continua sendo influenciado por muitos princípios composicionais do estilo.

Keith Potter (2000), no seu livro sobre os quatro principais compositores minimalistas norte-americanos (La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich e Philip Glass), define a expressão como um estilo de composição caracterizado por um vocabulário rítmico, melódico e harmônico intencionalmente simplificado, em que a pulsação, a instrumentação e dinâmica permanecem praticamente inalteradas. Antes de o termo “minimalismo” ganhar popularidade, a música desses quatro compositores era rotulada de repetitiva, modular e estática, portanto, não teleológica<sup>80</sup>.

---

<sup>79</sup> “I love Glass's music almost as much as I love Woolf's *Mrs. Dalloway*, and for some of the same reasons. Glass, like Woolf, is more interested in that which continues than he is in that which begins, climaxes, and ends; he insists, as did Woolf, that beauty often resides more squarely in the present than it does in the present's relationship to past or future. Glass and Woolf have both broken out of the traditional realm of the story, whether literary or musical, in favor of something more meditative, less neatly delineated, and more true to life.”

<sup>80</sup> A música teleológica se refere a eventos musicais em termos de fins, objetivos ou propósitos. As obras minimalistas, sendo estáticas e sem direcionalidade, uma mera sucessão de momentos semelhantes sem uma

A expressão *Minimal Music* foi cunhada pelo historiador inglês Michael Nyman, em 1968, para se referir a uma peça de Cornelius Cardew (POTTER, 2000, p.3). A expressão, contudo, só se tornou popular em 1974, quando Nyman lançou o livro *Experimental Music: Cage and Beyond*. Segundo Lancia (2008), outros autores atribuem a utilização do termo em música ao compositor e crítico Tom Johnson, em 1971, no jornal *Village Voice* de Nova Iorque. Apesar da ainda ser obscura a origem do termo, é consenso que a primeira obra minimalista é *Trio For Strings* (1958), de La Monte Young. Philip Glass só produziria a sua primeira composição minimalista quase 10 anos depois.<sup>81</sup>

Nascido em 1937, em Baltimore, no estado de Maryland, Glass começou os seus estudos musicais muito cedo e passou por importantes universidades norte-americanas durante a sua juventude. Filho de dono de loja de discos, o compositor começou a estudar flauta ainda criança, no *Reparatory School of the Peabody Institute*. Com apenas 15 anos, ingressou na Universidade de Chicago, onde estudou matemática e filosofia. No final dos anos de 1950, entrou na escola de música nova-iorquina *Julliard*, concluindo o curso em 1962. Nos anos que passou na *Julliard*, teve o piano como principal instrumento e estudou com importantes compositores norte-americanos, como Steve Reich e Peter Schickele. Em 1964 foi para a Europa, onde trabalhou com Ravi Shankar, músico indiano que influenciou muito o seu pensamento musical e, por consequência, os seus futuros trabalhos. Nesse período, Glass acabou ficando marcado por elaborar uma ponte com os sons das culturas não ocidentais, principalmente com a música Hindu.

Em 1967 retornou à Nova York e voltou a entrar em contato com a música de Steve Reich, que já vinha produzindo músicas minimalistas desde *It's Gonna Rain*, de 1965. Em 1968, formou o grupo musical *The Phillip Glass Ensemble* e compôs a sua primeira obra considerada minimalista, a *I+I*, cujo modelo se baseia na técnica de adição e subtração de notas. A partir daí, conforme Lancia (2008), o compositor passa a aprimorar a densidade textual de sua música e a criar particularidades em relação às músicas de La Monte Young, Riley e Reich, tendo o método da repetição por adição/subtração como assinatura de suas obras.

*Two Pages* (1969) consiste na exploração da adição e subtração de notas a um

---

conexão de finalidade entre eles, são consideradas não teleológicas. Ver mais em Lancia (2008).

<sup>81</sup> Antes de seguirmos em frente, é necessário pontuar que nenhum desses músicos jamais aceitou o termo minimalismo, termo criado e difundido pela crítica. Glass, por exemplo, prefere falar de si como um “compositor de músicas com estruturas repetitivas”. Ver mais em: <http://www.philipglass.com/bio.php>

simples padrão melódico tocado em uníssono. *Music in Fifths* (1969) repete o procedimento em quintas paralelas. Os títulos de suas próximas composições são auto-explicativos: *Music in Contrary Motion* e *Music in Similar Motion*, ambas de 1969. *Music with Changing Parts* (1970) indica o início do afastamento da estética reducionista e inclui notas sustentadas e pequenas improvisações sobre uma linha melódica de colcheias ininterruptas. A enorme *Music in Twelve Parts* (1971-74) é o ponto alto das peças escritas para seu próprio grupo. A gravação disponível em CD dura pouco mais de 3 horas e 25 minutos. Essa peça e a ópera *Einstein on the Beach* (1976) ainda são consideradas minimalistas, embora já distintas da produção anterior. *North Star* (1977), as óperas seguintes e o resto da produção de Philip Glass mantêm as feições estilísticas que tornam o compositor facilmente identificável, mas não costumam ser incluídas quando se fala sobre minimalismo por conta da progressiva reincorporação de elementos da tradição ocidental. (LANCIA, 2008, p.21)

*Einstein on the Beach*, em colaboração com o dramaturgo norte-americano Robert Wilson, é, portanto, considerada o marco final da fase minimalista de Glass. Foi também com a ópera que o autor conseguiu enorme prestígio nacional e internacional, chegando a “um nível de reconhecimento popular que nenhum compositor moderno havia alcançado desde Stravinsky” (ROSS, 2009, 528). Nas composições posteriores a 1976, o músico continua utilizando o método de repetição aditivo/subtrativo, mas sempre combinando novos elementos, como respirações e notas sustentadas que sugerem uma volta aos movimentos harmônicos que formam uma espécie de um “híbrido minimalista-romântico” (LANCIA, 2008, p.93).

Das técnicas de composição minimalista, nos interessa perceber como esse estilo é caracterizado pelo desvio da composição ocidental, principalmente durante a predominância da tonalidade<sup>82</sup>, caracterizada por uma narratividade que visa sempre um desenvolvimento e uma conclusão. Segundo Ross (2009), La Monte Yong, Glass, Reily e Reich, ao deixarem a concepção de um trabalho musical como atividade linguística contida em si mesma, aproximam-se do ritmo frenético das metrópoles modernas, principalmente as composições de Glass, “que parecem emanar o brilho neon de *Times Square*.” (ROSS, 2009, p. 527).

Esse desvio da narrativa musical ocidental se deve, principalmente, pela forte influência exercida pela música experimental norte-americana, em obras como as de John Cage e Morton Feldman, em que a relação causal foi substituída pela sucessão de eventos com pouca ou nenhuma conexão aparente, daí Cunningham ter a sensação de que Glass está mais focado no presente e no contínuo do que em um desenvolvimento narrativo que caminha para um desfecho.

Embora sejam influenciados por momentos distintos da modernidade, Woolf no

---

<sup>82</sup> A tonalidade é um sistema de sons baseado na hierarquia entre as notas utilizadas, girando em torno de uma nota principal.

começo do século XX e Glass já na segunda metade, a ideia de perceber a cidade de um modo ativo, que altera a nossa forma de perceber a realidade, está nos minimalistas tanto quanto na escritora inglesa. Esses compositores nos desafiaram a perceber o mundo de dentro de suas cabeças, fazendo, como Ross (2009) define, uma “sinfonia digital das ruas”.

Riley, Reich e Glass passaram seus anos de formação na tumultuada urbe de Nova York e São Francisco, mas seus trabalhos têm vínculos espirituais com a amplidão do Oeste. Contrastando com as pradarias em tom sépia de Copland, os panoramas minimalistas eram filtrados por novas maneiras de ver e ouvir que se relacionavam com a tecnologia da velocidade. Evocam a experiência de dirigir um automóvel por um deserto vazio, as repetições em camada da música refletindo as mudanças que o olho percebe—sinais de estrada, uma cadeia montanhosa no horizonte, o som grave e contínuo do asfalto sob os pneus (ROSS, 2009, p.498/499).

Mesmo que por aproximação teórica, antes de uma análise das relações da música com as imagens do filme, nos parece que, de fato, não haveria melhor escolha do que utilizar uma música minimalista para traduzir o fluxo de consciência literário. Assim como as cidades americanas eram as protagonistas das composições de Glass, a representação dessas cidades também era um desafio para Woolf, que transformou Londres em uma protagonista ativa em *Mrs. Dalloway*. De acordo com crítica inglesa Anne Banfield, o romance é, para Woolf, “a exploração da força metonímica da vida urbana” (2009, p. 883), a representação da sua sobrecarga sensorial, que leva ao limite o nosso sistema nervoso.

Contudo, como já ponderamos, a partir de 1976, o que os críticos de música percebem é que, apesar de Philip Glass manter critérios de composição próximos à estética minimalista, o autor volta a se aproximar da música ocidental. Dimitre Cervo (1999) propõe a terminologia pós-minimalismo, por considerar o termo mais adequado para designar as transformações e novas feições estilísticas e estéticas que se formam após o minimalismo clássico, predominante nos anos de 1960 e 70. Essas novas obras, pós-minimalistas, são articuladas em vários movimentos, ou seções, com andamentos diferentes, o que quebra o senso de continuidade típico do minimalismo clássico.

A característica estética comum do pós-minimalismo, contudo, é o fato de partirem de algumas características do estilo, “mas ecleticamente misturam esses elementos com outras técnicas composicionais, outros elementos estilísticos, atingindo resultados artísticos originais, mas nos quais a presença do Minimalismo é ainda sentida.” (CERVO, 1999, p.6).

