



ÉDER MENEZES DA SILVA

NAS HORAS DA TRADUÇÃO:

UMA LEITURA DO ROMANCE *AS HORAS*, DE MICHAEL CUNNINGHAM

Três Lagoas  
2008

ÉDER MENEZES DA SILVA

NAS HORAS DA TRADUÇÃO:  
UMA LEITURA DO ROMANCE *AS HORAS*, DE MICHAEL CUNNINGHAM

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/ Câmpus de Três Lagoas, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários, sob a orientação do Prof. Dr. Edgar César Nolasco.

Três Lagoas  
2008



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL**  
**Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários**

**DISSERTAÇÃO INTITULADA “NAS HORAS DA TRADUÇÃO: UMA LEITURA DO ROMANCE AS HORAS, DE MICHAEL CUNNINGHAM”, DE AUTORIA DO MESTRANDO ÉDER MENEZES DA SILVA, APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA CONSTITUÍDA PELOS SEGUINTE PROFESSORES:**

---

**PROF. DR. EDGAR CÉZAR NOLASCO – CEUL/UFMS – ORIENTADOR**

---

**PROF. DR<sup>a</sup>. ROSANA CRISTINA Z. SANTOS - UFMS**

---

**PROF. DR. ANDRÉ LUÍS GOMES - UNB**

---

**PROF. DR. ROGÉRIO VICENTE FERREIRA**  
**COORDENADOR DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS**  
**CEUL/UFMS**

**TRÊS LAGOAS, 28 DE AGOSTO DE 2008**

*`A minha mãe e aos meus irmãos, com todo o meu amor e admiração.*

## AGRADECIMENTOS

A Deus, a quem devo todo o agradecimento, por ter me permitido trilhar bons caminhos e pelo imenso amor destinado a mim.

À minha mãe e aos meus irmãos, companheiros de todas as horas, que me apoiaram e me sustentaram com suas orações. Sem vocês, tudo seria mais difícil...

Aos meus parentes vivos: minhas desculpas por qualquer erro ou omissão; aos que já se foram: minhas homenagens e saudade.

Às minhas eternas amigas “Paty” (Patrícia Junqueira) e “Porti” (Fabiana Portela), pelo carinho e pelo zelo que tiveram comigo no decorrer da realização deste trabalho. Nos momentos difíceis sempre estiveram ao meu lado. Por isso, por outras coisas, o meu imenso carinho e afeto!

Ao Professor Edgar César Nolasco, meu orientador, pela oportunidade de trabalharmos juntos, pelos seus ensinamentos, pois, certamente, sem o seu cuidado, paciência e profissionalismo, eu não teria chegado até aqui. A você, os meus sinceros agradecimentos.

Às Professoras Rosana Zanelatto e Marlene Durigan, pelas pertinentes sugestões que deram para a melhoria deste trabalho durante o exame de qualificação.

Ao Programa de Mestrado em Letras, pelo espaço dado para desenvolvermos nosso trabalho; aos seus professores que, por meio de suas disciplinas, me possibilitaram melhor refletir sobre este estudo.

À Secretaria de Educação do Estado de São Paulo, pela concessão de bolsa de estudos que colaborou para que eu cursasse a pós-graduação, um incentivo fundamental.

À minha diretora, por entender que esta pós-graduação será muito importante para minha realização profissional.

Aos meus alunos, pelo carinho e respeito destinados a mim.

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

(VIRGINIA WOOLF, anotação de diário, 30 de agosto de 1923).

SILVA, Éder Menezes da. **Nas horas da tradução:** uma leitura do romance *As horas*, de Michael Cunningham. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

## RESUMO

Neste trabalho realizamos uma análise da obra *As horas*, do autor norte-americano Michael Cunningham, sob a perspectiva da tradução, entendida neste contexto enquanto prática da diferença entre as culturas inglesa e norte-americana, haja vista que Cunningham realiza uma releitura crítica do romance inglês de Virginia Woolf intitulado *Mrs. Dalloway*. Propusemos reflexões acerca do processo de construção da obra por meio do que entendemos por *tradução cultural*, termo discutido no corpus desta dissertação. Algumas modalidades da tradução ao longo dos capítulos estão evidenciadas e apresentam-se na seguinte ordem: a *apropriação literária*, a *transferência cultural*, a *negociação*, a *leitura*; o *pastiche* e a *adaptação fílmica*.

