



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
HABILITAÇÃO EM JORNALISMO

ISADORA MENESES RODRIGUES

AS HORAS: A ADAPTAÇÃO DO FLUXO DE CONSCIÊNCIA LITERÁRIO
PARA O CINEMA

FORTALEZA

2013

ISADORA MENESES RODRIGUES

**AS HORAS: A ADAPTAÇÃO DO FLUXO DE CONSCIÊNCIA LITERÁRIO
PARA O CINEMA**

**Monografia apresentada ao Curso de
Comunicação Social da Universidade
Federal do Ceará como requisito para
a obtenção do grau de Bacharel em
Comunicação Social, habilitação em
Jornalismo.**

**Orientador (a): Prof^a. Dr^a. Gabriela
Frota Reinaldo.**

FORTALEZA

2013

ISADORA MENESES RODRIGUES

**AS HORAS: A ADAPTAÇÃO DO FLUXO DE CONSCIÊNCIA LITERÁRIO
PARA O CINEMA**

**Esta monografia foi submetida ao
Curso de Comunicação Social da
Universidade Federal do Ceará como
requisito parcial para a obtenção do
título de Bacharel.**

Monografia apresentada à Banca Examinadora:

**Prof^ª. Dr^ª. Gabriela Frota Reinaldo (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)**

**Prof. Dr. Ricardo Jorge de Lucena Lucas (Membro)
Universidade Federal do Ceará (UFC)**

**Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira (Membro)
Universidade Federal do Ceará**

Fortaleza

2013

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Elisabete Meneses e Isaac Rodrigues, por me apoiaram de todas as formas possíveis para a conclusão do meu curso de graduação.

À professora Gabriela Frota Reinaldo, minha orientadora, pelos valiosos momentos de aprendizagem que foram fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho.

Aos professores do Instituto de Cultura e Arte da UFC que, de alguma forma, contribuíram para a minha formação acadêmica.

Aos amigos Raiana Soraia e Renan Vidal, por dividiram comigo sonhos e apreensões ao longo destes quatro anos de graduação. Muito obrigada pelos momentos de alegria e companheirismo!

Um agradecimento especial ao amigo João Victor Cavalcante, por dividir comigo a sua paixão pelos estudos das adaptações, compartilhando textos, dicas e até mesmo contribuindo na correção dos meus textos.

"O objetivo de toda arte não é algo impossível? O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível, o escultor fixa o infixável. Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível." (Paulo Rónai)

RESUMO

Esta monografia tem por objetivo investigar a adaptação cinematográfica *As Horas* (2002), filme de Stephen Daldry baseado no romance homônimo de Michael Cunningham (1998). No livro, a técnica literária do fluxo de consciência é usada para representar as percepções subjetivas dos personagens. Tendo como base a teoria desenvolvida por Robert Humphrey (1976) sobre o uso do fluxo de consciência na literatura, o nosso intuito é identificar e analisar as estratégias fílmicas usadas por Daldry para traduzir em códigos de linguagem audiovisual o estado psíquico dos personagens do romance-fonte. Para isso, trabalharemos autores que possibilitam enxergar a adaptação cinematográfica como um processo de transformação e recriação do texto original, como Julio Plaza, Robert Stam, André Lefevere e Haroldo de Campos. Partimos do pressuposto de que o fluxo de consciência está presente em *As Horas* como uma referência intertextual ao estilo de escrita desenvolvido pela escritora inglesa Virginia Woolf no romance *Mrs. Dalloway* (1925). O estudo desse processos intertextuais será feito à luz da teoria da intertextualidade de Julia Kristeva, do dialogismo de Mikhail Bakhtin e da transtextualidade de Gérard Genette.

PALAVRAS-CHAVE. Literatura, Cinema, Adaptação, Fluxo de Consciência.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Richard dialoga com a frase presente na carta de Woolf.....	28
FIGURA 2 – A família de Laura Brown, de <i>As Horas</i>	31
FIGURA 3 – A família de <i>Beleza Americana</i>	32
FIGURA 4 – A família do filme <i>Gente como a Gente</i>	32
FIGURA 5 – A abordagem da AIDS em <i>As Horas</i>	35
FIGURA 6 – Laura Brown lê o romance de Virginia Woolf.....	37
FIGURA 7 – Virginia escreve a carta, Leonard a encontra e a autora se suicida.....	48
FIGURA 8 – Os parceiros das protagonistas são apresentados.....	50
FIGURA 9 – A montagem é usada para interligar as histórias.....	51
FIGURA 10 – Flores aparecem nos três ambientes.....	51
FIGURA 11 – Virginia, Laura e Clarissa estão conectadas.....	52
FIGURA 12 – Clarissa e a filha Julia conversam sobre o passado.....	54
FIGURA 13 – Expressões faciais da atriz representam o que Laura pensa.....	56
FIGURA 14 – Close-ups dos rostos de Laura e Richard em planos paralelos.....	57
FIGURA 15 – A imagem do pássaro morto como símbolo da morte de Woolf.....	58
FIGURA 16 – Água corrente é usada como metáfora visual.....	59
FIGURA 17 – Virginia decide o destino da personagem do seu livro.....	60

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA	
1.1 O diálogo entre o cinema e a literatura	11
1.2 Estudos das adaptações: da fidelidade à criação.....	14
1.3 O específico do cinema	20
2 AS HORAS: A ADAPTAÇÃO COMO DIALOGISMO, INTERTEXTUALIDADE E TRANSTEXTUALIDADE	
2.1 <i>As Horas</i> , de Michael Cunningham	24
2.2 O dialogismo bakhtiniano	28
2.3 A intertextualidade de Julia Kristeva	33
2.4 Os aspectos transtextuais de Gérard Genette	36
3 A TRADUÇÃO DO FLUXO DE CONSCIÊNCIA LITERÁRIO PARA O FILME AS HORAS	
3.1 O fluxo de consciência na literatura	41
3.2 <i>As Horas</i> , de Stephen Daldry	47
3.3 O fluxo de consciência no filme de Stephen Daldry	52
3.3.1 Os diálogos	53
3.3.2 Os close-ups	55
3.3.3 A música	56
3.3.4 Os símbolos e metáforas visuais	57
CONSIDERAÇÕES FINAIS	62
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	64
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	66

INTRODUÇÃO

A operação tradutora de cunho intersemiótico está na medula da prática artística da nossa contemporaneidade (PLAZA, 1987). Dentre as possibilidades de tradução entre meios semióticos, a adaptação de textos literários para o cinema tem recebido cada vez mais atenção de estudiosos da teoria literária, do cinema e da comunicação. Estudar essas práticas é fundamental para entender a sociedade em que vivemos, tendo em vista que os valores da cultura e da experiência do homem em sociedade são criados, processados e reconfigurados pela arte. (SANTAELLA, 2005).

A partir das diversas teorias das adaptações, procura-se, neste estudo, analisar a adaptação cinematográfica *As Horas* (2002). O filme, dirigido pelo diretor inglês Stephen Daldry, é baseado no romance homônimo do escritor norte-americano Michael Cunningham (1998). O livro de Cunningham, por sua vez, é uma reescritura de *Mrs. Dalloway* (1925), obra da escritora inglesa Virginia Woolf. O romance de Cunningham e o de Woolf utilizam a técnica literária do fluxo de consciência para mostrar ao leitor os aspectos mais íntimos da mente dos personagens. Dentre as diversas possibilidades de abordagem do nosso objeto, o recorte desta pesquisa será a análise das estratégias utilizadas no filme de Stephen Daldry para a tradução do fluxo de consciência literário para o cinema.

O primeiro capítulo delinea acerca da prática da adaptação de forma geral, procurando entender os motivos que levaram o cinema a se interessar pela literatura desde o seu surgimento, no fim do século XIX. Em seguida, examinaremos as teorias que ajudaram a construir a atual visão sobre as adaptações nos estudos acadêmicos e a postura que será adotada por nós para a investigação de *As Horas*: a de que a adaptação fílmica é uma obra de arte criativa e que não tem dever de fidelidade à obra literária. Ainda no primeiro capítulo, discutiremos algumas questões da linguagem cinematográfica por entendermos que as características próprias de cada meio semiótico estão no cerne do debate sobre adaptações.

No segundo capítulo começamos a pesquisar o livro e o filme *As Horas*. Analisaremos o diálogo que essas obras estabelecem entre si, além das referências a outros textos e autores. Essa análise será feita à luz das teorias da intertextualidade de Julia Kristeva, do dialogismo de Mikhail Bakhtin e da transtextualidade de Gérard Genette. Dentre todas as alusões trabalhadas por nós no segundo capítulo, a referência

feita pelo livro e filme *As Horas* ao estilo de escrita de Virginia Woolf em *Mrs. Dalloway* será o foco do nosso estudo. Partimos do pressuposto de que Michael Cunningham elabora sua escrita em fluxo de consciência como uma referência intertextual ao romance de Woolf e que Stephen Daldry e o roteirista David Hare têm como uma das principais tarefas, no processo tradutório, a adaptação dessa característica para o cinema.

No terceiro capítulo apresentaremos as principais características do fluxo de consciência literário. Além disso, abordaremos características gerais do filme de Stephen Daldry para, finalmente, identificar e analisar as estratégias utilizadas no filme para a tradução do fluxo de consciência.

Vale ressaltar que o objetivo final desta monografia não é apenas identificar os equivalentes visuais para as imagens verbais. A importância da análise comparativa nos estudos das adaptações não deve ser minimizada, mas as equivalências entre o visual e o verbal devem ser vistas muito mais como método de análise que como um fim em si. Neste trabalho, a identificação das equivalências será acompanhada de discussões a respeito das reconfigurações geradas na compreensão do romance-fonte e do filme no processo tradutório.

1 ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA

Esse capítulo tem como objetivo discutir aspectos gerais da prática da adaptação, procurando entender os motivos que levaram o cinema a se interessar pela literatura desde o seu surgimento, no fim do século XIX. Examinaremos também as teorias que ajudaram a construir a atual visão sobre as adaptações nos estudos acadêmicos e a postura que será adotada por nós para a investigação de *As Horas*: a de que a adaptação fílmica é uma obra de arte criativa e que não tem dever de fidelidade à obra literária.

1.1 O DIÁLOGO ENTRE O CINEMA E A LITERATURA

A adaptação¹ cinematográfica é uma prática desenvolvida desde o surgimento do cinema, no fim do século XIX. 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.

Apesar de a primeira década do cinema não ser marcada por uma intensa produção de filmes baseados em clássicos da literatura, já é de 1903 a primeira adaptação de *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll. O curta-metragem de 11 minutos foi feito por Cecil M. Hepworth e Percy Stow e já representa uma tentativa de construção de uma narrativa fílmica. Porém, apesar dos múltiplos planos que tentam retratar cenas clássicas do romance de Carroll, as relações temporais e espaciais entre os planos ainda é precariamente construída. Nesse período predominava a ideia de produção de quadros independentes, o que dificultava a transposição de histórias literárias para as telas.

Segundo a pesquisadora brasileira Flávia Cesarino Costa (1995), os filmes produzidos entre 1895 e 1906 eram “atrações autônomas, que se encaixavam facilmente nas mais diferentes programações (...) eram feitos em uma única tomada e pouco integrados a uma eventual cadeia narrativa.” (COSTA, 1995, p. 43). Na época, os filmes

¹ Adaptação é a modificação de um texto de um sistema de linguagem para outro.

ainda não tinham um lugar exclusivo para exibição e eram projetados nos vaudevilles, uma espécie de teatro de variedades, dividindo espaço com outras apresentações artísticas. Esses locais eram frequentados pelas classes populares e associados à promiscuidade e à baderna pela classe burguesa.