Dos procedimentos minimalistas, o método da repetição pela adição ou subtração controlada de notas é um dos que ainda estão presentes nas peças musicais de Glass até hoje, sendo extremamente marcante na trilha sonora de *The Hours*, principalmente nas músicas que são reformulações de composições suas dos anos de 1980: a *Metamorphosis Two* e *The Bell*

*Theme*. Esse método gera no espectador uma expectativa de alteração, já que, a cada repetição inalterada, o ouvinte anseia pela próxima adição/subtração. Essa falta de direcionalidade e esse aparente estado estático, segundo Lancia (2008), está diretamente ligado à possibilidade da música em explorar o tempo, dando uma percepção distorcida de sua passagem, um efeito de tempo comprimido ou estendido, uma mera sucessão de momentos semelhantes sem uma conexão de finalidade entre eles.

A música baseada em reiterações encoraja a percepção auditiva a vagar pelos acontecimentos sonoros, concentrando a atenção em elementos de qualquer espécie, como timbre, resultados de combinações sonoras, características peculiares dos instrumentos, possíveis relações contrapontísticas ou harmônicas, periodicidade, etc. É possível saltar de um elemento para outro sem prejuízos à compreensão musical, visto que não há a obrigação de linearidade auditiva. A apreensão do todo deixa de ser uma prioridade quando a forma aparenta ser muito evidente. Uma escuta menos preocupada com a direcionalidade, ainda que isso não seja objetivo do compositor, dá espaço para a percepção acidental de nuances. (LANCIA, 2008, p.70).

Não era isso que Virginia Woolf buscava? Nos seus romances, o sentimento de fora de tempo é dado justamente pelo entrelaçamento entre o momento presente e a memória. Essa noção de passagem de tempo distorcida é particularmente especial em *The Bell Theme*, música mais tocada durante o filme (ao todo oito sequências). Englander (2012) destaca que *The bell theme* parece se referir a passagem do tempo, no sentido de que parte dela alude aos sons de sinos. Dessa forma, apesar de carregar uma noção de atemporalidade, devido às estruturas repetitivas, os sinos nos lembram, implicitamente, a passagem regular e cronológica. Dessa forma, “enquanto a música em *The Hours* representa uma fuga da realidade, mesmo na retirada mental dos personagens, a presença da realidade ainda paira continuamente”.<sup>83</sup> (ENGLANDER, 2012, p.17).

Por sua vez, em *Mrs. Dalloway*, ao mesmo tempo em que a técnica do fluxo de consciência nos dá essa noção de atemporalidade, com suas idas e vindas entre passado e presente, é constante a marcação cronológica por meio da expressão “the leaden circles dissolved in the air”, que se refere ao Big Ben marcando as horas. Portanto, embora *the Bell theme* represente “atemporalidade e o desejo de não encarar as horas, o ressoar dos sinos solapam o tema, indicando que as horas nunca desaparecem realmente”<sup>84</sup>. (ENGLANDER, 2012, p.27).

---

<sup>83</sup> “While music in *The Hours* represents an escape from reality, even in the characters’ mental withdrawal, the presence of reality continually looms”.

<sup>84</sup> “Timelessness and the desire not to face the hours, the chiming of bells underpins the theme, indicating that *The Hours* can never actually disappear”.

A partir dessas considerações sobre o estilo da trilha musical de *The Hours*, começamos agora a análise efetiva do entrelaçamento dessas músicas compostas por Glass com as imagens fílmicas. De acordo com Claudia Gorbman (1987, p.86), em filmes de narrativa convencional, os significados musicais estão sempre subordinados aos significados da narrativa. Portanto, por mais que a música queira subverter os princípios da escrita clássica de música para cinema, ela irá sempre conotar alguma coisa quando tocada junto a imagens narrativas.

### 5.3 A ideia é que as cavernas se comuniquem e venham à tona



Figura 14

O livro de receitas mostra o bolo ideal. Laura o lê cuidadosamente enquanto o pequeno Richie lhe ajuda a peneirar a farinha. Mesmo que a face de Laura possa demonstrar certa apreensão, ela parece, ao mesmo tempo, fascinada pelo momento. De repente é fácil assar um bolo e criar um filho. Nessa ocasião, ela ama o filho como supostamente deveria, sem se ressentir ou desejar ir embora. Os dois estão tentando fazer o melhor bolo possível para mostrar a Dan o quanto ele é amado. Para Stephen Daldry (2003), esse parece ter sido o momento da narrativa em que Laura e o filho foram mais felizes. A música que acompanha toda essa sequência é *The bell Theme*, sem pausa, com a sua repetição de notas que traz a ideia de circularidade e de tempo suspenso.

Em *Unheard Minimalisms* (2008), Rebecca Eaton defende que trilhas minimalistas normalmente atraem mais atenção para si, mesmo quando inseridas em narrativas bastante convencionais. Citando como exemplo o poder de intromissão da trilha musical de *The Hours*, a autora destaca a repercussão que essa audibilidade da música gerou na crítica especializada em cinema. Artigos jornalísticos, que raramente comentam as trilhas musicais, colocaram o som como um dos principais aspectos do filme de Stephen Daldry, chegando a classificar a música como “barulhenta” e “intrusiva”. Essas análises se distanciam

sobremaneira dos princípios clássicos de composição e inserção musical no cinema elencados por Claudia Gorbman em *Unheard Melodies* (1987).

Inaudibilidade, continuidade e significante de emoção. Esses são alguns dos princípios de composição, edição e mixagem de música para o cinema clássico enumerados por Gorbman<sup>85</sup> (1987). Como apontamos em tópicos anteriores, o filme *The Hours* segue muitos preceitos de composição do cinema clássico e era de se esperar, portanto, que a música seguisse o padrão, participando do esquema exposto pela autora. Mas o que notamos está longe disso. Destacamos esses três princípios porque eles estão em *The Hours*, mas de forma bastante peculiar, e é essa “quebra de regras”<sup>86</sup> que irá servir de base para a nossa análise da trilha musical composta por Glass.

A inaudibilidade parte do princípio de que a música não deve ser ouvida conscientemente pelo espectador, devendo ter o seu ritmo e volume subordinados aos diálogos e às imagens. De acordo com Gorbman, muito do que virou estratégia clássica de inserção na música no cinema veio dos preceitos do compositor russo Leonid Sabaneev, que considera que a música deve ser o segundo plano, “como se fosse a 'mão esquerda' da melodia na tela, não sendo uma boa coisa quando essa mão esquerda começa a surgir em primeiro plano e obscurecer a melodia.”<sup>87</sup> (Sabaneev *apud* Gorbman 1987, p.77).

O que percebemos, logo nas primeiras sequências do filme, é que as composições de *The Hours* estão distantes de serem invisíveis ou inaudíveis. Pelo contrário, parece uma trilha extremamente intrusiva, sobrepondo, muitas vezes, os diálogos e os efeitos sonoros que reproduzem os sons ambientes. Na cena descrita acima, em que mãe e filho preparam o bolo, a música se faz notar pelo fato de jamais subordinar o seu volume à presença ou não dos diálogos entre Laura e Richie, participando de toda a sequência, que dura um pouco mais de um minuto. Além disso, essa invisibilidade desaparece pelo uso do contraponto entre o que é visto e o que é ouvido. Como uma música tão angustiante pode servir de tema para uma cena banal e feliz entre mãe e filho? A trilha musical, portanto, aparece menos como um fundo para a encenação e mais como um equivalente da narrativa que se constrói nos pensamentos de Laura Brown. Esse uso da música será constante em todo o filme.

---

<sup>85</sup> Os outros princípios elencados pela autora são: invisibilidade, conceito bastante próximo da ideia de inaudibilidade, marcação narrativa e unidade. Ver mais em Gorbman (1987, p. 73- 98).

<sup>86</sup> Em *Unheard Melodies*, Gorbman considera que essa “quebra de regras” acontece já no cinema clássico dos anos de 1930 e 40, ponderando que a violação sempre está a serviço dos outros princípios.

<sup>87</sup> “The ‘left hand’ of the melody on the screen, and it’s a bad business when this left hand begins to creep into the foreground and obscure the melody”.

O princípio da continuidade prevê que o papel da música nos filmes é completar os espaços vazios entre cenas ou entre diálogos, suprimindo o silêncio sem atrair especial atenção para si. Esse uso da música surge “de um medo do silêncio e de um êxtase visual” (GORBMAN, 1987, p.89). Mais uma vez, a cena que trouxemos no início do tópico exemplifica um modo alternativo de trabalhar o princípio da continuidade. A música que ouvimos na sequência é um prolongamento sem cortes da música da sequência anterior, em que temos Virginia Woolf caminhando por Richmond ao mesmo tempo em que decide o destino da personagem do seu livro. Nesse sentido, a música de Philip Glass até serve para ligar as sequências, mas quase nunca para completar vazios e momentos de silêncios, que são fundamentais na composição do filme. O tipo de continuidade estabelecida é outra, uma espécie de ligação entre os pensamentos de Clarissa, Laura e Virginia, conectando mentes assim como Woolf queria fazer com a sua escrita em fluxo de consciência: escavar lindas cavernas por trás dos personagens e buscar a comunicação entre elas, dando ao romance humanidade, humor e profundidade. (WOOLF, 1923)

O último princípio que destacamos, a música como significante de emoção, é um aspecto encontrado em quase todos os livros que tratam do papel desempenhado pela música no cinema, Xavier (2005), Martin (2003), Aumont (2007) e Bordwell; Thompson (1979), por exemplo. Gorbman (1987) define como a capacidade de a música levar uma dimensão irracional, emotiva ou intuitiva a elementos objetivos do filme (imagem, diálogos e os outros efeitos sonoros). Em *The Hours*, a música até agrega valor emotivo às imagens, mas não no sentido de representar sentimentos chaves, como é comum na decupagem clássica (medo, romance, suspense, tristeza etc). Voltando à cena do bolo, por exemplo, não conseguimos distinguir uma emoção humana que defina a ação, principalmente pela aparente contraposição entre a situação mostrada e a subjetividade de Laura.