**Palavras-chave:** tradução cultural; prática da diferença; apropriação literária; pastiche; adaptação fílmica; *As horas*; Michael Cunningham.

SILVA, Éder Menezes da. **In the translation of hours:** a lecture from the romance *The hours*, by Michael Cunningham. 2008. Dissertation (Mastering in Letters) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

### ABSTRACT

We aim to realize an analyses of the book *The hours* written by a north- american author Michael Cunningham by the translation perspective, understood in this context, while practice of the difference between the england culture and the north-american culture, considerring that Cunningham realizes a new critical lecture from the english romance called *Mrs. Dalloway*, written by Virginia Woolf. In this way, intend its to propose reflexions concerning of the construction process of the romance by means of we understand for cultural translation and this term will be discuted appropriatally in this work's structure. It's relevant to stand out some modalities which will be noted in the chapters and they will be followed in this order: the literary appropriation, the cultural translation, the negociation, the lecture, the pastiche and the filmic adaptation.

**Key words:** cultural translation; practice of the diference; literary appropriation; pastiche; filmic adaptation.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: UMA VIAGEM ATRAVÉS D(AS) HORAS.....	10
CAPITULO I - NAS HORAS DA TRADUÇÃO.....	18
1.1 Apropriação literária, transferência cultural, negociação, leitura: as modalidades na construção de As horas .....	26
1.2 <i>As Horas</i> : uma construção babélica.....	34
1.3 <i>Virginia Woolf e Michael Cunningham</i> : intelectuais a serviço da crítica.....	37
CAPÍTULO II - NAS HORAS DA PÓS-MODERNIDADE .....	49
2.1 Sobre o pós-moderno .....	50
2.2 Sobre o pastiche.....	54
2.3 Personagens negociadas .....	78
CAPÍTULO III - NAS HORAS DA SÉTIMA ARTE .....	81
3.1 Para uma teoria da adaptação fílmica.....	85
3.2 Entre o literário e o fílmico: as possíveis conexões.....	90
3.3 Virginia Woolf, Laura Brown e Clarissa Vaughan: identidades fragmentadas no filme e no romance.....	96
3.4 De Virginia Woolf a Cunningham: <i>a recepção</i> .....	100
3.5 As conexões entre o filme de Daldry e Mrs. Dalloway, de Virginia Woolf .....	102
CONCLUSÃO – AS HORAS: UMA VISÃO CULTURAL.....	105
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	110

**INTRODUÇÃO: UMA VIAGEM**  
**ATRAVÉS D(AS) *HORAS***

## INTRODUÇÃO: UMA VIAGEM ATRAVÉS D(AS) HORAS

*A diferença cultural é um processo de significação através do qual afirmações da cultura ou sobre a cultura diferenciam, discriminam e autorizam a produção de campos de força, referência, aplicabilidade e capacidade (BHABHA, 1998).*

Estamos em 1929. Isso mesmo. Em Londres, especificamente em Bourton, onde começaremos uma viagem através do tempo. Porém, trata-se de uma viagem especial, conduzida, não por um único “motorista”, mas por vários, que possuem a incumbência de nos conduzir por caminhos permeados por diferenças, entretanto que confluem para um mesmo ponto de chegada: a obra norte-americana intitulada *The hours* (1998), de Michael Cunningham.

Desse modo, antes que bata o Big Ben, e você, caro leitor, se atrase, espere por um ônibus (como um daqueles que circulavam pelas ruas de Londres de 1929) que o levará exatamente do local onde uma distinta figura londrina chamada Mrs. Dalloway estava ao atravessar a sofisticada Victoria Street, com destino à New York de um certo escritor norte-americano chamado Michael Cunningham, com direito à viagem no tempo em três diferentes lugares, para conhecer três personagens ímpares que, de certo modo, se correlacionam e constituem a obra intitulada *The hours* (1998), que valeu a Cunningham o prêmio Pulitzer de 1999.

A parada obrigatória em New York poderá fazer o diferencial – mesmo em sua “balbúrdia, em sua inflexível decrepitude pardacenta, em seu declínio infundável”, porém, com uma visão das árvores, ao longo da West Tenth Street, que produzem “folhas pequenas e perfeitas” (CUNNINGHAM, 2003, p. 15), pois se trata de um lugar no qual há uma heterogeneidade de culturas, de raças, resumindo-se no que podemos entender por marcas da heteronormatividade.