É a partir de 1906 que romances consagrados começam a ser adaptados com mais intensidade. Os filmes passam a ter salas de exibição própria, os nickelodeons, e a construção da narrativa avança. As adaptações dessa época, de acordo com o crítico norte-americano Robert Stam (2003), eram feitas com o objetivo de legitimar um meio que ainda era consideravelmente novo e atrair o público burguês, mostrando que o cinema poderia se igualar as 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 o plano americano² e a montagem paralela³.

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 academia. As adaptações das pulp fictions⁴, 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, segundo a professora Thais Flores Diniz (2005, p.10), boa parte dos filmes, atualmente, tem como origem uma obra literária e não um roteiro original.

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

Pessoas que vinham da tradição literária, como a escritora inglesa Virginia Woolf, propagavam um discurso de lamentação em relação ao que é perdido no

² Plano americano é um posicionamento da câmera que enquadra o personagem dos joelhos para cima. Esse tipo de plano aproxima mais os atores da câmera.

³ A montagem paralela é uma técnica cinematográfica feita pela alternância entre planos de duas sequências.

⁴ Pulp fiction é um termo usado para descrever história de qualidade literária menor. Pulp era o nome das revistas onde essas histórias eram publicadas.

processo de transição do romance ao filme. Em um ensaio de 1926, intitulado *The Cinema*, publicado no jornal nova-iorquino *Arts*, Virginia combate as adaptações fílmicas, colocando a literatura como vítima. A autora argumentava, ao analisar uma adaptação de *Ana Karenina*, 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, “o cinema atirou-se sobre sua presa com imensa voracidade e, desde então, subsiste abundantemente do corpo de sua vítima malograda. Todavia, os resultados são, para ambos, desastrosos. A aliança não é natural” (WOOLF, 1926, p.143-135).

Muitos artistas e teóricos do cinema também condenavam as adaptações por motivos parecidos aos de Virginia 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 Jean Epstein, na década de 1920, reivindicando “um cinema não contaminado pelas outras artes.” (STAM, 2003, p.49).

Nos anos de 1950, o crítico francês André Bazin fazia uma defesa da relação entre o cinema e a literatura no artigo *Por Um Cinema Impuro: defesa da adaptação*. 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. Essas adaptações, ao contrário de difamar o texto original e serem prejudiciais para o desenvolvimento do cinema, são uma garantia de progresso para ambas as artes. (BAZIN, 1991, p. 98). O autor ainda acrescenta que a absoluta fidelidade do cinema à literatura é impossível, pois “o romance requer certa margem de criação para passar da escritura à imagem” (BAZIN, 1991, p.83).

A superação do paradigma da fidelidade e da ideia de superioridade do texto escrito ao texto⁵ fílmico foi resultado de estudos de diversas áreas do conhecimento. A primeira publicação teórica sobre adaptação foi o livro *Novels into Film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema*, de George Bluestone, de 1957. Esse livro já quebra um pouco o paradigma da fidelidade ao construir seu argumento em torno da especificidade de cada meio. Porém, é importante ressaltar que outras teorias, anteriores a publicação do livro de Bluestone, foram fundamentais para o progressivo

⁵ Estamos usando o termo “texto”, neste caso, como sinônimo de sistema de signos.

enfraquecimento do discurso da fidelidade nos estudos acadêmicos e para a evolução dos estudos das adaptações. A teoria literária, a semiótica, os estudos de tradução e os inúmeros momentos de desenvolvimento da linguagem cinematográfica têm papel fundamental na desconstrução da ideia de superioridade do texto escrito à imagem.

No próximo tópico, abordaremos o desenvolvimento dos estudos das adaptações. Partindo dos primeiros teóricos da tradução, que tinham a fidelidade como critério de avaliação, até os estudos mais recentes que enxergam a adaptação como uma produção criativa e não uma cópia de um original.

1.2 ESTUDOS DAS ADAPTAÇÕES: DA FIDELIDADE À CRIAÇÃO

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, essa tradução entre linguagens diferentes, conhecida como tradução intersemiótica, não era considerada objeto de estudo dos primeiros teóricos da área. Foram os linguistas John Catford e Eugene A. Nida, nos anos de 1940, que começaram a produzir uma reflexão teórica a respeito das traduções, porém apenas 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).

Segundo o professor Carlos Augusto Viana da Silva, outro estudioso brasileiro da área das adaptações, essas primeiras teorias linguísticas desconsideravam o contexto no qual as traduções são realizadas, assim “a tradução passa a ser apenas um transporte de significado de uma língua para outra, dando ao texto traduzido uma limitação na sua dimensão interpretativa por se restringir à ideia de transferir o mesmo termo para a língua de chegada” (SILVA, 2007, p. 17).

Os teóricos funcionalistas Hans Vermeer e Katharina Reiss já vão além da questão linguística. Eles levam em consideração não somente o texto de partida, o texto “original”, mas também o de chegada, a tradução. Apesar do avanço em relação aos linguistas, essa corrente teórica ainda acredita que “uma tradução pode ser avaliada apenas pela sua finalidade, esquecendo-se de todos os outros fatores que influenciam a prática tradutória.” (ARAÚJO, 2006, p.3).

A perspectiva nas análises das traduções começa a mudar com os estruturalistas Even-Zohar e Gideon Toury, que consideram que a tradução é regida por normas influenciadas pelo contexto em que aquela tradução está inserida. Os estudos de Toury, por exemplo, levam em conta o sistema que envolve a tradução, o tradutor, o texto originado e o sistema receptor.

Zohar e Toury tiram a análise do âmbito da comparação de textos, ampliando os estudos de tradução para uma compreensão histórica, social e cultural do funcionamento da obra original e da tradução. Porém, os teóricos admitem a existência de adaptações aceitáveis ou adequadas, sugerindo, com isso, que existe uma tradução ideal. Isso faz com que essa teoria se aproxime dos primeiros linguistas e seu discurso de fidelidade. (ARAÚJO, 2006).

Foi o russo Roman Jakobson (1991) um dos primeiros a fazer referências explícitas à tradução intersemiótica. O autor apontou que a tradução vai além das relações entre linguagens semelhantes, inserindo a tradução intersemiótica ou transmutação em uma de suas categorias. A seguir, Jakobson classifica três tipos possíveis de tradução:

1. A tradução intralingual ou reformulação (rewording) consiste na interpretação dos signos verbais por meios de outros signos da mesma língua.
2. A tradução interlingual ou tradução propriamente dita consiste na interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua.
3. A tradução intersemiótica ou transmutação consiste na interpretação dos signos verbais por meio de signos não verbais (JACOBSON, 1991, p. 64-65).

Apesar de apresentar o conceito fundamental de tradução intersemiótica, em sua classificação Jakobson dá ênfase na tradução interlingual como sendo a “tradução propriamente dita” e “ao mesmo tempo em que amplia o conceito, ao dar diferentes

classificações, recua e legitima a ideia que se propaga nos conceitos tradicionais” (SILVA, 2007, p. 45).

A corrente culturalista de André Lefevere estabeleceu um novo paradigma para o estudo da tradução literária em meados dos anos de 1970. Foram os culturalistas os primeiros a propor “a tradução como um trabalho de autoria original e não como uma prestação de serviço.” (ARAÚJO, 2006, p.4). Influenciado pelas teorias de Zohar e Toury, Lefevere (2007) apresentou uma ideia fundamental para o atual posicionamento das traduções, o conceito de reescritura. Segundo o autor, a tradução é sempre uma reescritura de um texto de partida. Essas reescrituras afetam profundamente a interpretação dos sistemas literários, sendo responsáveis pela recepção e sobrevivência desses textos. O autor coloca o filme como uma das possibilidades de reescritura da literatura. A seguir, Lefevere explica a relevância do estudo das reescrituras dentro de uma concepção cultural e histórica da sociedade:

Reescritura é manipulação, realizada a serviço do poder, e em seu aspecto positivo pode ajudar no desenvolvimento de uma literatura e de uma sociedade. Reescrituras podem introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos recursos, e a história da tradução é também a história da inovação literária, do poder formador de uma cultura sobre outra. Mas a reescritura também pode reprimir a inovação, distorcer e controlar, e em uma época de crescente manipulação de todos os tipos, o estudo dos processos de manipulação da literatura, exemplificado pela tradução, pode nos ajudar a adquirir maior consciência a respeito do mundo em que vivemos. (LEFEVERE, 2007, p.11-12)

Além da teoria culturalista de Lefevere, outros estudos e tendências ajudaram na superação da ideia da supremacia do texto literário. A narratologia, por exemplo, concedeu centralidade cultural as narrativas em geral, sem sobrepor o texto escrito à imagem. Por essa visão, a narratologia se tornou uma tendência dentro dos estudos de cinema nos anos de 1970 e as pesquisas sobre adaptações adotaram a visão de que “a literatura e o romance não mais ocupam um lugar privilegiado; a adaptação, por implicação, assume um lugar legítimo ao lado do romance, como apenas mais um meio narratológico.” (STAM, 2006, p.24).

O tradutor e teórico brasileiro Haroldo de Campos (1992) não se refere ao cinema em seus estudos, mas podemos relacionar os questionamentos do autor sobre a tradução poética com os estudos das adaptações. Haroldo considera tradução uma

transcrição, termo utilizado no texto *Da tradução como linguagem e como crítica*, publicado em 1962.

Campos (1992) considera que diante do impasse quanto à impossibilidade da tradução de textos literários, a única saída possível é a tradução criativa. A tradução desses textos criativos e intraduzíveis, na visão do autor, “será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma, porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor como possibilidade aberta de recriação” (CAMPOS, 1992, p.35).

Assim como Lefevere (2007, p.31-32), que sugere que o tradutor deve ser um traidor, Haroldo de Campos (1992, p.47) considera que a tradução é um produto que deve deixar de ser fiel ao significado do texto original para conquistar uma lealdade maior ao espírito da obra. Para Lefevere tradução é reescritura, para Campos é transcrição. Ambos chegam à visão adotada pelo nosso trabalho de que a tradução é uma obra de arte que requer um grau elevado de criação do tradutor.

O filósofo Walter Benjamin também tem um famoso texto sobre tradução, *A Tarefa do Tradutor*, publicado em 1923 como prefácio de sua tradução dos *Tableaux Parisiens* de Baudelaire. Para Benjamin (1992), a tradução não é recepção, comunicação ou imitação e sim uma forma. A tarefa do tradutor seria, portanto, transpor e transformar o texto de partida. Nas palavras do autor, a tradução “tem de renunciar em grande parte ao simples propósito de comunicar algo, e o original passa a ser-lhe essencial apenas na medida em que, pelo fato de já existir, dispensa o tradutor da fadiga e do sistema ou ordem daquilo que é comunicado.” (BENJAMIN, 1992, p.38). A teoria da tradução de Benjamin, assim como a de Campos, rejeita a teoria da cópia e acredita que a única finalidade de uma tradução é expressar a essência do original, mesmo que essa essência seja conquistada a custo da infidelidade.

A semiótica peirceana também foi fundamental para a desconstrução do paradigma da fidelidade. Charles Sanders Peirce foi um filósofo americano que desenvolveu uma ciência geral de todas as linguagens, a semiótica, que abarca todos os fenômenos da natureza e da cultura como fenômeno de produção de significado e sentido.