**Figura 15**

Laura conseguiu, o bolo do aniversário de Dan saiu perfeito! Mãe e filho cantam os parabéns, Dan compartilha ternas memórias do passado com a família. Essa é a vida que sempre quis. Por um momento, aquela é “the most perfect imaginable dining room”<sup>88</sup>. (CUNNINGHAM, 2012, p.207).

Essa sequência tem uma particularidade de enquadramento em relação ao restante do filme. Se em geral temos a predominância do plano e do contra plano, com a câmera raramente mostrando dois personagens no mesmo quadro, na sequência do aniversário temos um plano geral tanto no início quanto no fim da cena, quando a câmera vai se afastando lentamente e nos deixa por alguns segundos observando o momento perfeito da família Brown, como se aquela cena fosse uma pintura.<sup>89</sup>

*Metamorphosis Two* acompanha o quadro perfeito, a mesma composição da sequência imediatamente anterior, em que temos o suicídio de Richard. Se o acompanhamento musical parece se encaixar perfeitamente na sequência do suicídio, começando lenta e tendo o seu clímax no momento em que o poeta cai da janela, na cena do aniversário ela parece totalmente fora de lugar. Indiferente a todos os personagens da situação, menos a Laura, que sabe exatamente que aquilo não passa de uma representação, em que ela está posando de esposa e temendo estar eternamente presa ao quadro.

A falta de aderência que a música pode demonstrar em relação à situação mostrada é definida por Chion (1994) como efeito anempático. Essa indiferença é frequentemente marcada por uma música com forte regularidade rítmica, o caso da música tocada na cena, com sua repetição constante de notas por meio da técnica da adição/subtração. Chion acrescenta ainda que essa aparente (aparente!) ingenuidade da música em relação ao que se passa nas imagens não significa que haja uma suspensão da emoção da cena, pelo contrário, ela “reforça a emoção individual dos personagens” (CHION, 1994, p.15).

O efeito anempático descrito por Chion nos remete ao conceito de música meta-diegética proposto por Gorbman (1987). Para tratar da interação entre música e narrativa, a autora deixa de lado a nomenclatura clássica que opõe música diegética e música não diegética e acrescenta a ideia de uma música ligada à subjetividade de um único personagem da cena, uma música que traduz o pensamento, como se saísse de dentro da cabeça dos personagens. Essa música não precisa estar necessariamente em estado de paralelismo com o

---

<sup>88</sup> “A mais perfeita sala de jantar que se possa imaginar”.

<sup>89</sup> Esse enquadramento faz referência a um episódio do filme *Beleza Americana* (1999), do diretor Sam Mendes, em que também temos a representação da típica família americana feliz. A *mise-en-scène* das duas sequências são bastante similares, caracterizadas, principalmente, pelo zoom out da mesa de jantar. Ver mais em RODRIGUES (2013, p. 28-33).

clima da imagem, remetendo ao efeito anempático de Chion.

Na nomenclatura de David Bordwell e Kristin Thompson (1979), essa música meta-diegética é equivalente ao “som interno”, referente aos sons percebidos unicamente pelo personagem sobre o qual está centrada a cena. Chion (1994, p.64) também usa essa expressão para se referir ao som que corresponde tanto ao interior físico (respiração, gemidos etc) quanto o mental dos personagens. Esse som que se refere às vozes mentais ou recordações são os sons internos-subjetivos, em oposição aos sons internos-objetivos, referentes ao interior físico.

A música tocada na sequência do aniversário de Dan, portanto, assim como na cena de preparação do bolo, parece ter efeito de contraponto/ não paralelismo em relação a encenação apenas para os outros personagens, mas se apresenta em perfeita harmonia com o estado de espírito de Laura Brown, que, assim como Richard na cena anterior, está em busca de um meio de escapar da sua vida sufocante.

A não conformidade da música com o caráter geral da situação mostrada, mas sua ligação profunda com a emoção de um único personagem é uma das características fundamentais da inserção da música em *The Hours*. Defendemos, portanto, que a trilha musical só diz respeito às personagens principais. Isso pode ser notado não só pelo fato de a música aderir apenas ao estado psicológico de Laura, Woolf e Clarissa, mas também pela análise dos momentos em que essas músicas entram e saem de cena. É como se os outros personagens não tivessem vida mental, a comunicação se dá apenas entre as três mulheres.<sup>90</sup>

Na sequência dois, por exemplo, temos a apresentação das três protagonistas, dos seus respectivos parceiros e a ambientação dos espaços em que vivem. A três mulheres aparecem isoladas do mundo exterior, trancadas em seus quartos. Ao acordarem, parecem imersas num diálogo interior. Praticam o ritual do despertar, mas hesitam em mergulhar no dia. A música *The Sleeping theme*, que começa junto com a sequência dois, aos 4min10s, só sai de cena aos 09min38s, quando Virginia retira-se do quarto e entra em contato com Leonard.

Para Englander (2012), os aspectos técnicos de *The Sleeping theme* estão extremamente associados às ações que vemos na imagem, o estado das mulheres de meio adormecimento e mergulho nos próprios pensamentos. A música, com sua melodia de movimento descendente “sonoramente ilustra as associações de dormir, ou, mais amplamente, uma transição para fora da consciência<sup>91</sup>”. (ENGLANDER, 2012, p.12).

---

<sup>90</sup> Richard é a exceção, em uma única sequência, mas falaremos dela mais adiante.

<sup>91</sup> “Sonically illustrates the associations of sleeping or, more broadly, a transition away from consciousness”.



**Figura 16**

Notamos também que a música nunca para de uma vez, o volume sempre vai diminuindo aos poucos e o ritmo vai desacelerando na medida em que as mulheres entram em contato com a realidade exterior. Na sequência dois, a música desacelera quando às três mulheres começam a encarar o dia, ficando cada vez mais baixa quando Virginia abre a porta do quarto, desce às escadas e vai ao encontro do marido. A música só desaparece quando a escritora está totalmente imersa nessa nova realidade, conversando com Leonard sobre as edições da *Hogarth press*<sup>92</sup>.



**Figura 17**

Essa sequência é marcada por um enorme número de planos, 78 no total, que se alternam com cortes secos, deixando a montagem acelerada. Se não fosse a trilha musical, seria extremamente difícil estabelecer uma conexão entre os três mundos nesse início do filme. Como a música é um som organizado no tempo, ela auxilia na conexão de eventos díspares, indicando a continuidade do tema corrente. (CHION, 1994)

Também no episódio da floricultura, sequência cinco da nossa decupagem, temos um efeito semelhante ao da sequência dois. Clarissa decide comprar flores ela mesma. A música que acompanha a sua caminhada pelas ruas de Nova York, enquanto fala ao telefone sobre a festa, é *The Bell theme*. A composição, com os seus sinos e repetição de notas por adição/subtração, age sobre o tempo da imagem, ou sobre o tempo que percebemos a imagem, nos dando uma ideia de circularidade narrativa e tempo suspenso, ou tempo entre parênteses,

<sup>92</sup> Editora fundada em 1917 pelos Woolf. Recebeu esse nome em homenagem a casa em que viviam em Richmond, a Hogarth House. A editora teve algumas publicações notáveis, como, por exemplo, *Os Demônios*, de Fiódor Dostoiévsk, além de alguns romances da própria Virginia.

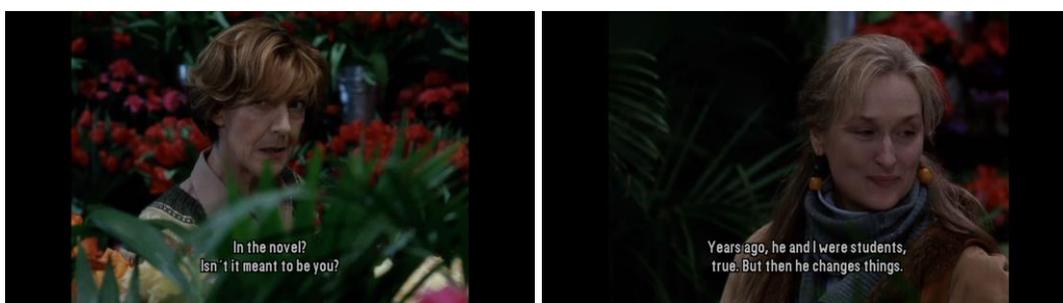
na nomenclatura de Chion.

Mesmo que Clarissa esteja supostamente imersa em uma realidade exterior, ao falar ao telefone, não há de fato nenhum coadjuvante em cena. Ela não está no mundo com eles, mas no seu mundo, preparando a festa, desempenhando o seu papel de perfeita anfitriã. Ao entrar na floricultura, exclama: “Flowers! What a beautiful morning!”, e a música começa a desaparecer, parando completamente quando se inicia o diálogo entre ela e a florista.