É válido ressaltar que se trata de uma “viagem pelo tempo”, entre dois pontos. De um lado, a obra da modernista Virginia Woolf intitulada *Mrs. Dalloway* (1925) e, do outro, o romance norte-americano, de Michael Cunningham, cujo título será retomado não mais em inglês como outrora, portanto, *As horas* será a nomenclatura utilizada ao longo do trabalho. Nossa análise encontrar-se-á conduzida por proposições e reflexões de teóricos e de críticos contemporâneos que nos ajudarão a compreender o processo de construção do romance de Cunningham. Desse modo, sugerimos que não percamos mais tempo, pois as horas passam, o momento do embarque se aproxima de forma efêmera e, pontualíssimamente, foi anunciado pelo incansável Big Ben.

Acreditamos que algumas explanações sejam necessárias para que a viagem ocorra de forma tranqüila. Por ser este trabalho eminentemente de caráter bibliográfico, explicitam-se a seguir os principais “condutores” e suas específicas “habilitações”, aos quais nomeamos, respectivamente, de teóricos e de críticos de literatura e de cultura, bem como suas respectivas obras que tangenciam mais de perto a temática em estudo.

Os estudos críticos contemporâneos têm tratado a exaustão dos diálogos literário e cultural entre obras. Em face do exposto, o presente trabalho justifica-se relevante e pretende contribuir para a compreensão das relações entre obra moderna e pós-moderna na contemporaneidade e a discussão de questões acerca da importância de se estudar as relações entre literaturas por meio da *tradução cultural*. Para Bhabha esse tipo de tradução revela que:

O “original” nunca é acabado ou completo em si. O “originário” está sempre aberto à tradução [...] nunca tem um momento anterior totalizado de ser ou de significação – uma essência. O que isso de fato quer dizer é que as culturas são apenas constituídas, em relação àquela alteridade interna a sua atividade de formação de símbolos que as torna estruturas descentradas – é através desse deslocamento ou limiaridade que surge a possibilidade de articular práticas e prioridades culturais diferentes e até mesmo incomensuráveis (BHABHA *apud* SOUZA, 2004, p. 125).

O que motiva este trabalho é a possibilidade de configurar *As horas* enquanto um construto do que entendemos por tradução cultural, tal como foi postulada por Bhabha. Daí, questões como: o romance *Mrs. Dalloway* poderia ser considerado uma obra traduzível culturalmente? O romance inglês esteve aberto para a tradução de Cunningham? E ainda: está aberto para outras traduções? Tais indagações nos instigam a obter respostas que serão posteriormente construídas e discutidas no primeiro capítulo, com base nas reflexões dos teóricos e dos críticos que nos amparam nesta dissertação.

Procurando delimitar as mais diversas posturas em relação à análise do ato tradutório, podemos dizer que algumas teorias têm sido empregadas no que se refere à definição da natureza da tradução ao longo da história, entre as quais estão as abordagens culturais. Dessa forma, nos deteremos em realizar uma análise dos aspectos culturais inerentes à obra de Cunningham, aproximando-nos das reflexões que servirão de suporte para nossa análise; entre elas, as de Jacques Derrida, Rosemary Arrojo, Tânia Franco Carvalhal, Frederic Jameson, Linda Hutcheon, Gilles Lipovetsky, Homi Bhabha, entre outros.

Sob as diferentes perspectivas propostas pelos estudiosos citados anteriormente, analisaremos o processo de construção de algumas práticas evidenciadas em *As horas* que poderiam ser entendidas enquanto “modalidades” de tradução cultural, tais como: a *apropriação literária*, a *transferência cultural*, a *negociação* e a *leitura* (essas modalidades serão discutidas no primeiro capítulo); o *pastiche*, que enquanto modalidade de tradução cultural se constitui como base para as discussões no segundo capítulo; e, finalmente, no terceiro capítulo, a *adaptação fílmica* como modalidade de tradução que servirá de esteio para pensarmos a construção cinematográfica realizada a partir do romance de Cunningham.

É válido observarmos que os conceitos de apropriação literária, transferência cultural, negociação, leitura, pastiche e adaptação fílmica serão devidamente retomados,

expandidos e postos em reflexão ao longo do trabalho, haja vista que servirão de suporte para pensarmos e discutirmos o empreendimento intelectual desenvolvido por Cunningham.