Para Peirce, a natureza é regida por um processo de semiose (ação do signo) constante. O signo é “uma coisa que representa outra coisa: seu objeto. Ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar e substituir uma outra coisa diferente dele.” (SANTAELLA, 2006, p.12). O autor define a semiose como algo

constante e infinito, em que há sempre uma transformação de signos em novos signos. Esse processo infinito de significação é descrito por Peirce do seguinte modo:

Um signo 'representa' algo para a ideia que provoca ou modifica. Ou assim é um veículo que comunica à mente algo do exterior. O "representado" é seu objeto; o comunicado, a significação; a ideia que provoca, o seu interpretante. O objeto da representação é uma representação que a primeira representação interpreta. Pode conceber-se que uma série sem fim de representações, cada uma delas representando a anterior, encontre um objeto absoluto como limite. A significação de uma representação é outra representação. Consiste, de fato, na representação despida de roupagens irrelevantes; mas nunca se conseguirá despi-la por completo; muda-se apenas de roupa mais diáfana. Lidamos apenas, então, com uma regressão infinita. Finalmente, o interpretante é outra representação a cujas mãos passam o facho da verdade; e como representação também possui interpretante. Aí está nova série infinita. (PEIRCE *apud* Plaza, 2001, p.17)

Julio Plaza (1987) recorreu aos princípios semióticos peircianos para lançar um modelo de análise para as traduções intersemióticas em que o paradigma da fidelidade não tem espaço. O autor sugere que aquilo que se compreende por tradução é, de fato, uma tradução criativa e que estamos sempre recriando um "original", que é sempre tradução de algo anterior. Segundo Plaza (1987, p.30), numa tradução intersemiótica, os signos empregados formam novos objetos, sentidos e estruturas que tendem a se desvincular do texto-fonte. Esse texto inicial perde a "aura", deixa de ser intocável e sagrado, podendo ser debatido de igual para igual com o texto que o traduz. O critério da fidelidade, então, perde o sentido e as mudanças passam a ser analisadas tendo em vista outros fatores.

Robert Stam (2006), em seus estudos sobre adaptações, aponta como principais responsáveis pela hegemonia do discurso da fidelidade a crença de que a literatura é uma arte superior ao cinema e à 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 filmico, 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)

Ao invés da fidelidade, Plaza considera que a análise das traduções intersemióticas devem levar em conta as características de cada meio, suas singularidades e aproximações. No processo de tradução, o tradutor tem de fazer escolhas e muitas delas estão ligadas a essa mudança de meio, em que “o tradutor se situa diante de uma história de preferências e diferenças de variados tipos de eleição entre determinadas alternativas de suportes, de códigos, de formas e convenções.” (PLAZA, 1987, p.10). A noção de especificidade torna-se uma garantia de 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. A seguir, Plaza (1987) discorre sobre essas escolhas que são ligadas a mudança de suporte técnico:

O tradutor se situa diante de uma história de preferências e diferenças de variados tipos de eleição entre determinadas alternativas de suportes, de códigos, de formas e convenções. O processo tradutor intersemiótico sofre influência não somente dos processos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois neles estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos. (PLAZA, 1987, p.10)

Stam (2008), ao fazer um histórico das adaptações cinematográficas, em seu livro *A Literatura Através do Cinema*, também argumenta sobre a importância crucial da especificidade dos meios. Segundo ele, é preciso levar em conta, nessa análise, os elementos migratórios, o entrecruzamento das narrativas, o que pode e o que não pode ser compartilhado.

A passagem de um meio unicamente verbal como o romance para um meio multifacetado como o filme, que pode jogar não somente com as palavras (escritas e faladas), mas ainda com a música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável (STAM, 2008, p.20)

Mas que especificidade é essa? O que literatura e cinema têm em comum e qual a diferença entre as duas linguagens? Que características do cinema impedem a total fidelidade no momento de adaptação de uma obra literária? É essa especificidade fílmica que abordaremos no próximo tópico.

1.3 O ESPECÍFICO DO CINEMA

A definição de uma linguagem cinematográfica é uma das principais questões das várias teorias do cinema. Segundo Jacques Aumont (2009, p.157), foi a busca pela linguagem cinematográfica que serviu para postular o cinema como meio de expressão artística ainda no começo do século XX. Contudo, a procura por esse particular sempre foi controversa, pois o cinema já nasceu relacionado a várias outras artes, como a fotografia, o teatro, a pintura e a literatura. Hoje, o estudo sobre essa essência do cinema parece estar declinando e, muito mais do que diferenciar o cinema desses outros meios, o estudo da linguagem cinematográfica busca “saber como o cinema funciona como meio de significação com relação às outras linguagens e sistemas expressivos” (AUMONT, 2009, p.158).

No caso particular da literatura, o cinema tem incorporado técnicas próprias da narrativa literária desde o seu surgimento, como vimos no tópico anterior. Eisenstein (2002) apontou o cineasta Griffith como um dos primeiros a reconhecer qualidades fílmicas nos romances de Charles Dickens. Os textos de Dickens anteciparam alguns artifícios bastante utilizados no cinema, como a montagem paralela e a distribuição do ponto de vista entre personagens e narrador. Essas qualidades cinematográficas podem ser encontradas em outros romances, como *Madame Bovary* e *Dom Quixote*, por exemplo, que são classificados por Stam (2008) como romances “protocinematográficos”, pois adiantam técnicas narrativas que posteriormente seriam incorporadas ao cinema.

Assim como os modelos narrativos do cinema foram construídos a partir da literatura, o romance moderno da primeira metade do século XX foi extremamente

influenciado por artifícios cinematográficos, como o close-up⁶ e a montagem⁷. Bazin (1991) aponta a contradição da crítica que deplora “frequentemente os empréstimos que o cinema faz à literatura, enquanto a existência da influência inversa é geralmente tida tanto como legítima quanto por evidente”. (BAZIN, 1991, p.88). Os dois livros abordados por esta pesquisa, o romance *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, e *As Horas*, de Michael Cunningham, utilizam técnicas fílmicas como a montagem, o flashback⁸ e o flashforward⁹ para a construção da sua narrativa, observações que aprofundaremos no terceiro capítulo.

Se o cinema herdou tanto de todas as artes e tem essa relação particular com a literatura, onde está a especificidade do cinema? Segundo Aumont:

o cinema, a princípio, não era dotado de uma linguagem, era apenas o registro de um espetáculo anterior ou, então, a simples reprodução do real. Foi porque quis contar histórias e veicular ideias que o cinema teve de determinar uma série de procedimentos expressivos. (AUMONT, 2009, p.169)

Segundo Marcel Martin, em *A linguagem cinematográfica* (2003, p.18), o que distingue o cinema de todas as outras artes é o fato de a sua linguagem funcionar a partir da “reprodução fotográfica da realidade”. Essa reprodução, contudo, não denota um realismo absoluto intrínseco ao cinema. A imagem é sempre uma reconstrução subjetiva dos seres humanos envolvidos no fazer fílmico. Além do contexto criado pela montagem e pela direção, há também o contexto mental do espectador que influencia na construção do sentido da imagem. É o que especifica Martin (2003) ao afirmar que:

Quando o homem intervém, coloca-se, por menor que seja, o problema daquilo que os estudiosos chamam de equação pessoal do observador, ou seja, a visão particular de cada um, suas deformações e suas interpretações, mesmo que inconscientes (MARTIN, 2003, p. 24).

⁶ Close-up é um tipo de plano caracterizado pelo seu enquadramento fechado, mostrando apenas uma parte do objeto ou assunto filmado - em geral o rosto de uma pessoa. Pode ser obtido por uma grande aproximação da câmera em relação ao objeto ou à personagem.

⁷ Montagem é o processo de selecionar, ordenar e ajustar os planos de um filme ou outro produto audiovisual a fim de alcançar um resultado desejado.

⁸ Flashback é a interrupção de uma sequência cronológica narrativa pela interpolação de eventos ocorridos anteriormente. É, portanto, uma mudança de plano temporal.

⁹ O flashforward é a interrupção de uma sequência cronológica pela interpolação de eventos ocorridos posteriormente.

Para Aumont (2009) o cinema também nunca será capaz de captar uma realidade concreta, pois, apesar de empregar as imagens oferecidas por uma realidade concreta (dada ou criada), os filmes realizam uma apreciação sobre ela. Contudo, essa impressão de realidade é bastante singular e característica da arte cinematográfica, pois é resultado de uma riqueza perceptiva típica do cinema. Apesar de nos anos de 1970 começarem a surgir correntes teóricas que iam contra essa impressão de realidade e a favor de uma desconstrução da linguagem fílmica, Aumont afirma que as reflexões sobre a impressão do real ainda permanecem atuais, pois:

permitem desmontar a ideia sempre compartilhada de uma transparência e de uma neutralidade do cinema em relação à realidade, além de captar o funcionamento e as regularidades da indústria cinematográfica, concebida como uma máquina social e representacional. (AUMONT, 2009, p.152).

Martin (2003) diz ainda que a imagem em movimento é o que constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica e considera como fundamentais duas características dessa imagem que são resultado da impressão de reprodução do real. Primeiro, ele considera que a imagem é “unívoca”, ou seja, os elementos são únicos no espaço e no tempo da realidade, pois a imagem é precisa e limitada. Essa característica da imagem fílmica seria oposta à palavra, que remete a uma noção geral do objeto. A segunda característica levantada pelo autor é o fato de que toda imagem fílmica está sempre no presente: “o pretérito perfeito, o imperfeito e eventualmente o futuro são apenas o produto de nosso julgamento colocado diante de certos meios de expressão cinematográficos cuja significação aprendemos a ler” (MARTIN, 2003, p. 24).

Martin destaca a câmera na construção da linguagem do cinema, que seria um “agente ativo de registro da realidade material e de criação da realidade fílmica” (MARTIN, 2003, p. 30). Além da câmera, outros recursos importantes auxiliam na criação da expressividade da imagem e ajudam a compor a linguagem cinematográfica, são eles: o enquadramento, que é a composição e organização do conteúdo da imagem; o plano, determinado pela distância entre a câmera e o objeto; o ângulo, com o poder de determinar uma significação psicológica precisa; e o movimento de câmera, responsável pela criação do ponto de vista.

Além desses elementos específicos de composição da linguagem fílmica, há outros elementos importantes que não pertencem exclusivamente à arte cinematográfica, mas que são parte integrante da imagem, são eles: a iluminação, fator importante para a

criação da expressividade da imagem e que contribui para a atmosfera da cena; o vestuário; o cenário, que compreende tanto as paisagens naturais quanto as construções humanas, podendo ser reais ou construídas em estúdio; as elipses ou cortes, um dos meios de manipulação da narrativa cinematográfica; e o som, um elemento decisivo para a sensibilização do espectador, pois a música atua sobre a percepção emocional e afetiva do público.

Ao discorrer sobre os recursos que constituem a linguagem cinematográfica não pretendemos reduzir o cinema a uma nomenclatura gramatical de procedimentos narrativos e expressivos, pois “a maioria dos tratados consagrados à linguagem cinematográfica são de fato repertórios das figuras predominantes em um tipo de escrita fílmica próprio de uma época” (AUMONT, 2009, p. 175). Contudo, expusemos algumas características da linguagem cinematográfica trabalhada pela teoria clássica do cinema de Marcel Martin por considerarmos que o filme *As Horas* apresenta uma linguagem narrativa clássica bastante próxima à trabalhada por Martin nos anos de 1950.

Levando em consideração tudo que trabalhamos até aqui, partiremos agora para a análise dos nossos objetos de pesquisa, o livro e o filme *As Horas*. Nesse primeiro momento, teremos como base as teorias da intertextualidade. Estudar obras adaptadas à luz dessas teorias se mostra duplamente importante, pois a análise do processo de transposição de uma obra literária para o cinema está relacionada com a questão do dialogismo como parte integrante de toda prática cultural, como veremos a seguir. Além disso, os autores que trabalham a intertextualidade relativizam o conceito de originalidade absoluta da obra literária, o que vai ao encontro de muitas teorias abordadas nesse capítulo.