**Figura 18**

A sequência segue, então, sem a música, enquanto Clarissa e a florista conversam sobre flores e sobre o prêmio que Richard irá receber pelo conjunto de sua obra. Em determinado momento, a florista declara que tentou ler o romance de Richard, questionando Clarissa se ela é a inspiração para a personagem principal do livro. É nesse momento que outra música surge, baixa, aos 17min, é *Metamorphosis Two*. Ao tentar explicar o livro para a sua interlocutora, a protagonista é levada ao passado, para um dia em Wellfleet, quando ela e Richard eram jovens e apaixonados. Mesmo mantendo um diálogo com a florista, percebemos que Clarissa começa a se afastar do presente, da floricultura. A música, então, ganha liberdade para se intrometer e tomar conta da imagem.



**Figura 19**

A partir daí, há uma fusão entre as sequências cinco e seis, sem cortes na música. Por meio de uma montagem paralela, Clarissa é mostrada voltando às ruas de Nova York, ao mesmo tempo em que Laura lê o livro de receitas com o filho. Enquanto isso, Virginia decide a trama do seu romance: “A woman whole life in a single day. Just one day. And in this day,

her whole life”.<sup>93</sup>

*Metamorphosis Two* aparece em outras sequências em que ficção e realidade se misturam e, segundo Englander (2012), por ter um centro tonal ambíguo. Por ser a única composição do filme que não é inteiramente circular, a música acaba refletindo a própria natureza da narrativa: “todas elas devem chegar a um fim. Diferente do tempo e realidade, estórias fictícias bastam a si mesmas e são conclusivas. Da mesma forma que os personagens não podem separar suas vidas da ficção, esse tema não pode separar um Lá menor de um Dó maior.”<sup>94</sup> (ENGLANDER, 2012, p.26)



**Figura 20**

O que fica claro, portanto, nessas entradas e saídas do acompanhamento musical, é que quando as protagonistas estão em cena a música é intrusiva, visível e audível, mas ao entrarem em contato com o mundo dos coadjuvantes, ela vai cessando aos poucos até parar. Dessa forma, defendemos que a trilha musical está relacionada apenas às subjetividades de Clarissa, Laura e Woolf.

Talvez a sequência em que isso fique mais claro seja a sete. Clarissa sai do apartamento de Richard extremamente abalada, após um longo debate e acusações de Richard em relação à banalidade com que Clarissa leva a sua vida. Enquanto isso, *Bell Theme* nos tira

<sup>93</sup> A vida toda de uma mulher em um único dia. Em apenas um dia. E naquele dia, a vida toda dela.

<sup>94</sup> No original: “they all must come to an end. Unlike time and reality, fictional stories are self-contained and conclusive. Just as the characters cannot separate their lives from fiction, this theme cannot separate A minor from C major”.

do tempo cronológico e, em paralelo, Virginia é mostrada completamente imersa nas suas próprias ideias, escrevendo o seu romance. A câmera mergulha nas suas palavras, talvez o seu processo de escrita já dure horas. Em paralelo, Nelly, a governanta, sobe as escadas em direção ao quarto de Woolf, e a forma como a música desacelera dá a medida de um anti-climax, de um pensamento interrompido.



**Figura 21**

Mesmo quando Laura, Virginia e Clarissa não estão no centro da ação, e aparentemente a música diz respeito aos outros personagens, o enquadramento nos ajuda a perceber que não, a música continua vinculada a subjetividade das três mulheres. Na sequência 13, por exemplo, Vanessa Bell, irmã da escritora, e os seus filhos estão em primeiro plano, conversando sobre o pássaro que os meninos encontraram no jardim. A música surge justamente quando a família Bell está em primeiro plano. Ao fundo, contudo, temos Virginia posicionada em um canto estratégico, entre Vanessa e Christian Bell, observando os três. É como se ela estivesse olhando para aquela cena já totalmente absorta em seus pensamentos, prestando atenção apenas no diálogo dos Bell, que falam sobre a salvação de um pássaro, como se a morte do animal representasse a sua vida.



**Figura 22**

A partir desses exemplos, nos parece inquestionável a ligação que a música estabelece com a subjetividade de Laura, Virginia e Clarissa. Esses fluxos de pensamentos, representados pelo aparecimento da música, não ocorrem isolados, pois a continuação dos mesmos planos

sonoros entre as sequências indica a interligação entre os pensamentos das três. Das 29 sequências acompanhadas pelas composições de Glass, 20 delas apresentam continuação do plano musical das sequências anteriores. De acordo com o músico, o mesmo material sonoro dá suporte às três mulheres para que o entrelaçamento entre as narrativas seja viável “para torná-la compreensível, para que as estórias não parecessem separadas, para que as estórias fossem [sic] amarradas umas às outras. A música, me parecia, precisava ser o fio que amarrava as estórias.<sup>95</sup>” (GLASS, 2003).

Um dos momentos mais marcantes dessa continuidade entre os pensamentos, proporcionada pela ligação musical das cenas, é a sequência em que Angelica Bell e Woolf conversam filosoficamente sobre o funeral do pássaro.



**Figura 23**

Virginia: Do you think she likes roses? Angelica: Is it a she? Virginia: Yes, the female are larger and less colorful. Angelica: What happens when we die? Virginia: What happens? We return to the place that we came from. Angelica: I don't remember the place that i came from. Virginia: Nor do I. <sup>96</sup>(DALDRY, 2002)

Virginia, a cada nova pergunta de Angelica, se desconecta mais do diálogo e entra em relação profunda com o pássaro. Quando Vanessa chega e leva a criança para tomar o chá, Woolf fica sozinha e se deita ao lado do animal morto. Vemos, em close, o seu olhar direcionado ao pássaro. Há um corte e o espectador vê Laura, na mesma posição, também imersa nos seus pensamentos. Apesar de a música durar toda a sequência 14, é interessante notar que o volume aumenta quando os personagens secundários saem de cena. O ritmo também muda com a saída de Angelica, passando a ter a predominância de notas de piano que se repetem e uma orquestra dramática ao fundo. Essas mudanças no ritmo e no volume nos

<sup>95</sup>“To make it comprehensible, so the stories didn't seem separate, so that stories was [sic] tied together. The music, it seemed to me, *had* to be the thread that tied the stories together”.

<sup>96</sup> “Virginia: Você acha que ela gosta de rosas? Angelica: É fêmea? Virginia: Sim, as fêmeas são maiores e menos coloridas. Angelica: O que acontece quando a gente morre? Virginia: O que acontece? Nós voltamos para o lugar de onde viemos. Angelia: Não me lembro de onde vim. Virginia: Nem eu.”

dão a impressão de que o fluxo de consciência começa.



Figura 24

Em *A linguagem Cinematográfica* (2003), Marcel Martin define que o símbolo no cinema consiste em recorrer a uma imagem capaz de sugerir ao espectador mais do que lhe pode oferecer a simples percepção do conteúdo aparente. A significação de uma imagem, portanto, sempre depende da sua confrontação com as imagens vizinhas. Quando há essa confrontação, “a imagem entra em relação dialética com o espectador num complexo afetivo-intelectual, e a significação que adquire na tela depende da ativação mental do espectador e da vontade criadora do diretor” (MARTIN, 2003, p.92). Nessa cena, a composição simbólica das imagens e a inserção da música faz com que o espectador tenha a impressão de que as duas mulheres estão pensando na morte. Laura na sua e Woolf na da protagonista de *Mrs. Dalloway*.

Por não mudar a música nessa transição visual, nós somos informados que não há uma mudança de tema ocorrendo. “A posição física de Virginia é paralela à de Laura de forma que nós literalmente possamos entender que Laura está invejando o infinito sono da morte da mesma forma que Virginia estava<sup>97</sup>”. (ENGLENDER, 2012, p.21).

No filme, o único momento em que a música parece sair do círculo das três mulheres é na transição entre as sequências 23 e 24. Laura acabou de buscar Richard na casa da babá, Miss Latch. No caminho de volta pra casa, no carro, o garoto se mostra apreensivo, parece que sabe que algo estranho aconteceu naquela tarde. Richard, com o seu olhar, exige o carinho de Laura. *Death progression* toca ao fundo. No campo da imagem, há uma disputa entre os rostos de Laura e Richie, ambos mostrados em *close*. Laura tenta disfarçar a angústia de ter que voltar ao lar. Diz que ama Richard, o garoto fica satisfeito.

Por mostrar *closes* tanto do rosto de Richard quanto do de Laura, a música poderia estar relacionada à subjetividade dela também, mas o corte para a próxima sequência nos diz

<sup>97</sup> No original: Virginia’s physical position parallels Laura’s so literally that we can understand that Laura is envying the infinite sleep of death in the same way Virginia was.

que não, a música é de Richard. A câmera mostra o rosto do garoto olhando para o lado de fora do carro, há outro corte e temos Richard adulto segurando um porta-retrato que mostra Laura no dia do seu casamento. A cena do carro, portanto, pode ser interpretada como uma lembrança. Richard rememora o dia em que a mãe decidiu abandoná-lo. Pela primeira vez a música diz respeito a Richard, sua subjetividade e sua relação com o presente.



Figura 25

No livro de Cunningham, como já ponderamos, os únicos momentos em que a história se afasta do ponto de vista das três personagens acontece na visita de Louis e no jantar de Sally. No filme, ao contrário, a sequência em que Louis aparece é caracterizada pela ausência da música de Glass. São nove minutos sem intervenção musical. No início da sequência temos uma música diegética, *Four Last Songs*, de Richard Strauss. Uma música romântica que destoa de todo o resto das músicas que vínhamos ouvindo até ali. Logo que Louis chega ao apartamento, Clarissa se apressa em desligar o som e, a partir daí, o silêncio é opressivo.