Em linhas gerais, no primeiro capítulo, intitulado *Nas horas da tradução*, procuraremos discutir diferentes linhas teóricas sobre o ato tradutório e as “modalidades” evidenciadas para a realização de nossa análise de *As horas*. Poderia o romance de Cunningham ser considerado como uma *apropriação literária* de *Mrs. Dalloway*? Essa apropriação acarretaria uma certa “dívida” ou “débito” em relação à obra de Woolf? Para respondermos a tais questões, observaremos, em caráter introdutório, as considerações de Arrojo (1993) a respeito do conceito de *apropriação*. A autora afirma que o mecanismo que orienta uma tradução “estaria muito mais próximo de um ‘reconhecimento’ ou de uma ‘apropriação’, em que o tradutor necessariamente cria, ou melhor, recria, o texto com o qual estabelece uma relação” (ARROJO, 1993, p. 39).

Outra questão que será discutida ainda no primeiro capítulo é a problemática da possível “dívida” do tradutor, que neste caso é Cunningham, acarretada por outra modalidade de tradução – a *transferência cultural* em relação à obra de Woolf. Segundo Arrojo (1993), as apropriações de trechos de *Mrs. Dalloway*, conscientemente empregadas pelo autor de *As horas*, devem servir para observarmos que, seja o tradutor, o crítico, ou o leitor, não se pode negar o processo de “transferência” do qual não se pode escapar. Isso ocorre em qualquer ato, seja o de traduzir, de produzir uma crítica, ou de ler, pois “o ideal ascético do leitor, do teórico e do analista que imaginam poder não se misturar à textura do que lêem, teorizam e analisam, não escapa à culpa da apropriação, nem ao débito dessa transferência de fundos sem a qual não se lê, não se analisa, nem se teoriza” (ARROJO, 1993, p. 112).

Ainda para pensarmos tal questão, tomaremos também por referencial teórico o que Derrida (2002) postula ao propor que “a dívida não engaja a restituir uma cópia ou uma boa imagem, uma representação fiel do original” (DERRIDA, 2002, p. 38). Por um lado

entendemos que essa linha de reflexão não traz consigo a implicação de que o trabalho de Cunningham corra o risco de ser acusado como uma “cópia” ou “plágio” do romance inglês. Por outro, alguns leitores “desavisados”, depois de lerem *As horas* e, posteriormente, o romance woolfiano, poderiam “dizer” que há trechos literalmente copiados de *Mrs. Dalloway* e transcritos em algumas falas das personagens de *As horas*. Será possível o surgimento de um questionamento por parte de tais leitores sobre a questão de uma possível “violação” da autoria de Virginia Woolf? Daí a importância do próximo capítulo, que tratará da questão do *pastiche*.

Já no segundo capítulo, nomeado de *Nas horas da pós-modernidade*, proporemos uma análise sobre o que faz com que a obra de Cunningham seja considerada uma obra *pós-moderna*. Para tanto, é necessário, antes de tecer qualquer comentário, refletir aqui sobre o conceito de *pós-modernidade*. Neste sentido, Hutcheon (1991) afirma que “o pós-modernismo é um empreendimento cultural contraditório, altamente envolvido naquilo que procura contestar, ele usa e abusa das próprias estruturas e valores que desaprova” (HUTCHEON, 1991, p. 19).

Ao observar a reflexão proposta por Hutcheon, poderíamos inferir que ao revisitar o passado representado por *Mrs. Dalloway*, Cunningham desafia e questiona traços culturais significativos presentes no romance inglês? Como o escritor norte-americano dialoga com traços culturais pertinentes à cultura inglesa, especialmente ao ficcionalizar a escritora Virginia Woolf no momento de criação de seu romance *Mrs. Dalloway*, respeitando a cultura inglesa? Essas indagações também serão explanadas no segundo capítulo.

Depois de discorrermos sobre o conceito de pós-modernismo, proporemos reflexões acerca de outra modalidade de tradução cultural: o *pastiche*. Sob a perspectiva de Jameson (1993), “o *pastiche*, como a paródia, é a imitação de um estilo peculiar ou único, o uso de uma máscara estilística, a fala numa língua morta: mas é uma prática neutra dessa

mímica, sem a motivação ulterior da paródia” (JAMESON, 1993, p. 29). Entretanto, podemos observar que enquanto a modernista Woolf propunha uma ruptura dos padrões da época ao escrever *Mrs. Dalloway*, Cunningham faz um resgate do passado por meio do diálogo crítico que traduz as diferenças culturais, históricas, entre outras. Porventura, a definição de Jameson sobre o pastiche enquanto prática neutra ou simplesmente imitação de um estilo morto corresponderia ao que o autor de *As horas* realizou?