2 AS HORAS: A ADAPTAÇÃO COMO DIALOGISMO, INTERTEXTUALIDADE E TRANSTEXTUALIDADE

Este capítulo propõe discutir as relações que o texto cinematográfico e literário *As Horas* mantém com outros textos. Para isso, trabalharemos o conceito de intertextualidade, termo cunhado por Julia Kristeva, mas que tem sua origem na ideia de dialogismo de Mickail Bakhtin e que foi categorizado por Gérard Genette nas suas classes transtextuais.

Antes de entrar na problemática desses conceitos, discutiremos brevemente o romance *As Horas*. Após a exposição de pontos cruciais do livro, trataremos das questões referenciais encontradas nas obras analisadas, relacionando-as sempre aos teóricos que trabalham a intertextualidade.

2.1 AS HORAS, DE MICHAEL CUNNINGHAM

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

Virginia Woolf é um ícone da literatura vanguardista do início do século XX e *Mrs. Dalloway*, de 1925, é considerado um romance experimental porque estrutura sua narrativa a partir da técnica do fluxo de consciência, em que há uma fragmentação da noção do limite espaço-temporal da narrativa, com a apresentação do

pensamento dos personagens em forma de reminiscências e sem uma cronologia exata. Além de Woolf, outros escritores ficaram famosos pelo uso da técnica no século XX, como James Joyce e William Faulkner. Não nos alongaremos na discussão do fluxo de consciência, pois a análise da sua tradução para o cinema será o assunto do próximo capítulo.

As Horas, apesar de apresentar tempo e espaços marcados, não é uma história com começo, meio e fim tradicionais, pois, embora a ação narrativa aconteça em um único dia, o material psicológico do livro perpassa toda a vida dos personagens. Na história, acompanhamos apenas um dia na vida de três mulheres. Temos a personagem Virginia Woolf, em Richmond, escrevendo o livro *Mrs. Dalloway* em um dia de 1923. A outra mulher, Laura Brown, vive um dia de 1949 e é leitora do romance de Woolf, casada com um herói da Segunda Guerra Mundial, mãe do pequeno Richard e grávida do segundo filho. A última mulher que acompanhamos é Clarissa Vaughan. Ela é uma editora de livros que prepara uma festa em homenagem ao amigo poeta Richard Brown em dia qualquer de 1998, em Nova York. A interligação dessas três personagens é feita por meio do livro *Mrs. Dalloway*, como se as dificuldades vividas por Virginia no momento de escrita repercutissem de alguma forma na vivência das outras duas mulheres. Nos fragmentos a seguir, retirados do primeiro capítulo de apresentação de cada uma das mulheres, podemos ter uma noção da influência do romance na vida das outras personagens. Nas sequências abaixo temos Clarissa Vaughan, Virginia Woolf e Laura Brown:

O nome Mrs. Dalloway fora ideia de Richard – um capricho fantasioso inventado numa noite regada a álcool, no dormitório da faculdade. Ele lhe garantira que Vaughan não era o nome apropriado e que ela deveria ter o mesmo nome de uma das grandes personagens da literatura. Embora tivesse defendido a ideia de Isabel Archer ou Anna Karenina, Richard insistira em que Mrs. Dalloway era a única e óbvia escolha. (CUNNINGHAM, 2007, p.16).

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

Pelo menos, pensa, não é leitora de livros de mistério nem de romances de amor. Pelo menos continua aperfeiçoando a mente. Bem nesse momento está lendo Virginia Woolf, toda a obra de Virginia Woolf, livro por livro— está fascinada com a ideia de uma mulher como aquela, uma mulher de tamanho

brilhantismo, tamanha singularidade, com uma dor tão imensurável; uma mulher de gênio que mesmo assim encheu o bolso com uma pedra e entrou num rio (CUNNINGHAM, 2007, p.39).

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

Essa não é a única ligação entre os dois livros. *As Horas* tem uma construção narrativa toda pautada em *Mrs. Dalloway*. Podemos citar como outras aproximações o fato de Cunningham trazer a ideia central da narrativa de *Mrs. Dalloway* para *As Horas*: um personagem vivendo um único dia de sua vida e nesse dia relembando fatos anteriores. As únicas personagens mostradas fora dessa temporalidade de um dia, em *As Horas*, é Virginia Woolf, pois ela aparece no prólogo¹⁰, em 1941, cometendo suicídio; e Laura Brown, que visita o dia vivido por Clarissa Vaughan em 1998, já bem velha. Laura é a mãe de Richard, amigo de Clarissa que comete suicídio pouco antes da realização da festa.

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

A história de *Mrs. Dalloway* tem como plano de fundo uma grande catástrofe social que molda a vida dos seus personagens, levando inclusive ao suicídio

¹⁰ O prólogo literário é um texto que precede ou apresenta uma obra.

de Septimus. *As Horas* atualiza a ideia da catástrofe como plano de fundo da história de acordo com o tempo vivido por cada mulher do romance. Virginia sofre as consequências da Primeira Guerra Mundial, em 1923 e Laura as da segunda, em 1949, mas é a AIDS, no fim do século XX, o grande problema social do livro de Cunningham, comparável à abordagem dada por Woolf à Primeira Guerra Mundial em *Mrs. Dalloway*. De acordo com Silva,

As Horas também representa uma crítica a questões sociais e políticas de sua época, ao discutir o problema da AIDS, que se apresenta no romance como uma situação enfrentada por um grupo marginal da sociedade norte-americana, assim como a discussão da nova estrutura familiar no final dos anos 90 (2007, p.186).

As Horas, ainda de acordo com Silva (2007), apresenta uma narrativa mais linear e não vanguardista, diferentemente do romance de Woolf, mas ainda assim utiliza a ideia de contar a história subjetiva de seus personagens, característica marcante de *Mrs. Dalloway*. Durante o único dia que acompanhamos da vida dessas três mulheres compartilhamos suas apreensões, angústias e expectativas, muito mais a partir das suas divagações internas do que de suas ações exteriores. Apesar de em *As Horas* haver uma tentativa de sistematizar sequencialmente o tempo, por meio da divisão dos capítulos, a compreensão do romance não pode ser entendida a partir de um encadeamento lógico do tempo, como explica Silva:

os espaços físicos e os fatos externos que envolvem os personagens são apenas uma parte desse universo. Há, além disso, os espaços internos, inerentes à própria individualidade dos personagens como a memória e os fluxos de pensamentos que são atemporais e deslocam-se constantemente. (SILVA, 2007, p.184)

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

2.2 O DIALOGISMO BAKHTINIANO

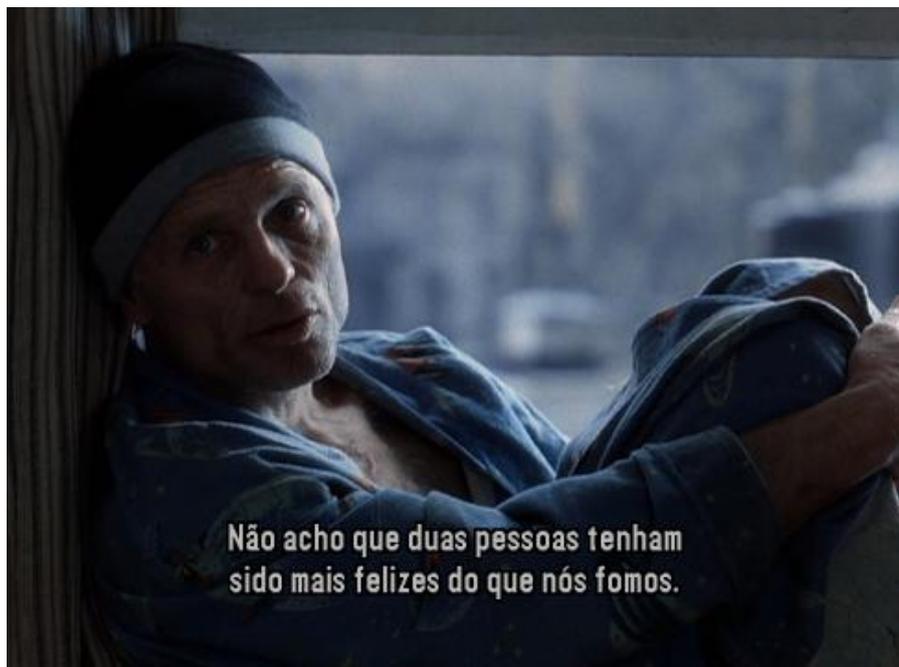


Figura 1 - Richard Brown dialoga com a frase presente na carta de Woolf

A frase e situação utilizada no filme *As Horas*, do diretor Stephen Daldry (2002), ilustradas na foto acima, mantém uma relação tradutória que vai além da adaptação do mesmo episódio do romance de Michael Cunningham. Esta frase, “eu não acho que duas pessoas possam ter sido mais felizes do que nós fomos”¹¹, foi retirada da carta de suicídio de Virginia Woolf, escrita em 1941, destinada ao seu marido Leonard. Antes de ter se transformado nas últimas palavras escritas por Virginia, a mesma frase pode ser encontrada em *A Viagem* (2008, p. 518), primeiro romance da escritora. Em *A Viagem* a frase é dita pelo personagem Terence para a sua noiva Rachel, protagonista do livro, que se encontra prestes a morrer. A frase, que seria escrita 26 anos depois por Woolf para seu marido, ainda será transportada por mais alguns anos, até 1998, quando o escritor de *As Horas*, além de trazer a carta de suicídio de Virginia como prólogo do seu livro, coloca a frase num diálogo entre Richard e Clarissa. Richard, pouco antes de se jogar da janela do apartamento onde vive, chama Clarissa pelo apelido mrs. Dalloway, e diz a frase. No filme notamos pela expressão da atriz Meryl Streep,

¹¹ A frase original é: “I don't think two people could have been happier than we have been”

intérprete de Clarissa, que a personagem entende a referência feita pelo amigo à carta de suicídio da escritora que ambos admiram.

Como podemos perceber, a relação referencial desse episódio vai muito além da tradução do romance-fonte, pois o próprio livro que o filme adapta já contém referências a outros textos, como ao primeiro livro de Woolf e à sua última carta. A pesquisadora Vanessa Curtis, biógrafa de Virginia Woolf, aponta que a frase ainda tem uma origem anterior ao romance *A Viagem*, de 1915. Segundo Curtis (2005), essa frase relembra uma situação vivida pela meia-irmã de Virginia, Stella. O marido de Stella, Jack Hills, teria falado a frase para a esposa pouco antes de ela morrer. Curtis explica:

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

Essa relação referencial entre textos foi bastante estudada pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin, que cunhou o termo dialogismo em alusão à relação que um enunciado mantém com outros enunciados. Para o estudioso,

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

Esse enunciado, para Bakhtin, é a unidade da comunicação verbal que permite tratar a linguagem como movimento de interlocução e diálogo. Apesar de o dialogismo tratar principalmente da comunicação verbal, através da análise literária de escritores como Fiodor Dostoievski e François Rabelais, os conceitos do autor podem ser aplicados a outras formas de comunicação e expressão, como o cinema. É

justamente o que faz Robert Stam em *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa* (1992), em que considera que a ideia de dialogismo opera dentro de qualquer produção cultural, inclusive de uma produção não verbal como o filme. Para Stam (1992), “no sentido mais amplo, o dialogismo se refere às possibilidades abertas e infinitas geradas por todas as práticas discursivas de uma cultura, toda a matriz de enunciados comunicativos onde se situa um dado enunciado” (STAM, 1992, p.74).