Figura 26

Opressivo porque nessa sequência aparecem elementos que normalmente disparam a música no filme. Louis, por exemplo, traz à literatura de Richard para o centro do debate, fazendo Clarissa recordar do passado, do verão em Wellfleet. Nessa conversa, Clarissa se mostra cada vez mais nervosa, até que desaba em choro. Uma cena como essa, com forte carga emocional, sem acompanhamento musical, faz com que o espectador possa dar a sua própria interpretação, uma vez que não existe conteúdo emocional explicitado pela música. É

o que Chion (1994) chama de silêncio estrutural. Segundo o autor, quando um som previamente apresentado em um filme se faz mais tarde ausente em pontos estruturalmente correspondentes, o filme nos encoraja a esperar a música como na seção anterior e quando não há, tomamos consciência de sua ausência. Esse silêncio musical, portanto, serve tanto para pausar o fluxo de consciência das personagens e colocá-las em confronto com a realidade, como para quebrar a expectativa do espectador e não tyrannizar a sua percepção.



Figura 27

Por fim, destoando do padrão de inserção da música de Glass no filme, temos a composição final. Julia dá um abraço carinhoso em Laura, que se mostra surpresa e aliviada. Como se o abraço da filha de Clarissa representasse algum tipo de perdão e entendimento. O abraço marca o fim do seu ciclo narrativo. Julia sai de cena e a música de Glass começa. Inicialmente bem baixa, aumentando de volume conforme a história se encaminha para um fim. Há um corte e vemos Virginia Woolf na cama, olhando fixamente para o teto, como se estivesse pensando. Ao mesmo tempo, a sua voz em *off* narra uma espécie de desfecho para a carta<sup>98</sup> que aparece na primeira sequência do filme: “To look life in the face, always, to look life in the face, and to know it for what it is...at last, to love it for what it is, and then, to put it away.”<sup>99</sup>

Em paralelo, Clarissa também encerra a sua trajetória, apagando as luzes da casa, fechando as janelas e se preparando para dormir. Há um corte para a próxima sequência sem que a música seja interrompida. Somos levados novamente ao início do filme. Virginia está no rio enquanto escutamos a sua voz dizer “Always the years between us. Always the years. Always the love. Always the hours”. A música de Glass, que começou quando Laura foi deixada sozinha no quarto, continua com o surgimento dos créditos finais.

<sup>98</sup> A carta lida no começo da narrativa é original, deixada por Woolf para o marido Leonard antes de morrer. Já esse trecho é um acréscimo criado pelo roteirista David Hare.

<sup>99</sup> “Querido Leonard, encarar a vida de frente. Encarar sempre a vida de frente. E conhecê-la como ela é. Enfim conhecê-la. Ama-la pelo que ela é. E depois, descartá-la”.

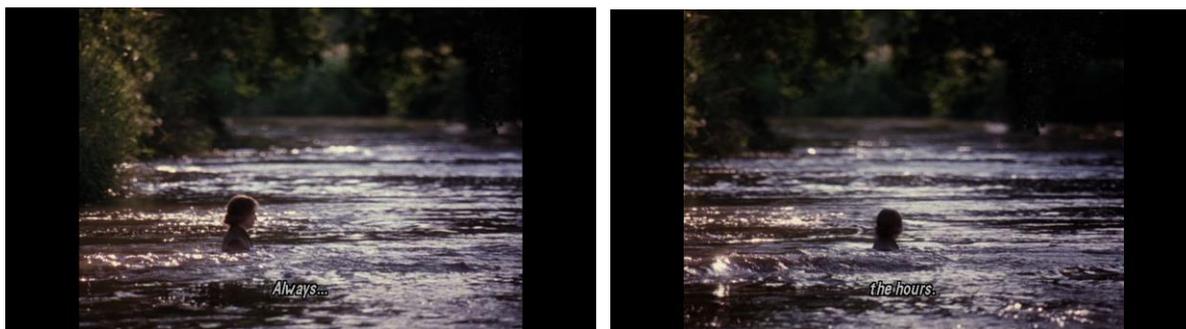


Figura 28

No artigo *Minima Romântica* (2007), a pesquisadora Susan McClary nota que, ao final do filme, a trilha de Glass torna-se estruturalmente mais próxima do romantismo musical, divergindo da estrutura minimal que dominou a película até então. McClary interpreta que esse momento representa o despertar de Clarissa para a vida e a escolha de Virginia pela morte, o fechamento de duas narrativas com escolhas opostas.

Em *Audiovisão* (1994), Chion prevê a utilização da música no fim de filmes como resumo da história, no sentido de descrever o sentimento principal da narrativa. Gorbman (1987) considera que o padrão de inserção musical em finais de filmes na estética clássica é que elas recuperam a história e direcionam o seu encerramento. Nesse sentido, essa é uma das poucas sequências em que a música segue um padrão clássico de entrada em cena, dando à diegese o seu fechamento formal. Ao mesmo tempo em que ajuda a recapitular o dia vivido pelas três mulheres, auxiliada pela narração em *off*, a música induz o espectador a perceber que o filme chegou ao fim, o dia acabou e os destinos das protagonistas foram resolvidos. De acordo com McClary (2007), a música de Glass, nesse momento, apresenta uma resolução tonal: a composição fica alta e mais definida quando a narrativa acaba e os créditos aparecem. A ideia de continuidade e falta de encadeamento narrativo, características principais da música minimalista, estão agora ausentes.

Michael Cunningham parece ter um entendimento claro do funcionamento da música no filme, ao afirmar que as pessoas ficaram chocadas com a trilha justamente por ela não ser uma música de fundo, que emoldura sentimentos. Para o autor (2003), a música de Philip Glass “está para a história assim como a linguagem rebuscada está para o livro”, sendo essa linguagem rebuscada a série de artifícios que permitem com que o fluxo de consciência dos personagens venha à tona na literatura. A música, de certa forma, dá essa proporção à narrativa fílmica.

Nesse sentido, a conexão entre cavernas, entre as subjetividades, um dos principais intuitos do fluxo de consciência woolfiano, de fato ocorre, mas apenas entre as três

protagonistas: Clarissa, Laura e Virginia. Os personagens paralelos— Sally, Dan, Julia, Louis e Nelly, não têm vida mental. A suas subjetividades são limitadas e os seus mundos só interessam quando estão em relação com os mundos das três mulheres.

A comunicação das cavernas em Virginia Woolf, como vimos, vai muito além da ligação entre as mentes da Sra.Dalloway e Septimus, os protagonistas. É, ao contrário, uma exploração minuciosa das várias almas que compunham a cidade de Londres e que despertavam a atenção dos personagens, o que dá mais complexidade a narrativa e uma confusão mental mais aparente.

Ainda que se distancie do fluxo de consciência woolfiano, nos parece equivocado afirmar que a tradução do fluxo de consciência não foi efetivada no filme de Stephen Daldry. Apesar de o filme ser caracterizado por uma encenação que privilegia gestos, diálogos e caracterização de atores, a música nos dá a ideia de tempo não cronológico, de tempo do pensamento, mesmo que esses fluxos só possam chegar até os limites permitidos por uma narrativa convencional.

## 6 CONCLUSÃO

Como apontou Julio Plaza (1987), a operação tradutora de cunho intersemiótico está na medula das práticas artísticas contemporâneas. A adaptação cinematográfica, como uma prática intersemiótica, promove uma relação promíscua e paradoxal entre as várias materialidades que compõem uma obra. Este trabalho, como praticamente todas as pesquisas que lidam com a relação entre artes, teve que procurar dar conta de linguagens que tangenciam diversas áreas do conhecimento e que acumulam longas tradições de pesquisa. Isso porque, nesse estudo, nos propusemos investigar a adaptação do romance *The Hours* (1998) para o cinema, trazendo como recorte a tradução do fluxo de consciência literário para o filme. Defendemos que a trilha musical, composta por Philip Glass, é o elemento fílmico que expressa uma ideia de fluxo de consciência na imagem.

O objetivo foi refletir sobre uma tradução dessa técnica literária que fosse além do romance que dá origem ao filme, buscando valorizar as diversas camadas ocultas e referências à literatura de Virginia Woolf que encontramos no livro de Cunningham.

Nesse sentido, procuramos articular autores da teoria literária, da semiótica, dos estudos musicais e da cultura visual para tratar da relação entre texto, imagem em movimento e som. Esses elementos estão em constante convergência na contemporaneidade, já que a literatura, o cinema e a música estão inseridos em um mundo onde há o predomínio do visual, em que nenhum signo artístico se apresenta como puramente verbal ou imagético.

Antes de mergulhar nessas camadas de tradução da consciência, trouxemos um histórico sobre a aproximação entre cinema e literatura que buscou não privilegiar apenas a singularidades técnicas desses meios. O objetivo era mostrar que essa relação, além dos princípios estéticos ligados à técnica, sempre foi pautada por questões políticas e econômicas. Trouxemos ainda autores da cultura visual que propõem pensar a história da cultura ocidental como a história de um entrelaçamento entre o visível e o dizível, como Vilém Flusser, Jacques Rancière e W.J.T. Mitchell.

Isso porque, alguns críticos literários, como James Wood e David Lodge, por exemplo, ao analisarem a adaptação de romances de fluxo de consciência para o cinema, defendem que, ao contrário da literatura, o cinema não pode expressar o pensamento. Como se fosse da palavra o domínio da representação do pensamento humano. Esses teóricos da cultura visual nos ajudaram a defender que essa análise comparativa que privilegia o purismo das

linguagens artísticas não faz sentido, já que a arte passou a ser um constante deslocamento entre as instâncias do dizível e do visível, em que as formas e materialidades estão se misturando constantemente. Além disso, em se tratando de fluxo de consciência, ambas as linguagens procuram traduzir algo que está no mundo e que não pertence intrinsecamente a nenhuma forma artística.