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

Todo falante é por si mesmo um respondente em maior ou menor grau: porque ele não é o primeiro falante, o primeiro a ter violado o eterno silêncio do universo, e pressupõe não só a existência do sistema da língua que usa mas também de alguns enunciados antecedentes– dos seus e alheios– com os quais o seu enunciado entra nessas ou naquelas relações. (...). Cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados. (BAKHTIN, 2003, p.272)

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

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

No filme *As Horas*, por exemplo, encontramos uma referência a um episódio do filme *Beleza Americana* (1999), do diretor Sam Mendes. Na cena de *As Horas* a família de Laura Brown está jantando em casa, comemorando o aniversário do

marido de Laura. Apesar de aparentar ter uma relação feliz com a família, os espectadores sabem que Laura não está satisfeita com aquela situação e que planeja abandonar o filho e o marido. Essa representação da típica família americana feliz estabelece diálogo com a cena do jantar da família Burnham do filme de Sam Mendes. A mise-en-scène¹² das duas sequências é bastante parecida. O plano final da cena de *As Horas* com um zoom out¹³ da mesa de jantar é bastante similar, esteticamente, à cena de Sam Mendes, como podemos observar nas imagens a seguir:



Figura 2 - A família de Laura Brown em *As Horas*

¹² Mise-en-scène é uma expressão francesa utilizada no cinema e equivale à direção artística, à encenação. É a montagem da ação no plano.

¹³ O zoom out é um movimento de câmera de afastamento em relação ao que é filmado, provocado por uma manipulação das lentes da câmara, sem que a câmara em si execute qualquer deslocamento ou rotação.



Figura 3- A família de *Beleza Americana*

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



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

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

2.2 A INTERTEXTUALIDADE DE JULIA KRISTEVA

A ideia de dialogismo de Bakhtin foi desenvolvida ao longo de suas obras, marcadamente nos anos de 1920, porém só começou a ser difundida no ocidente no começo dos anos de 1960, principalmente por meio dos estudos da filósofa e crítica literária búlgara Julia Kristeva. A autora ampliou o conceito de dialogismo, inicialmente relacionado à literatura e à cultura, criando o termo intertextualidade e colocando a discussão em torno da linguagem e da semiose. Para Kristeva, “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto” (KRISTEVA, 1974, p.59). Tanto para Bakhtin quanto para Kristeva, a originalidade absoluta de um texto literário nunca será possível, pois todo texto é atravessado pela intertextualidade, ou seja, todo texto é um mosaico de outros já existentes.

O aporte teórico deste capítulo é por si um bom exemplo dessa interminável intertextualidade dos discursos. Apesar de o termo intertextualidade ter sido cunhado e difundido por Julia Kristeva, a ideia do intertextual não é originalmente da autora e sim uma atualização de estudos de Bakhtin, que por sua vez tem uma série de outras influências, como algumas ideias sobre autoria na arte no livro *A Poética* de Aristóteles.

Um aspecto interessante do conceito de intertextualidade de Kristeva, para a análise das adaptações, é o fato de a autora considerar que esse intertexto funciona também como eco das vozes de seu tempo e de sua história, revelando valores, crenças e preconceitos de um dado grupo social. Também encontramos essa ideia de atualização

do passado em Bakhtin (2003), que considera que cada era reacentua, à sua própria maneira, as obras do passado.

Em *As Horas* encontramos esses aspectos de revisitação e atualização de obras de acordo com a época. Como dissemos, o livro de Cunningham mantém uma relação dialógica/ intertextual com o romance *Mrs. Dalloway*. Essas obras são separadas por um tempo histórico relevante, mais de 70 anos. Na sua reescritura, Cunningham acrescenta temas não explorados no romance de Virginia, como a AIDS, e destaca temas apenas sugeridos no livro de Woolf, como a homossexualidade. Esses acréscimos são bastante determinados pela época em que a reescritura é realizada. Em *Mrs. Dalloway*, a personagem principal, Clarissa, apenas tem uma relação de flerte com a amiga Sally, mas acaba se casando com um homem, Richard Dalloway. Em *As Horas*, Clarissa Vaughan é uma espécie de mrs. Dalloway moderna, casada com uma mulher que, não por coincidência, se chama Sally. É como se Cunningham pudesse atualizar um desejo da escritora Virginia Woolf, por viver em uma época onde a homossexualidade é tratada com mais liberdade, assim, adaptando o romance de acordo com a sua época. Stam (2006) comenta a seguir essa maior liberdade do adaptador em reescrever uma obra e atualizar o romance de acordo com as regras sociais em voga:

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

O acréscimo da questão da AIDS, no romance de Cunningham, também pode ser considerado uma recriação de acordo com o período em que o autor escreveu o livro. A grande catástrofe social dos primeiros anos do século XX foi a Primeira Guerra, vivida por Virginia Woolf. Cunningham aborda, ao reescrever *Mrs. Dalloway*, uma temática de destaque dos anos de 1980 e 1990. Nas passagens seguintes encontramos exemplos de como as temáticas foram tratadas pelos dois autores, primeiro Woolf, refletindo as consequências da guerra por meio de Septimus, e depois Cunningham, abordando a AIDS por meio de uma divagação de Clarissa:

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

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

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



Figuras 5 - A abordagem da AIDS em *As Horas*

2.4 OS ASPECTOS TRANSTEXTUAIS DE GENETTE

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

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

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

A primeira classe transtextual de Genette é a intertextualidade, exatamente o mesmo termo formulado por Kristeva em *Introdução à Semanálise (1974)*, mas agora com uma definição diferente. O autor francês reduz a ideia de intertextualidade e a caracteriza como a “relação de co-presença entre dois ou vários textos.” (GENETTE, 2006, p.8). Isto é, como a presença efetiva de um texto em outro, por meio da citação (com ou sem aspas), da alusão e do plágio, que seria a citação direta sem referência da autoria. Em *As Horas* encontramos várias situações intertextuais. Já citamos a frase da carta de suicídio de Wool na análise do dialogismo, mas além desse exemplo podemos encontrar no romance várias passagens do livro *Mrs. Dalloway*, devidamente destacadas

do texto de Cunningham. Essas citações acontecem nos momentos em que a personagem Laura lê o livro de Virginia Woolf. Desse modo, o leitor lê o que a personagem do livro está lendo, como podemos perceber no trecho de apresentação de Mrs. Brown. A parte em itálico são as primeiras linhas do romance *Mrs. Dalloway* e são destacadas dessa forma pelo próprio Cunningham:

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

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



Figuras 6- Laura Brown lê o romance de Virginia Woolf

Outro exemplo de intertextualidade por meio de citação acontece na epígrafe¹⁴ do livro *As Horas*. Duas citações são apresentadas, a primeira é do poema *O Outro Tigre*, de Jorge Luis Borges:

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

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

Não tenho tempo para descrever meus planos. Eu deveria falar muito sobre *As Horas* e o que descobri; como escavo lindas cavernas por trás das personagens, acho que isso me dá exatamente o que quero; humanidade, humor, profundidade. A ideia é que as cavernas se comuniquem e venham à tona. (CUNNINGHAM, 1998, p.7)

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

Essa questão do título nos leva à próxima categoria de Genette, a paratextualidade. Essa é uma relação menos explícita que a intertextualidade e pode ser definida como o conjunto apresentado em uma obra literária como o título, o prólogo, as

¹⁴ A epígrafe é uma citação ou frase curta, que, colocada no início de uma obra, serve como tema ou assunto para resumir ou introduzir a mesma.

ilustrações, entre outros. O título de *As Horas* pode ser considerado, dessa forma, um paratexto de *Mrs. Dalloway*. A relação pode ser implícita ou explícita, dependendo do grau de conhecimento do leitor das obras dos autores.

Os equivalentes ao paratexto em uma produção cinematográfica, segundo Stam, seriam “todos os materiais soltos do texto, tal qual pôsteres, trailers, resenhas, entrevistas com o diretor e assim por diante.” (2006, p.30). No DVD de *As Horas* (2002) encontramos vários exemplos de paratexto, como um áudio-comentário do filme feito por Stephen Daldry e Michal Cunningham, entrevistas com os atores e um documentário sobre a vida de Virginia Woolf. Ainda de acordo com Robert Stam, esses materiais paratextuais remodelam nossa experiência e compreensão da obra. O paratexto também pode tomar formas mais mercadológicas. “No caso dos grandes sucessos de Hollywood, incluindo aqueles baseados em fontes pré-existentes como romances ou histórias em quadrinhos, o texto acaba sendo inundado por um paratexto comercial” (2006, p.30).

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

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

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

Extrapolando essas ideias para a análise fílmica, as “adaptações cinematográficas são hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação para a

adaptação.” (STAM, 2006, p.33). Os hipotextos do filme de Stephen Daldry são o roteiro de David Hare e o livro de Michael Cunningham.

Adaptações cinematográficas, dessa forma, são envolvidas nesse jogo de transformações de textos que geram outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem nenhum ponto claro de origem. (STAM, 2006, p.34). Neste trabalho, com base na transtextualidade, consideramos que o fluxo de consciência presente no livro *As Horas* é um construção hipertextual, pois transforma e faz referência ao estilo de escrita desenvolvido por Woolf em *Mrs. Dalloway*.

3 A TRADUÇÃO DO FLUXO DE CONSCIÊNCIA LITERÁRIO PARA O FILME AS HORAS

Esse capítulo tem como objetivo identificar e analisar as estratégias fílmicas utilizadas no filme *As Horas* para a transposição do fluxo de consciência presente no livro homônimo de Michael Cunningham. Antes disso, apresentaremos as principais características do fluxo de consciência na literatura. Partimos da ideia de que a técnica está presente em *As Horas* como uma forma de dialógico com o romance *Mrs. Dalloway*, como concluímos no capítulo anterior.

3.1 O FLUXO DE CONSCIÊNCIA NA LITERATURA

A consciência individual de um ou mais personagens passou a ser o tema principal da literatura moderna. Os chamados romances de fluxo de consciência tinham como objetivo registrar os aspectos mais íntimos da mente humana. Segundo o teórico americano Robert Humphrey, a literatura desenvolvida por escritores como James Joyce, Virginia Woolf e William Faulkner, na primeira metade do século XX, se interessava em apresentar ao leitor o drama que se desenvolve na consciência dos seres humanos, em que “a ênfase principal é posta na exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico dos personagens.” (HUMPHREY, 1976, p.4). O fluxo de consciência seria, portanto, um sistema criado por esses autores para a apresentação de aspectos psicológicos do personagem na ficção.

Apesar de ter se tornado bastante conhecido por meio da literatura, o termo fluxo de consciência foi cunhado pela primeira vez pelo psicólogo Willian James, em *Princípios de Psicologia*, em 1890. Para James, a consciência engloba toda a área de atenção mental, a partir da pré-consciência, atravessando diversos outros níveis da mente, incluindo o nível mais elevado de todos: a área da apreensão racional e comunicável. A seguir, James enumera algumas características dessa consciência:

1. Todo pensamento tende a ser parte de uma consciência pessoal. 2. Dentro de cada consciência pessoal, o pensamento está sempre mudando. 3. Dentro de cada consciência pessoal, o pensamento é sensivelmente contínuo. 4. Ele sempre parece lidar com objetos independentes de si próprio. 5. Ele está interessado em algumas partes desses objetos com exclusão de outras partes, e acolhe ou rejeita –“escolhe” dentre elas, em uma palavra – o tempo todo. (JAMES, 1979, p.121)

Os romancistas modernos iriam se interessar justamente pela parte não comunicável da mente humana, a parte mais próxima da inconsciência. Esse nível é desordenado e não estático. A principal dificuldade dos escritores era, portanto, desenvolver uma técnica literária que apresentasse essa incoerência de forma clara para o leitor, pois, como Humphrey comenta a seguir, apesar da necessidade de uma apresentação realista da desordem da consciência humana, a literatura ainda precisava comunicar algo.

A finalidade da literatura não está em expressar enigmas. Consequentemente, o escritor de literatura do fluxo de consciência precisa conseguir representar a consciência de maneira realista, conservando suas características de intimidade (a incoerência, descontinuidade e as implicações particulares), e precisa, através desta consciência, conseguir comunicar alguma coisa ao leitor. (HUMPHREY, 1976, p.57)

Apesar da fama levada pelos romancistas modernos em trabalhar a consciência humana, eles não foram os primeiros escritores a se interessarem pelo assunto. A arte sempre procurou expressar os processos da nossa vida interior e as técnicas básicas de apresentação da consciência na literatura não são invenções do século XX (HUMPHREY, 1976). Escritores como Fiodor Dostoievski e Henry James, ainda 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 usadas para a apresentação do fluxo de consciência, como veremos mais adiante.

A grande diferença desses escritores para James Joyce e Virginia Woolf, por exemplo, é que os últimos “acrescentaram o funcionamento mental e a existência psíquica ao domínio já estabelecido do motivo e da ação.” (HUMPHREY, 1976, p.20). Esses autores transformaram a ficção centralizada no núcleo da experiência humana em um domínio comum da ficção literária. Ainda faltava, nos romances do século XIX, a representação da incoerência e desordem do tempo da consciência, pois mesmo usando

os recursos literários de apresentação do tempo psicológico, ainda havia uma ordenação e controle muito grande do pensamento pelo narrador.

A escritora Dorothy Richardson foi a primeira a utilizar a descrição ficcional do fluxo de consciência, em *Pointed Roofs*, em 1915. Seguindo os passos de Richardson, James Joyce, Virginia Woolf e William Faulkner se tornaram os escritores mais conhecidos do século XX a desenvolver o romance do fluxo de consciência. Cada um criando um estilo próprio para o aprimoramento da técnica.

Virginia Woolf, uma das autoras abordadas no nosso trabalho, começou a trabalhar a método já no seu terceiro romance, *O Quarto de Jacob*, de 1922, mas foi somente em 1925, com *Mrs. Dalloway*, que ela formulou um romance voltado inteiramente para consciência dos personagens. Outras obras da escritora que utilizam a técnica são *As Ondas*, de 1931, e *Rumo ao Farol*, de 1927. Segundo Humphrey, Virginia Woolf usa o fluxo de consciência com o objetivo de formular possibilidades para a melhor compreensão da verdade interior dos seres humanos, “uma verdade que ela considera inexprimível; conseqüentemente, só podia encontrar esse processo de compreensão em funcionamento a um nível da mente que não é expresso.” (HUMPHREY, 1976, p.12).

A experimentação técnica marcou o desenvolvimento do romance *Mrs. Dalloway* e de outros da época de Woolf, como *Ulisses*¹⁵. Para representar de forma satisfatória a consciência humana esses escritores inventaram novas técnicas para a ficção literária ou reajustaram outras antigas. O fluxo de consciência é, deste modo, um processo narrativo que depende de outras técnicas para a sua formulação. Os principais artifícios narrativos de apresentação do fluxo de consciência são: monólogo interior direto, monólogo interior indireto, descrição onisciente e o solilóquio.

O monólogo interior é a técnica literária utilizada para a representação da consciência “exatamente da maneira como esses processos existem em diversos níveis do controle consciente antes de serem formulados para a fala deliberada.” (HUMPHREY, 1976, p. 22). Ou seja, é justamente o método usado para a expressão de níveis não-verbais da consciência, porém não necessariamente próximo ao nível da inconsciência. É por isso que o monólogo interior não deve ser confundido com o fluxo

¹⁵ *Ulisses*, publicado em 1922, é o mais famoso livro de Joyce e o principal representante dos romances de fluxo de consciência. Assim como o livro *Mrs. Dalloway*, o livro de Joyce conta a história do seu personagem em apenas um dia de sua vida.

de consciência, pois é usado em outros romances de forma articulada e sem representar os pensamentos mais íntimos dos personagens.

No monólogo direto temos a ideia de que a fala está vindo diretamente do personagem, apresentando uma interferência mínima do autor e sem presumir uma plateia. O monólogo indireto acontece quando há alguma interferência do autor. É o autor onisciente que apresenta o material não falado do personagem. Essa é a técnica mais usada por Virginia Woolf em *Mrs. Dalloway* (1925) e por Michael Cunningham em *As Horas* (1998). Segundo Robert Humphrey (1976, p.27), nesse tipo de monólogo o autor é um guia para o leitor e essa técnica geralmente vem combinada com outra para a criação do fluxo de consciência, especialmente com a descrição pelo autor onisciente.

A descrição pelo autor onisciente também é um artifício narrativo usado para representar os processos psíquicos na literatura. Esse autor onisciente apresenta sempre um material articulado, em que a psique é descrita por meio de métodos convencionais de narração e descrição. Isso acaba limitando a técnica em relação à apresentação da consciência em fluxo, por isso normalmente vem combinado com o monólogo e com a livre associação psicológica, que abordaremos mais a frente.

O solilóquio é outro modo convencional de apresentação do fluxo de consciência e tem como finalidade comunicar emoções e ideias que se relacionam a uma trama e ação. Porém, diferente do monólogo interior, o solilóquio pressupõe uma plateia. Podemos encontrar exemplos de solilóquio em *As Ondas*, de 1931, romance de Woolf composto por seis solilóquios representativos de seis personagens. No solilóquio há maior coerência na apresentação das ideias, o que torna a exposição da consciência menos sincera e mais ensaiada. O solilóquio, nos romances de fluxo de consciência, normalmente vem combinado com o monólogo interior.

Apesar do extremo aprimoramento alcançado nessas técnicas pelos escritores modernos, eles ainda tinham alguns problemas básicos para controlar, com finalidades ficcionais, a natureza da mente humana. Utilizando apenas as quatro técnicas convencionais apresentadas acima, esses escritores ainda não conseguiam representar a desordem característica de uma consciência pré-verbal. Para uma representação mais realista, esses autores desenvolveram métodos próprios de escrita, além das técnicas já apresentadas. São elas a livre associação psicológica e os artifícios cinematográficos.

A livre associação psicológica foi bastante usada por Woolf e seus contemporâneos para solucionar um dos problemas básicos de representação da

consciência dentro da limitação de uma ficção compreensível: a falta de encadeamento lógico das ideias que surgem na nossa mente. Para conseguir essa característica, os romancistas combinam a livre associação com as técnicas tradicionais já apresentadas por nós. A 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; excedendo-se pouco esforço para concentrá-la, seu foco permanente sobre a 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. (HUMPREY, 1976, p.38)

Portanto, a livre associação ocorre quando determinado personagem começa a ligar vários fatos de sua vida, ocorridos em tempos e espaços distintos, sem explicar ao leitor que 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*, onde temos a personagem Clarissa saindo pra comprar flores para a festa que está preparando. Em apenas poucas horas, enquanto caminha pelas ruas de Londres, temos um panorama de várias situações vividas por ela ao longo de toda a sua vida. A seguir um pequeno fragmento das primeiras linhas do romance:

Mrs. 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 parecerá 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; (...) solene, sentindo como sentia, parada ali ante a janela aberta, que alguma coisa de terrível iria acontecer; (...)parada e olhando até que Peter Walsh lhe dizia: “Meditando entre os legumes”? (WOOLF, 1980, p. 7).

Podemos notar nesse fragmento que, além do monólogo interior combinado com a livre associação psicológica, temos o uso de técnicas cinematográficas como a montagem e o flashback. Como já falamos no primeiro capítulo, os romancistas do século XX foram bastante influenciados por técnicas desenvolvidas no cinema como a montagem, o flashforward e o close-up. Os recursos cinematográficos foram usados

por Woolf para manifestar movimento e coexistência. No trecho citado, ao mesmo tempo em que caminha pela cidade, Clarissa lembra, por meio do flashback, de um dia de sua juventude e o romance passa a ser escrito como se aquele fosse o tempo presente, exatamente como ocorre no flashback fílmico. Artifícios como esse garantem uma maior liberdade de “adiantar-se e retroceder, de misturar o passado, presente e futuro imaginário.” (HUMPHREY, 1976, p.45). Encontramos exemplo da combinação do monólogo interior, da livre associação psicológica e dos recursos cinematográficos também nas primeiras linhas de apresentação da personagem Clarissa Vaughan, em *As Horas*:

Que emoção, que choque, estar viva numa manhã de junho, próspera, quase escandalosamente privilegiada, incumbida de uma tarefa simples. Ela, Clarissa Vaughan, uma pessoa comum (nesta idade, para que se dar ao trabalho de negá-lo?), precisa comprar flores e dar uma festa. Ao descer a escada do vestíbulo, sente o contato arenoso de seu sapato com a pedra marrom- avermelhada, incrustada na mica, do primeiro degrau. Está com cinquenta e dois anos, só cinquenta e dois, gozando de uma saúde quase anormalmente boa. Sente-se tão bem quanto naquele dia, em Wellfleet, aos dezoito anos, saindo pelas portas de vidro para um dia muito semelhante a este, limpo, tão claro que quase doía, exuberante, fecundo. Havia um cheiro de mato ,acirrado pela seiva dos pinheiros. Richard chegou por trás, pôs a mão em seu ombro e disse: “Ora, ora, como estamos, Mrs. Dalloway.” (CUNNINGHAM, 2007, p. 15-16).

O uso das técnicas cinematográficas para escrever os romances de ficção de fluxo de consciência é particularmente interessante para o estudo da tradução desses livros para o cinema. Isso porque, tanto os teóricos da literatura quanto do cinema apontam as mesmas técnicas usadas pelos romancistas como sendo as ideais para a representação do fluxo de consciência no cinema. O próprio Robert Humphrey (1976), na sua análise do fluxo na literatura, aponta que o cinema utiliza usualmente as técnicas do flashback e flashforwards para representar o pensamento dos personagens.

O teórico do cinema Marcel Martin (2003) considera que o recurso da voz off seria o mais usual para mostrar o que pensam os personagens no cinema, pois o proporciona ao filme

uma dimensão psicológica real que abre ao diretor os pensamentos mais íntimos e sutis de seus personagens sem o risco de cair na inverossimilhança, além de colocar problemas de consciência impossíveis de exprimir a não ser pela palavra, a menos que se recaia na estética do cinema mudo. (MARTIN, 2003, p. 187).

As observações de Martin chamam atenção para a análise da adaptação *As Horas*, pois iremos constatar, no próximo tópico, que o recurso do voice-over praticamente não é usado no filme. Se o filme abre mão dos principais recursos de apresentação da consciência no cinema como o voice-over e o flashback, quais as estratégias fílmicas utilizadas pelo diretor e roteirista para traduzir um romance extremamente psicológico como o de Cunningham? Trataremos desse aspecto mais a seguir.

3.2 AS HORAS, DE STEPHEN DALDRY

O filme *As Horas*, lançado em 2002 pela Miramax International e Paramount Pictures, foi roteirizado pelo dramaturgo inglês David Hare, autor de peças como *Blue Room* e *Ponto de Vista*. O filme foi dirigido pelo cineasta inglês Stephen Daldry, um veterano quando se trata de adaptações. Dos cinco filmes que fez, quatro são adaptações de obras literárias: *Billy Elliot* (2000), *As Horas* (2002), *O Leitor* (2008) e *Tão Forte e Tão Perto* (2011). O seu próximo filme, que está em fase de pré-produção, *Trash*, também é uma adaptação.

As Horas segue o mesmo enredo do livro de Michael Cunningham. A ação narrativa desenvolve-se por meio das divagações dos personagens e apresentação de ações banais do cotidiano das protagonistas. No núcleo principal da trama temos Nicole Kidman, interpretando Virginia Woolf; a atriz Julianne Moore é Laura Brown e a editora de livros Clarissa Vaughan é vivida por Meryl Streep. O poeta aidético e amigo de Clarissa, Richard, é interpretado por Ed Harris.