Ainda no início da pesquisa, trouxemos também teóricos do som, como Michel Chion, Cláudia Gorbman e Rick Altman, para pontuar que a linguagem cinematográfica não tem como essência a imagem, mas se constitui, desde os seus primórdios, como um meio de expressão audiovisual.

Para entrar na primeira camada de tradução, a literatura de Virginia Woolf que aventura-se em traduzir os mecanismos do pensamento, apontamos uma relação que se dá entre o interesse das artes pela representação da consciência e as mudanças que ocorreram na modernidade, em especial no final do século XIX e começo do século XX. Consideramos que os novos dispositivos de produção e reprodução de imagens e os novos sons que emergiram com as metrópoles modificaram as nossas formas de percepção de maneira radical. A literatura moderna, em especial a de Woolf, buscou representar esse choque entre o velho e o novo empreendendo uma busca por uma inovação na estética literária.

Durante a análise da literatura woolfiana, auxiliados pela semiótica de Charles Sanders Peirce, constatamos que esse fluxo de consciência vai além de uma ideia de literatura da subjetividade, da interioridade. Esses fluxos de pensamento, em Woolf, são sempre desencadeados pelas imagens e sons da cidade. É por meio da descrição da forma como os personagens percebem o mundo exterior que Woolf faz uma ponte entre almas, uma comunicação entre cavernas.

No livro de Cunningham, esse fluxo de consciência ganha nova forma, já que as preocupações literárias do romance contemporâneo são diferentes das do começo do século XX. Dessa forma, o autor norte-americano não só se utiliza da técnica para compor a sua narrativa, mas traz para o universo dos seus personagens, para o conteúdo do romance, o debate sobre caracterização moderna e fluxo de consciência.

Clarissa e Louis, por exemplo, discutem a literatura de Richard nos moldes dos grandes embates literários que Woolf propunha em ensaios como *Mr. Benett e Mr. Brown* (1924) e *Modern Fiction* (1919), em que defendia uma literatura que dissolvesse a história ao máximo, tratando apenas das pequenas tarefas do cotidiano, como comprar flores ou, como no caso do romance fictício de Richard, escolher esmaltes. Cunningham faz, então, o que Julia Kristeva (2005) chama de escrita intertextual, em que considera que todo romance se constitui

por um jogo de citação e referência, mesmo que de forma indireta e inconsciente.

Ao adentrarmos no universo do filme de Stephen Daldry, percebemos que a obra se caracteriza por uma decupagem próxima do cinema clássico, buscando ao máximo compor uma história de começo, meio e fim, com clímax e desfecho bem delineados. O filme apresenta um ritmo de sucessão de imagens que pretende esconder os efeitos da montagem, causando uma forte impressão de realidade por ocultar o processo de sua produção. Nessa estética, toda a subjetividade do fluxo de consciência literário é dissolvida nos diálogos, que são muitos. O passado e as reminiscências viram ação exterior no filme.

Contudo, como não nos interessava essa análise da tradução direta, no sentido de perceber o que passagens específicas do livro se tornaram no filme, a nossa procura foi por analisar o que de fato pode sugerir um fluxo de consciência nas imagens. Buscamos, dessa forma, analisar a música composta por Philip Glass, que ainda mantém influência das técnicas composicionais minimalistas desenvolvidas por ele nos anos de 1960. Vimos que o método de repetição por adição/subtração de notas dá às sequências em que a música aparece uma ideia de tempo suspenso e de narrativa estilhaçada. Além disso, constatamos que a música é sempre direcionada as três protagonistas, fazendo aquilo que Woolf buscou com a sua literatura, uma conexão entre mentes.

Diante das restrições que toda pesquisa gera, restaram inúmeras inquietações que não conseguimos investigar devido ao recorte escolhido. Contudo, esses outros questionamentos fazem parte do caminho percorrido nesse trabalho, que podem ser aprofundados em pesquisas futuras.

A influência da indústria cinematográfica nas escolhas do processo de tradução pode ser um enfoque para se entranhar ainda mais no filme, considerando que *The Hours* (2002) foi bancado por grandes estúdios e tem um orçamento milionário, inserindo-se nos moldes de produção da indústria hollywoodiana. Além disso, Scott Rudin, produtor do filme, é lendário em Hollywood por exercer grande influência no conteúdo e na forma dos filmes em que trabalha. Sabemos que ele foi responsável, em *The Hours*, por algumas falas das sequências finais, como declarou Daldry (2003) no áudio-comentário do DVD. Além disso, o filme segue um padrão de composição que tenta agradar as grandes premiações americanas. Apesar de *The Hours* estar pronto desde 2001, as distribuidoras decidiram adiar o seu lançamento em um ano, por considerarem a disputa ao Oscar muito acirrada naquela ocasião.

O fato de o cinema ainda não ter se interessado de forma intensa pelos romances modernistas do começo do século XX é outro questionamento que surgiu ao longo dos nossos estudos para a elaboração desse trabalho. Levando em conta a importância dos escritores do

fluxo de consciência para a história da literatura ocidental, como Faulkner, Joyce e Woolf, o número de adaptações desses autores para o cinema ainda é ínfima, principalmente quando comparado ao interesse que os romances do século XIX ainda despertam na indústria cinematográfica. Esse contraste gera ainda mais inquietações se pensarmos que é justamente o romance de fluxo de consciência que mais se aproxima da linguagem fílmica, como aponta Robert Humphrey (1976, p.44), que chama de “artifícios cinematográficos” as técnicas que controlam o movimento de tempo e espaço nessas obras.

O estudo do roteiro, escrito por David Hare e publicado pela Miramax Books em 2003, fazia, inicialmente, parte das nossas análises das camadas de tradução. Nessas primeiras apreciações, tínhamos constatado que o texto de Hare é caracterizado por uma enorme visualidade e uso de uma linguagem figurada, algo incomum nesse tipo de texto. Dessa forma, por meio de metáforas, o roteiro parece antecipar que no filme o que o espectador verá será a experimentação do pensamento pelo personagem e não a narração do seu pensamento.

Contudo, a análise acabou saindo da pesquisa após revisões e avaliações de qualificação, pois consideramos que a imersão nesse texto iria nos desviar do recorte escolhido, a relação entre os textos literários e a trilha musical do filme de Daldry. Isso porque, o roteiro, como um “objeto efêmero”, nas palavras de Carrière e Bonitzer (1996, p.11), dificilmente é tido como um texto literário ou como uma obra de arte autônoma, sendo concebido para se apagar e tornar-se outro, o filme.

Por fim, é importante salientar que o livro de Cunningham e o filme de Daldry já foram estudados por diversos departamentos e com as mais diversas abordagens. Ainda assim, continua gerando interesse da crítica acadêmica, o que reforça que o recorte aqui apresentado não esgota as possibilidades de análise deste objeto. O que trouxemos configura-se somente como uma leitura possível dentre a enorme quantidade e complexidade de questões levantadas pelo o estudo de uma adaptação cinematográfica.

## REFERÊNCIAS

- ALTMAN, Rick. **The evolution of sound technology**. In: WEIS, Elisabeth; BELTON, John. *Film sound: theory and practice*. New York: Columbia University Press, 1985.
- ARAÚJO, V. L. S. Adaptação e as teorias de tradução. In: **Anais do X encontro internacional da ABRALIC**. Rio de Janeiro : UERJ. v. 1, 2006.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2006.
- BAZIN, André. **O cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BALÁZ, Béla. **Theory of the film**. London: Dennis Dobson LTD, 1931.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BANFIELD, Ann. **Mrs. Dalloway**. In *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **O Narrador**. In *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: editora Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. **Experiência e pobreza**. In *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: editora Brasiliense, 1987
- BENJAMIN, Walter. **A crise do romance**. In *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: editora Brasiliense, 1987
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. In *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: editora Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. **Sobre alguns temas em Baudelaire**. In *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 2000.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BORDWELL, David; KRISTIN Thompson. **Film art: an introduction**. Reading, MA: Addison-Wesley, 1979.
- BORDWELL, David. **The way hollywood tells It: story and style in modern movies**. Los Angeles: University of California Press, 2006.
- BURCH. Noël. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CERVO, Dimitre. O Minimalismo e suas técnicas composicionais. **Per Musi – Revista acadêmica de música**. N.11, jun. 2005. Disponível em: [http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/11/num11\\_cap\\_03.pdf](http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/11/num11_cap_03.pdf)

CHION, Michel. **A audiovisualização**: som e imagem no cinema. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 1994

COSTA, Flávia. **O primeiro cinema**: espetáculo, narração e domesticação. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2005.

COSTA, F. Morais. **O som no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.

CRISP, Deborah; HILLMAN, Roger. **Chiming The Hours**: A Philip Glass soundtrack in Virginia Woolf and music. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2014

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

CUNNINGHAM, Michael. **The Hours**. New York: Picador USA, 2002.

CUNNINGHAM, Michael. **Áudio comentários** in *As Horas* (DVD). DVD Feature. The Hours. Hollywood: Paramount Pictures and Mirimax Films, 2003.

DALDRY, Stephen. (Diretor). **As Horas**. Hollywood: Paramount Pictures and Mirimax Films, 2003.

DALDRY, Stephen; GLASS, Philip; HARE, David. **The music of The Hours**. DVD Feature. The Hours. Hollywood: Paramount Pictures and Mirimax Films, 2003.

DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Movimento**. São Paulo: editora Brasiliense, 1983.

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.

DUDLEY, J, Andrew. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.

EATON, Rebecca Marie Doran. **Unheard minimalisms**: The Functions of the Minimalist Technique in Film Scores. PhD Dissertation, The University of Texas at Austin, 2008.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. (Org.). **Da literatura ao cinema, uma tragédia americana**. In: XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, 1983.