Durante os 114 minutos de duração do filme, o espectador mergulha na vida íntima desses quatro personagens. Para caracterizar o universo psicológico dessas pessoas, muitas vezes representados no livro pelo fluxo de consciência, o filme opta por outros artifícios que não os usuais recursos cinematográficos para retratar a mente humana como os flashbacks, flashforwards e voice-over. Note-se que essas técnicas até são usadas no filme, mas em nenhum momento com o objetivo de mostrar os sentimentos mais íntimos dos personagens.

A cena inicial do filme corresponde ao prólogo do livro. Estamos em 1941, no dia do suicídio da escritora Virginia Woolf. Esse momento é um adiantamento da

história de Virginia, pois as outras cenas do filme relativas à sua história se passam em um dia de 1923, quando ela estava escrevendo *Mrs. Dalloway*. Nessa sequência inicial temos a carta de suicídio da escritora sendo lida por meio do voice-over pela atriz Nicole Kidman. Enquanto a carta é lida, o espectador acompanha imagens de Woolf escrevendo, saindo apressada de casa e percorrendo um caminho até chegar ao rio Ouse, onde cometerá o suicídio. Ainda são mostradas cenas paralelas a essas com o marido de Virginia abrindo a sua carta de despedida e correndo para tentar salvá-la. O uso do flashforward e do voice-over nesta sequência inicial em nenhum momento tem como objetivo retratar os aspectos psicológicos de Woolf ou do marido e sim de representar o ato de suicídio da escritora. Vejamos imagens das cenas iniciais:



Figura 7- Virginia escreve a carta, Leonard a encontra e a autora se suicida

A grande diferença entre o livro de Cunningham e filme de Daldry é que esse episódio se encerra por completo nas primeiras páginas do romance, no prólogo. No fim do romance *As Horas*, apesar do suicídio de Richard, Clarisse 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, pois os sentimentos expressos na festa já haviam sido representados no momento em que Laura e Clarissa conversam sobre a morte de Richard. (DINIZ, 2011). No filme, o roteirista optou por retornar ao suicídio de Woolf na última sequência. Segundo Silva (2007), os dois finais convergem por apresentarem uma espécie de reconciliação dos personagens consigo mesmo. 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, 2007, p.6).

Logo após a cena de suicídio, o filme se apressa em estabelecer uma conexão entre as três mulheres. No livro, a conexão só começa a ser feita ao final do terceiro capítulo, na página 44, quando as três protagonistas já foram apresentadas. Nessas cenas já podemos notar uma das características mais marcantes na obra de Stephen Daldry: a montagem paralela. A alternância de planos permite que tomemos conhecimento das ações que ocorrem em espaços diferentes. Nesses primeiros minutos, o espectador começa a perceber que as histórias se passam em tempos históricos diferentes, pelas roupas dos personagens e pela caracterização dos cenários. Na adaptação, as histórias se intercalam com maior frequência do que no livro, já que o espectador espera apenas alguns segundos para ter acesso a várias informações das três histórias, enquanto o leitor espera por mais de quarenta páginas.

A ligação entre as histórias nessas primeiras cenas se dá da seguinte maneira: 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 pela atriz Allison Janney. Esses planos iniciais também são importantes para a distinção da época, já que 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. Vejamos as imagens de apresentação dos parceiros:

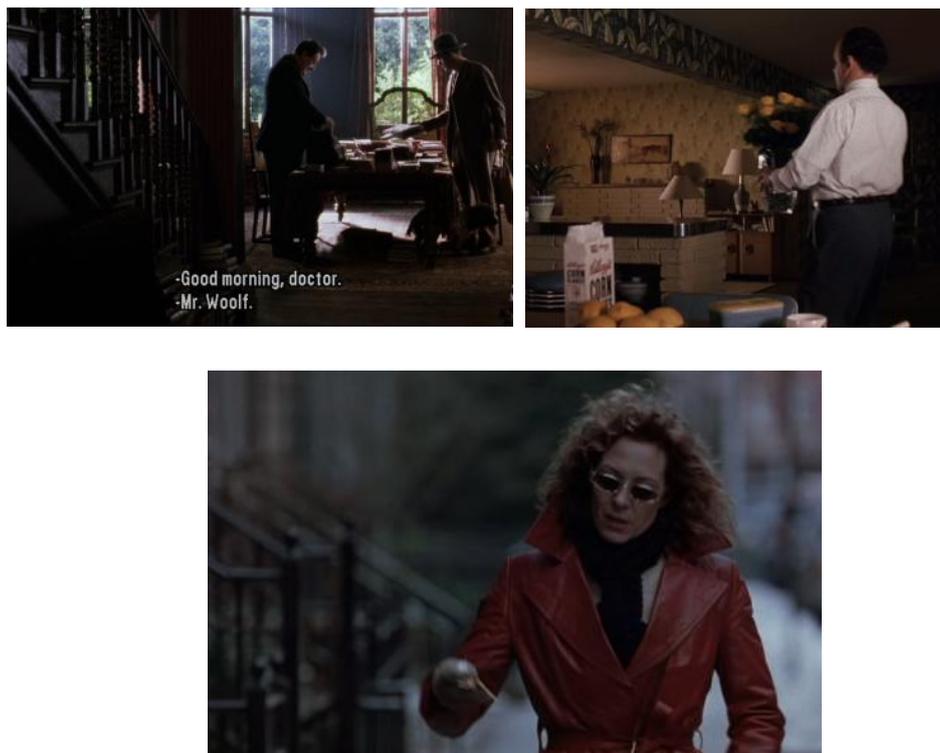


Figura 8- Os parceiros das protagonistas são apresentados

Em todas essas cenas estamos sempre ouvindo uma música extradiegética¹⁶ composta especialmente para o filme pelo músico Phillip Glass. Mesmo vivendo em épocas distintas, as mulheres sempre compartilham a mesma trilha sonora, o que faz com que a ligação entre elas se torne ainda mais potente.

Por meio da montagem paralela, os planos de apresentação dos parceiros ainda são alternados com uma série de pequenas cenas que reforçam a ligação das histórias. 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 ambientes. 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 do espelho. Vejamos as imagens:

¹⁶ É a música que não faz parte da cena. Não sai de dentro do filme.



Figura 9- A montagem é usada para interligar as histórias.

As ações são sempre intercaladas, uma mulher após a outra, como no livro. Contudo, o uso de todos esses artifícios comparativos acaba fazendo com que o filme estabeleça a relação entre as histórias de forma bem menos sutil do que no romance. Stephen Daldry opta por usar estratégias que funcionam no cinema, como colocar objetos parecidos nos ambientes das três protagonistas e fazer repetição de gestos e objetos, como amarrar o cabelo, despertar relógios e mostrar jarros de flores, como podemos ver nas imagens a seguir:



Figura 10- Flores aparecem nos três ambientes

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 cortes ocorrem com menor constância ao longo do filme. A ligação definitiva acontece quando surge a relação das três com o romance *Mrs. Dalloway*. Na cena, Virginia escreve, Laura lê e Clarissa diz as primeiras linhas do livro:



Figura 11- Virginia, Laura e Clarissa estão conectadas pelo romance *Mrs. Dalloway*

3.3 O FLUXO DE CONSCIÊNCIA NO FILME DE STEPHEN DALDRY

As estratégias utilizadas pelo roteirista e diretor para incorporar a voz íntima dos personagens no filme é um dos aspectos dessa adaptação que mais faz aflorar o discurso de tradução criativa que estamos defendendo neste trabalho. Segundo o diretor

e crítico Mark Cousins (ct. DINIZ, 2005, p.6), o cinema jamais conseguiria incorporar a voz íntima dos personagens sem usar o recurso do voice-over. Marcel Martin 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).

Essas afirmações parecem lógicas devido à imensa quantidade de filmes adaptados a partir da literatura que usam o recurso. O *Sra. Dalloway* (1997), de Marleen Gorris; *O Nome da Rosa* (1986), de Jean-Jacques Annaud; *Madame Bovary* (1991), de Claude Chabrol e *Lolita* (1962), de Stanley Kubrick são só alguns exemplos da imensa lista de adaptações cinematográficas que utilizaram a técnica. Mesmo em filmes que não são baseados em obras literárias, o voice-over é normalmente escolhido para mostrar o fluxo da consciência, como, por exemplo, em *Asas do Desejo* (1987), do cineasta Wim Wenders.

Contrariando Cousins, David Hare e Stephen Daldry utilizam uma série de outras estratégias para não ter que incorporar o voice-over em *As Horas*. Os diálogos, os close-ups, a trilha sonora e as metáforas e símbolos visuais são os recursos identificados por nós para a tradução do fluxo de consciência literário para o filme. Analisaremos a seguir essas estratégias.

3.3.1) Os diálogos

Muitos dos diálogos presentes no filme *As Horas* são adaptações de trechos escritos em monólogo interior indireto no romance. 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, como na passagem:

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. (Cunningham, 2007, p.83)

No filme, essas lembranças e sentimentos de Clarissa são representados por um diálogo entre ela e a filha Julia, interpretado pela atriz Claire Danis. Ao chegar de um encontro com Richard, Clarissa se encontra bastante nervosa e ela e a filha começam a conversar. Visivelmente emocionada, Clarissa começa a falar que quando não está com Richard sua vida parece não ter sentido, a partir daí as duas começam a falar sobre o passado



Figura 12- Clarissa e a filha Julia conversam sobre o passado

Clarissa: Se você perguntasse pra mim quando foi o momento mais feliz (pausa) 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. (DALDRY, 2002).

Como podemos observar, no cinema, o tempo psicológico foi transformado em ação, em diálogo. As personagens dizem o que era pensado e sentido no livro. Além

do diálogo, a atuação das atrizes e a utilização de longos close-ups ajudam a passar, nesse episódio, os sentimentos que eram expressos por meio do fluxo de consciência no romance. O uso dos diálogos, contudo, faz com que as principais características do fluxo de consciência sejam transformadas, pois a falta de encadeamento lógico ou a livre associação psicológica é construída de forma mais sutil. Mas ainda assim a ideia central do que era pensado por Clarissa no romance está na cena.

3.3.2 Close-ups

Mas se os diálogos são uma característica forte do filme, os silêncios também o são. Encontramos vários momentos onde o rosto das atrizes é o foco principal do plano. Esses momentos parecem se aproximar mais das características do fluxo de consciência literário do que o uso dos diálogos, pois o espectador consegue imaginar o turbilhão de ideias que se passa na mente daquelas mulheres. Apesar da ausência da fala, sabemos que elas estão perturbadas e pensando em várias situações abordadas em cenas anteriores. Para Marcel Martin “é no primeiro plano do rosto humano que se manifesta melhor o poder de significação psicológica e dramática do filme e é esse tipo de plano que constitui a primeira, e no fundo a mais valiosa, tentativa de cinema interior” (MARTIN, 2003, p.39).

A sequência em que Laura Brown está no banheiro de sua casa é uma interessante representação desses momentos do filme. Na cena, o marido de Laura conversa com a esposa do quarto. Laura está bastante abalada, devido a revelação da doença da amiga e por momentos antes ter tentado se matar em um quarto de hotel. O contraste entre a voz perfeitamente natural da atriz com a sua expressão facial é fundamental para a compreensão de que a protagonista se encontra extremamente angustiada. Inclusive, é nesse momento que chegamos à conclusão de que Laura vai abandonar a família. Nada é dito, mas percebemos essas questões pela expressão que Laura faz ao se encaminhar para a cama, como se ela tivesse acabado de tomar uma decisão. Vejamos:



Figura 13- As expressões da atriz representam os pensamentos de Laura.