ENGLANDER, Samantha. **Three analytical essays on music from the twentieth and twenty-first centuries**. Tese (Master of Arts). University of Washington, 2012.

FLUSSER, VILÉM. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Anablumm, 2011.

GAY, Peter. **Modernismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras - UFMG – 2006.

GERBASE, Carlos. Narrativas da consciência: a representação da subjetividade nas linguagens literária e teatral e sua transposição para o cinema. **Revista FAMECOS**, nº 26, 2005.

GORBMAN, Claudia. **Unheard melodies: narrative film music**. Bloomington: University of Indiana Press, 1987.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

HARE, David. **The Hours: screenplay**. New York: Miramax Books, 2002.

HORÁCIO. **Arte poética**. In: A Poética Clássica: Aristóteles, Horácio. Longino. Org. Roberto de Oliveira Brandão. São Paulo: Cultrix, 1992.

HUMPHREY, Robert. **O fluxo da consciência**. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, 1976.

HUTCHEON, Linda. **A theory of adaptation**. Rotledge, 2006.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Filosofia da história**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1991.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

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

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LODGE, David. **Consciousness and the novel**. Versão do Kindle, 2002.

LODGE, David. **The art of fiction**. New York: Viking Benguin, 1992.

LANCIA, Julio Cesa. **Discussões sobre o minimalismo musical norte-americano: processos, repetição e teleologia**. São Paulo: Unesp, 2008. Disponível em: [http://base.repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/95101/lancia\\_jc\\_me\\_ia.pdf?sequence=1](http://base.repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/95101/lancia_jc_me_ia.pdf?sequence=1)

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MCLARY, Susan. **Minima romantica**. In Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema, ed. Richard Leppert, Lawrence Kramer, and Daniel Goldmark. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2007.

- MITCHELL, W. J.T. **Picture theory**. Chicago, London, University of Chicago Press, 1994.
- MITCHELL, W. J.T. **Iconology: Image, Text, Ideology**, Chicago, London, TheUniversity of Chicago Press, 1986.
- MITCHELL, W. J.T. **Showing seeing: a critique of visual culture**. Journal of Visual Culture, Vol 1(2): 165-181, 2002.
- NATHAN, Monique. **Virginia Woolf**. Lisboa: Editora José Olympio, 1989.
- MANZANO, Luiz Adelmo. **Som-imagm no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- MCLUHAN, Marshall. **A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico**. São Paulo, Editora Nacional, Editora da USP, 1972.
- MUNSTERBERG, Hugo (Org.). **As Emoções**. In: XAVIER, Ismail. A Experiência do Cinema. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, 1983. p. 19-54.
- NYMAN, Michael. **Experimental music: Cage and beyond**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- PASOLINI, Pier Paolo. **The cinema of poetry**. In Movies and Methods. Vol. 1. Ed. Bill Nichols. Berkeley: University of California Press, 1976.
- PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.
- PEIRCE, C.S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PEIRCE, C.S. **Collected papers of Charles Sanders Peirce**. – volume I: Principles of Philosophy. Edited by Charles Hartshorne and Paul Weiss. Harvard University Press: Cambridge, Massachussets, 1931. Disponível em: [www.4shared.com/getEJRGXfLo/the-collected-papers-of-charle.html](http://www.4shared.com/getEJRGXfLo/the-collected-papers-of-charle.html). Acesso dia 15/05/2013.
- PRENDERGAST, Roy. **Film music: a neglected art** . New York: W.W Norton & Company, 1992.
- POTTER, Keith. **Four musical minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass**. New York: Cambridge University Press, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.
- RANCIÈRE, Jacques. **As Distâncias do Cinema**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.
- RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RICOEUR, Paul. **Entre o tempo mortal e o tempo monumental: Mrs. Dalloway**. In: Tempo e narrativa tomo II. Campinas: Papyrus Editora, 1995.

RICOEUR, Paul. **Sobre Tradução**. Belo Horizonte: editora UFMG, 2012.

RODRIGUES, Isadora. **As Horas: a adaptação do fluxo de consciência literário para o cinema**. 2013. Monografia (Graduação)- Departamento de Comunicação, Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, 2013.

ROSS, Alex. **O Resto é ruído**. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

SANTAELLA, L. **A Percepção: uma teoria semiótica**. São Paulo: Experimento, 1998.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: editora Unesp, 2011.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. São Paulo: editora Unesp, 1991.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

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.

SILVA, Marcel Vieira Barreto; FREIRE, Rafael de Luna. Sobre uma sociologia da adaptação fílmica: um ensaio de método. **Crítica Cultural**, Florianópolis, v. 2, n. 2, p.1-7, dez. 2007. Disponível em: <<http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0202/05.htm>>. Acesso em: 28 dez. 2013.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Adaptação intercultural: em busca de um modelo analítico. **Significação**, São Paulo, v. 1, n. 38, p.198-226, dez. 2012. Disponível em: <<http://www.usp.br/significacao/artigo.asp?Codigo=107>>. Acesso em: 01 dez. 2013.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. **A literatura através do cinema**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

SIMMEL. **A metrópole e a vida mental**. In O fenômeno Urbano. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1973.

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.

TADEU, Tomaz. **Mrs. Dalloway e Mrs. Brown: a arte de Virginia Woolf**. In: Mrs. Dalloway. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

TRUFFAUT, François; SCOTT, Helen. **Hitchcock/Truffaut: entrevistas, edição definitiva**. Tradução de Rosa Freire de Aguiar – São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

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

WOOLF, Virginia. **The cinema**. 1926. Disponível em: <<http://modvisart.blogspot.com.br/2006/04/virginia-woolf-cinema-1926.html>>. Acesso em: 06 abr. 2014

WOOLF, Virginia. **Hours in library** in Virginia Woolf on Fiction. London: Hesperus Press Limited, 2011.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. London: Martino Publishing, 2012.

WOOLF, Virginia. **Modern fiction**. In: The common reader. Austrália: University of Adelaide, 1919. Disponível em: <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91c/chapter13.html#chapter13>. Acesso dia 05/05/2013.

WOOLF, Virginia. **Mr. Bennett and Mrs. Brown**. London: The Hogarth Press, 1924.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

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

Quadro 1 – Decupagem de The Hours

Sequência	Duração	Conteúdo da cena	Duração da música	Descrição da música
<b>1. Dear Leonard</b>	<b>01'02"-04'10"</b>	Suicídio de Virginia Woolf	2' 27"- 4'10"  Death Progression  Continua na próxima cena.	A música começa no 13º plano do filme, no momento em que Virginia Woolf chega ao rio. A música funciona como plano de fundo, sempre sendo cortada pelo ruído de sons diegéticos (caneta, papel, rio, passos). Há a preponderância da voz no plano sonoro.
<b>2. Los Angeles; Richmond; New York</b>	<b>4'10"-10'43"</b>	Apresentação das três mulheres. Cena com um grande número de planos, 78 no total.	4'10"- 09'38"  Sleeping theme	Fusão praticamente imperceptível com a música anterior. Predomínio do piano. Vai acelerando, parece acompanhar o ritmo dos cortes entre os planos, que são extremamente rápidos. Já nessa sequência percebemos que a mesma música é compartilhada pelas três histórias. A música desacelera no momento em

				que Virginia Woolf sai do quarto e entra em contato com o mundo exterior.
<b>3. Mrs. Dalloway sad she will buy the flowers herself</b>	<b>10'44"-12'03"</b>	Virginia Woolf escreve a primeira sentença do seu livro; Laura Brown o lê; Clarissa o vive.	Sem música	_____
<b>4. Flowers in your own birthday, you're too much.</b>	<b>12'04"-14'43"</b>	Laura decide acordar. Despede-se do marido e resolve fazer um boo.	13'47"-14'43" Bell Theme  Continua na próxima cena	A música surge assim que Dan sai e Laura fica sozinha com o filho.
<b>5. Flowers! What a beautiful morning!</b>	<b>14'44"-17'27"</b>	Clarissa Fala ao telefone enquanto caminha por N.Y em direção à florista. Conversa com a florista e escolhe as flores.	1ª- 14'44"-15'48" Bell Theme  2ª- 17'00"-17'27" Metamorphosis two  Continua na próxima cena	A primeira música é uma continuação da sequência anterior e segue Clarissa até a floricultura, parando no momento em que ela entra em contato com a florista. A segunda música começa quando Clarissa discute o livro de Richard.
<b>6. A woman's hole life in a single day</b>	<b>17'28"-28'04"</b>	Enquanto Clarissa se dirige ao apartamento de Richard, Virginia Woolf decide o <i>plotline</i> do filme.	1ª- 17'28"-19'14" Metamorphosis two  2ª 22'00"-24'20" Death Progression  3ª 27'16"-28'04"	A primeira música acompanha Clarissa pelas ruas de Nova York, parando no momento em que ela encontra Richard.  A segunda

			Bell Theme  Continua na próxima sequência	música surge quando Richard chama Clarissa de Mrs. Dalloway, fazendo com que ela lembre do passado. A música para quando a sua mente volta a se focar no presente.  A terceira música começa quando Clarissa se prepara para deixar o apartamento de Richard.
<b>7. I can't think of anything more exhilarating than a trip to London</b>	<b>28'05"-31'03"</b>	Virginia Woolf é interrompida por Nelly.  Virginia vai à cozinha dar instruções à Nelly para o almoço	28'05"-28'40"  Bell Theme	A música, uma orquestra que vem como continuação da sequência anterior, é bastante alta no começo da sequência, quando Woolf está imersa na sua escrita. Cessa quando Nelly entra no quarto.
<b>8. She will kill herself</b>	<b>31'04"-32'27"</b>	Virginia Woolf sai para um passeio em Richmond. Pensa em voz alta no destino da protagonista de <i>Mrs. Dalloway</i> .	31'49"-32'27"  Bell Theme  Continua na próxima sequência	A música começa quando Virginia deixa Leonard. Acompanha a sua caminhada, enquanto ela pensa na sua protagonista.
<b>9. We're</b>	<b>32'28"-33'47"</b>	Laura prepara	A música dura	Destaque para

<b>making the cake to show him we love him</b>		o bolo para o aniversário do marido	toda a sequência.  Bell Theme	o aparente contraponto entre o que vemos e o que escutamos. O volume não é subordinado à presença dos diálogos.
<b>10. Why is everything wrong</b>	<b>33'48''-36'03''</b>	Sally conversa com Clarissa sobre a festa. Clarissa se mostra angustiada.	Sequência sem música.	_____
<b>11. You're sweet!</b>	<b>36'04''-43'54''</b>	Laura recebe a visita de Kitty.	42'23''-43'54''  The Bell theme  Continua na próxima sequência	A música começa no momento em que Kitty se prepara para deixar Laura e esta se encontra bastante emocionada.
<b>12. Barbarians!</b>	<b>43'55''-45'03''</b>	Vanessa visita Woolf	Bell Theme	Continuação do finalzinho da música anterior. Como se os sentimentos da cena antecedente reverberassem nessa sequência.
<b>13. Even crazy people like to be asked</b>	<b>45'03''-46'56''</b>	Vanessa e Virginia conversam sobre Londres. Os filhos de Vanessa acham um pássaro morto.	46'16''-46'56''  Sleeping Theme  Continua na sequência seguinte.	A música surge quando Virginia Woolf está em segundo plano, enquanto Vanessa e os filhos olham o pássaro. Mesmo em segundo plano, o seu rosto se destaca e fica claro que a

				música está relacionada com a sua subjetividade.
<b>14. What happens when we die</b>	<b>46'56''-49'12''</b>	Virginia e Angelica preparam o funeral do pássaro.	A música dura toda a sequência.  Sleeping theme.  Continua na próxima sequência.	Aumenta de volume no momento em que Angelica sai de cena. A música parece nos dizer o que há na mente de Woolf. A sua própria morte e o destino da sua personagem.
<b>15. We're gonna make another cake</b>	<b>49'13''-50'36''</b>	O rosto de Laura aparece em <i>close-up</i> . Ela se levanta, coloca comprimidos em uma bolsa e chama o filho para fazer um novo bolo, um melhor.	49'13''-59'34''  Sleeping Theme'	A música dura praticamente toda a sequência, terminando segundos antes, quando o som de uma campainha, da cena seguinte, invade a cena em que Laura e o filho preparam o bolo.
<b>16. Bad Hostess</b>	<b>50'36''-59'46''</b>	Louis visita Clarissa. Eles conversam sobre Richard e sobre o passado. Clarissa se mostra bastante nervosa e apreensiva em relação à festa.	50'42''-51'57''  <i>Four Last Songs</i> , de Richard Strauss.	Música intradieética. Clarissa escuta uma ópera e se apressa em desligar o som assim que Louis chega ao apartamento. Interessante notar que é uma cena dramática, fato que normalmente dispara a música de Glass nas

				outras sequências.
<b>17. I have to go, Honey</b>	<b>59'47''-1°04'55''</b>	Laura deixa o filho na casa de uma vizinha e dirige pelas ruas de <i>Los Angeles</i> até chegar à um hotel.	A música dura toda a sequência  Sleeping Theme	A música aumenta de volume consideravelmente quando Laura está só. A música acompanha o ritmo da montagem e a velocidade com que a personagem dirige o carro. Há uma ligação entre a subjetividade de Richard e Laura.
<b>18. It is possible to die</b>	<b>1°4'56''-1°08'54''</b>	Laura fica sozinha no quarto, lendo <i>Mrs. Dalloway</i> . Em paralelo, Virginia Woolf decide o destino de Clarissa Dalloway. Temos o uso do voice over.	01°05'44''-01°08'47''  Walking Theme	A música dura quase toda a cena. Do momento em que Laura começa a ler o livro até o momento em que ela decide não se matar.
<b>19. You think i may one day scape</b>	<b>1°08'56''-1°11'49''</b>	Vanessa se despede de Virginia, elas se beijam.	01°10'01''-01°11'49''  Bell Theme  Continua na sequência seguinte	A música surge durante o beijo, baixa. Aumenta de volume quando Vanessa vai embora.
<b>20.</b>	<b>1°11'49''-1°12'36''</b>	As três mulheres são mostradas em paralelo reagindo às visitas.	1°11'49''-1°11'25'' Bell Theme	A música parece ligar a subjetividade das três mulheres.
<b>21. Your life is so trivial</b>	<b>1°12'37''-1°17'27''</b>	Clarissa e a filha conversam	Cena sem música	_____

		sobre o passado.		
<b>22. I dying in this town</b>	<b>1°12'28''-1°26'21''</b>	Virginia foge para a estação de trem. Leonard vai ao seu encontro. Ambos discutem sobre uma possível volta à Londres	1°23'53''-1°26'21''  Walking Theme  Continua na sequência seguinte	A música inicia no final da discussão entre Leonard e Virginia. Começa bem baixa e vai aumentando na medida em que o diálogo vai chegando ao fim.
<b>23. Mommy, i love you</b>	<b>1°26'25''-1°29'32''</b>	Laura vai buscar o filho na casa de Miss. Latch. Os dois conversam no carro.	1ª- 1°26'25''-1°26'55''  Walking Theme  2ª 1°28'10''-1°28'57''  Death Progression  Continua na sequência seguinte	A música para quando Laura encontra a tutora de Richard.  A segunda música começa quando Laura fala mais intimamente com o filho e a música passa a estar ligada ao discurso interior do menino.
<b>24. I still have to face the hours</b>	<b>1°28'57''-1°34'31''</b>	Clarissa vai buscar Richard para a festa. Ele se joga da janela do apartamento.	1ª 1°28'57''-1°30'30''  Death progression  2ª 1°32'15''-1°34'31''  Metamorphosis Two  Continua na sequência seguinte	A primeira música parece extremamente ligada aos pensamentos de Richard.  A segunda música começa quando Clarissa e Richard falam sobre o livro <i>Mrs. Dalloway</i> e Clarissa descreve o seu dia. Aumenta consideravelmente de volume

				no momento em que o poeta se joga da janela.
<b>25. I have an idea of our happiness</b>	<b>1°34'31''- 1°36'25''</b>	A família Brown celebra o aniversário de Dan.	1°34'31''- 1°34'52''  Metamorphosis Two	É continuação da sequência anterior. Começa bem alta, e vai baixando de volume na medida em que Dan começa a falar sobre a sua vida.
<b>26. Why someone have to die</b>	<b>1°36'26''- 1°37'34''</b>	Leonard e Virginia conversam sobre o destino dos personagens do seu livro	Sem música	_____
<b>27. Come to bed, Laura Brown</b>	<b>1°37'34''- 1°39'32''</b>	Laura está no banheiro e Dan na cama. Ele chama a esposa para a cama, ela hesita.  Death Progression	1°37'34''- 1°39'32''  Death Progression  Continua na próxima sequência	Toda musical. A música inicia quando o pequeno Richie está dormindo no quarto e continua durante toda a sequência, sempre baixa. A música parece diretamente ligada à narrativa de Laura, que está no banheiro chorando por Kitty e pela sua vida.
<b>28. Mrs. Dalloway destiny must be resolved</b>	<b>1°39'33''- 1°41'37''</b>	Leonard chama Virginia para a cama.	Toda Musical  Death Progression  Continua na próxima sequência	A música liga os pensamentos de Laura, na sequência anterior, com os de Virginia. A música

				também está baixa, não subordinando o seu volume à presença dos diálogos.
<b>29. So that's the monster</b>	<b>1°41'37''-1°47'41''</b>	Laura visita Clarissa, ambas conversam sobre o passado.	1°44'08''-142'59''  Death Progression  1°45'38''-1°47'41''  Walking Theme  Continia na próxima sequência	A música das duas sequências anteriores continua sem cortes. A música para quando Clarissa e Laura começam a falar sobre Richard. A música retorna quando Laura volta ao passado, descrevendo para Clarissa o dia em que ela decidiu abandonar os filhos.
<b>30. The Kiss</b>	<b>1°47'41''-1°49'15''</b>	Sally e Clarissa se beijam.	1°47'41''-1°49'15''  Walking Theme	Dura toda. Aumenta de volume e passar a ter uma constante repetição por adição subtração quando Clarissa deixa Laura e vai para o quarto.
<b>31. Good night sweetheart</b>	<b>1°49'15''-1°50'14''</b>	Laura conversa com Julia	1°49'00''-1°49'25''  Minima Romantica.  Continua na	A música começa logo depois do abraço entre Julia e Laura, quando esta já está sozinha no quarto.

			próxima sequência.	
<b>32. Always the hours</b>	<b>1°50'14''- 1°55'10''</b>	O destino das personagens é resolvido. Voltamos à cena do rio, que aparece ainda no começo do filme.	Toda musical  Minima Romantica.	A música começa baixa e vai aumentando de volume na medida em que o filme chega ao fim. O volume aumenta ainda mais quando os créditos finais aparecem. A música, assim como as imagens, também se encaminha para um desfecho formal, perdendo muitas das características que marcam o minimalismo musical.