De acordo com Silva (2007, p.104), em momentos de introspecção como esse, em que não há palavras para descrever o que se passa na mente dos personagens, o espectador é o responsável pela apreensão e interpretação do fato narrativo. Esses momentos de silêncio devem ser preenchidos por quem assiste ao filme para que a captação do universo psicológico desses personagens seja possível.

3.3.3) A música

Nessa mesma cena ainda encontramos outro recurso usado para expressar os sentimentos dos personagens, a música de Phillip Glass. Além de ser usada como elemento de ligação entre as três histórias, a música também é utilizada para dramatizar os aspectos psicológicos das três mulheres e de Richard. Martin (2003) considera que a música é um importante instrumento de representação da vida interior no cinema. Segundo o autor, a música nunca deve vir acompanhada como um simples servo da imagem e sim “explicitar plenamente as implicações psicológicas e verdadeiramente existenciais de situações dramáticas” (MARTIN, 2003, p.122).

A música de Glass tem um papel dramático na trama, pois “intervém como contraponto psicológico para fornecer ao espectador um elemento útil à compreensão da tonalidade humana do episódio” (MARTIN, 2003, p. 125) e um papel lírico, pois ela reforça a densidade dramática do momento.

A cena em que Laura dirige o carro, logo após ter deixado o filho com uma amiga, é um exemplo desse papel dramático e lírico da música no filme. A música parece ser uma prolongação dos sentimentos de Laura, que está prestes a tentar o

suicídio. É o momento mais dramático da trilha, e a velocidade das notas parece acompanhar a do carro dirigido pela personagem. No livro, esse episódio aparece quase todo por meio da descrição do narrador onisciente e do monólogo interior indireto, como podemos ler no trecho a seguir:

Dirigindo seu Chevrolet pela Pasadena Freeway, entre morros ainda em parte crestados pelo fogo do ano anterior, ela parece estar sonhando ou, mais precisamente, lembrando-se de um sonho muito antigo com esse mesmo trajeto. Tudo o que vê dá a impressão de ter sido pregado no dia, assim como borboletas conservadas no éter são alfinetadas num quadro. Eis as encostas negras dos morros, salpicadas de casas claras, as que foram poupadas pelas chamas (...) Entrou em pânico- ela supõe que *pânico* seja a palavra certa. (DALDRY, 2007, p.114)

Na cena do filme, os close-ups do rosto de Laura, a música de Glass e os close-ups do rosto do filho, apresentados por montagem paralela, passam a ideia de que a personagem está refletindo sobre as consequências do seu possível ato de suicídio e no abandono do filho. Vejamos as imagens:



Figura 14- Close-ups dos rostos de Laura e Richard em planos paralelos.

3.3.4 Símbolos e metáforas visuais

Em *A linguagem Cinematográfica* (2003), 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. Em *As Horas*, encontramos símbolos visuais que também são usados para substituir longos trechos escritos em monólogo interior no livro. Vejamos, por exemplo, a cena em que Virginia

faz o funeral de um passarinho morto com a sobrinha, Angélica. Logo após um diálogo com a sobrinha sobre o a morte do pássaro, a escritora olha para o animal morto dando a entender ao espectador que ela está pensando na sua morte e no suicídio da protagonista do livro que está escrevendo. A cena apresenta a junção de todas as outras estratégias fílmicas apresentadas até aqui. Temos o diálogo sobre a morte do pássaro, entre Angélica e Viginia, o close-up do rosto da atriz e a música. A seguir o trecho do livro e a imagem simbólica do filme:

Ela gostaria de repousar ali, no lugar dele. Não há como negar, bem que gostaria disso. Vanessa e Julian podem prosseguir com seus afazeres, seus chás, suas viagens, ao passo que ela, Virginia, uma Virginia do tamanho de um passarinho, se deixa metamorfosear e passar de mulher angulosa e difícil a um enfeite de chapéus; uma coisa tola, indiferente. Afinal de contas, Clarissa não é, pensa ela, a noiva da morte, Clarissa é o leito onde a noiva se deita. (CUNNINGHAM, 1999, p.100)



Figura 15- A imagem símbolo da morte da própria Virginia Woolf.

É interessante notar nessa cena que o volume da música aumenta quando os personagens secundários saem de cena, dando a impressão de que a imersão na mente de Virginia começa. Essa sequência aproxima-se bastante do trecho equivalente no romance de Cunningham, pois o espectador consegue captar praticamente os mesmos pensamentos de Clarissa retratados no livro. Isso porque já sabemos, devido a cenas anteriores, que Woolf irá se matar anos depois e que Virginia pretende matar a protagonista do livro que escreve. Martin explica que a significação de uma imagem 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).

O último exemplo trazido por nós para exemplificar a tradução do fluxo de consciência no filme *As Horas* será a metáfora visual, na cena em que Laura Brown se encontra em um quarto de hotel, lendo o livro *Mrs. Dalloway* e decidindo se irá cometer suicídio. Após Laura ler algumas páginas do romance de Woolf, acontece o único momento surrealista do filme. Uma quantidade enorme de água corrente invade o quarto de Laura. Vejamos:



Figura 16- A água corrente usada como metáfora visual.

Silva (2007) encontra três possíveis interpretações para a cena. Ela teria uma relação com o início do filme, pois a água parece ser a mesma do rio onde Virginia se afoga. Apresentaria também uma relação de oposição, pois Laura Brown vai decidir pela vida. E a cena teria, por fim, 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, 2007, p.114).

O momento também expressa o desespero de Laura devido à iminência da morte. Isso porque, paralela às cenas no hotel, temos imagens da escritora Virginia Woolf conversando com os sobrinhos e com a irmã sobre o destino da personagem mrs. Dalloway. Nesse momento, de certa forma, Laura Brown representaria a mrs. Dalloway do livro de Virginia, e a escolha sobre o seu destino está nas mãos da escritora. 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, na de Virginia. Daltry, no áudio-comentário do DVD *As Horas* (2002), explica que essa sequência unifica as duas mulheres de forma poética. Quando a água cessa no quarto, temos a cena em que Woolf fala “Eu ia matar a minha heroína, mas mudei de ideia” (DALDRY, 2002). Na sequência imediatamente seguinte, Laura desperta de forma abrupta. Sabemos, nesse momento, que ela optou pela vida pelo modo como chora de forma aliviada, toca na barriga e diz “Não consigo”. Observemos as imagens:



Figura 17- Virginia decide o destino da personagem do seu livro.

Como podemos perceber por meio dos exemplos apresentados, algumas estratégias utilizadas no filme para representar a vida interior das personagens fazem com que as características do fluxo de consciência sejam transformadas de forma significativa, como no caso dos diálogos. Nessas cenas, a livre associação psicológica e a desordem do fluxo literário são organizadas e transformadas em ação, já que o objetivo é comunicar algo para alguém. Já o uso do close-up, da trilha sonora e das metáforas e símbolos visuais se aproximam mais daquilo que seria o fluxo de consciência literário. Para Silva (2007, p.208), em vez de lidar diretamente com os fluxos de consciência do romance, o diretor criou acontecimentos para expressar o que se passa nas mentes de Clarissa, Virginia e Laura. Contudo, não consideramos o afastamento das características do fluxo um aspecto negativo do filme. Como vimos ao longo do trabalho, essas são escolhas baseadas no estilo dos profissionais envolvidos no fazer fílmico, nas características da indústria cinematográfica e nas singularidades do cinema como meio semiótico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente estudo, nos propusemos investigar a adaptação do romance *As Horas* (2002) para o cinema. Em especial, o processo de tradução do fluxo de consciência literário para o filme. Para tanto, empreendemos, primeiramente, uma pesquisa de cunho bibliográfico que nos ajudasse a compreender o fenômeno da adaptação. Com base em teóricos como Robert Stam, Julio Plaza, Haroldo de Campos e Walter Benjamin, negamos a fidelidade ao texto-fonte como critério de avaliação das adaptações. Ao invés da fidelidade, propomos que análise da singularidade dos meios, do contexto de produção e do desenvolvimento da linguagem audiovisual é que devem ser levados em conta na análise dos filmes baseados em obras literárias.

Além disso, identificamos e refletimos sobre os diálogos intertextuais que o livro *As Horas* mantém com os outros textos da escritora Virginia Woolf e sobre as referências que o longa-metragem de Stephen Daldry faz a outros filmes. Consideramos que o fluxo de consciência foi utilizado em *As Horas* como uma referência intertextual ao romance *Mrs. Dalloway* e concluímos, com base nas teorias de Julia Kristeva, Mikhail Bakhtin e Gérard Genette, que essas operações intertextuais alteram a nossa percepção sobre essas obras artísticas.

Durante a análise do nosso objeto, apontamos os diálogos, a música, os close-ups e os símbolos e metáforas visuais como as estratégias utilizadas por Stephen Daldry para a tradução do fluxo de consciência para o cinema. Chegamos à conclusão de que alguns desses artifícios, como o diálogo, transformam as características originais da técnica literária, o que demonstra que as escolhas fílmicas estão pautadas muito mais no desenvolvimento de um estilo pretendido pelo diretor do que em uma busca de extrema fidelidade ao romance.

A partir dos aspectos trabalhados nessa monografia, vislumbrei outros questionamentos e abordagem que podem ser estudados e aprofundados em pesquisas futuras, como as diversas possibilidades de abordagem do fluxo de consciência no cinema, tendo em vista que essa não é apenas uma técnica literária e sim uma característica inerente a todo ser humano. O fluxo de consciência pode ser analisado a partir dos questionamentos de cineastas como Pier Paolo Pasolini e Sergei Eisestein,

que discorreram sobre a possibilidade de o cinema retratar a mente humana por meio da construção do discurso indireto livre e do monólogo interior.

A influência da indústria cinematográfica nas escolhas do processo de tradução pode ser outro enfoque para aprofundar a análise desse objeto, considerando que o filme *As Horas* foi bancado por grandes estúdios e tem um orçamento milionário, inserindo-se nos moldes de produção da indústria cinematográfica hollywoodiana.

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 meus estudos para a elaboração desse trabalho. Levando em conta a importância dos escritores do fluxo de consciência como Faulkner, Joyce e Woolf para a história da literatura, 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 no cinema.

Para concluir, ressalto que o recorte aqui apresentado não esgota as possibilidades de análise deste objeto e que a minha abordagem configura-se somente como uma leitura possível dentre a enorme quantidade e complexidade de questões levantadas pelo o estudo de uma adaptação cinematográfica.

Referências Bibliográficas

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

AUMONT, Jacques: MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2006.

AUMONT, Jacques. **A Estética do Filme**. Campinas, SP: Papirus, 2009.

BAZIN, André. **O cinema (Ensaio)**. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991.

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

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor**. Cadernos do Mestrado, vol. 1. Rio de Janeiro: UERJ, 1992.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

COSTA, Flávia. **O primeiro Cinema: espetáculo, narração e domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 1995.

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

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

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.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.

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

HUMPHREY, Robert. **O Fluxo da Consciência**. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, 1976.

JAMES, Willian. **Pragmatismo e Outros textos**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 15ª ed. São Paulo: Cultrix, 1991

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

LEFEVERE, André. **Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama Literária**. Bauru, SP: Edusc, 2007.

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

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

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.

PARENTE, André. **Narrativa e Modernidade: Os cinemas não-narrativos do pós guerra**. Campinas, SP: Papyrus, 2000.

SANTAELLA, L. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.

SANTAELLA, L. **O que é semiótica**. 1ed. São Paulo: Brasiliense, 2006

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

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

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

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

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

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

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

Referências Filmográficas

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

MENDES, Sam. (Diretor). **Beleza Americana**, Filme de Dreamworks, 1999.

REDFORD, Robert (Diretor). **Gente como a Gente**, Filme de Paramount Pictures, 1980.