Para dialogar com a definição de *pastiche* proposta por Jameson, valer-nos-emos das reflexões propostas por Hutcheon (1991) sobre o conceito de *paródia*. Torna-se relevante compreendermos que uma das formas pós-modernas de incorporar literalmente o passado textualizado no texto do presente é a paródia (pastiche), pois ela “parece oferecer, em relação ao presente e ao passado, uma perspectiva que permite ao artista falar para um discurso a partir de dentro desse discurso, mas sem ser totalmente recuperado por ele” (HUTCHEON, 1991, p. 58). No entanto, cabe-nos a pergunta: qual é a diferença entre o pastiche de Jameson e a paródia de Hutcheon? Qual definição seria mais pertinente para pensarmos o romance de Cunningham? Procuraremos discutir essas questões, detidamente, no segundo capítulo. Todavia, desde já deixamos entender que o que Hutcheon denomina de paródia equivale ao que Jameson chama de pastiche.

Já no terceiro e último capítulo, intitulado *Nas horas da sétima arte*, analisaremos a transformação do romance de Cunningham em filme, ou seja, o trânsito da linguagem literária para a linguagem cinematográfica. A esse trânsito damos o nome de *adaptação fílmica* (entendido aqui como uma modalidade de tradução cultural). Na contemporaneidade, vemos que a transformação de obras literárias clássicas ou contemporâneas em filmes, por exemplo, mede-se pelo esforço permanente e inacabado de representação de uma sociedade que se depara com as novas demandas de diferença e de alteridade impostas pelo presente. A obra literária, na verdade, está constantemente gerando e violando as expectativas, num jogo

mútuo e complexo do que é regular e do que é ocasional, de normas e desvios, de padrões e de quebras de preconceitos.

Por fim, tentaremos responder a uma última questão que nos inquieta: em geral, os filmes baseados em obras literárias, obrigatoriamente, carregam a responsabilidade de serem uma referência explícita e até mesmo, de certa forma, reverencial à obra literária que o inspirou?

Caros leitores, vimos até aqui apenas o “roteiro” de nossa viagem. Sabemos que é por caminhos sinuosos e cheio de obstáculos que se caracteriza uma aventura. Portanto, não nos apressemos em generalizar a tradução a ponto de fazer dela somente um caso particular da leitura. Como já observamos de forma introdutória, a tradução pode ser analisada sob diferentes aspectos, dependendo do contexto em que ela é analisada. O que nos interessa aqui é o que *As horas* nos mostra: o diálogo com o moderno, com a obra de Woolf, e a visão crítica da sociedade inglesa e da autora traduzida em *Mrs. Dalloway*, naquele momento de um modo geral. A este trabalho que se propõe a “uma articulação de práticas e prioridades culturais diferentes” (BHABHA, *apud* SOUZA, 2004, p.125) damos o nome de tradução cultural.

## ***NAS HORAS DA TRADUÇÃO***

## 1 NAS HORAS DA TRADUÇÃO

*A tradução será na verdade um momento de seu próprio crescimento, ele aí completar-se-á engrandecendo-se* (DERRIDA, 2002).

Durante muito tempo a tradução foi vista apenas com uma atividade profissional, estigmatizada pelo senso comum como um mero trabalho transportador de significados de uma língua para outra; quanto mais “fiel” a tradução fosse ao texto original, de melhor qualidade seria. Mas, a partir da reflexão desconstrutivista desenvolvida e difundida por Derrida, a tradução passou a ser discutida além daquela conceituação.

Na atualidade, muito se tem discutido sobre a revisitação de um determinado escritor ou obra do passado por um escritor do presente. É nas palavras de Bhabha que encontramos embasamento para afirmar que, enquanto produção literária do presente, o romance *As horas* não deve ser encarado como “uma ruptura ou um vínculo com o passado e o futuro, não mais uma presença sincrônica: nossa autpresença mais imediata, nossa imagem pública, vem a ser revelada por suas descontinuidades, suas desigualdades, suas minorias” (BHABHA, 1998, p. 23). Devemos olhar o romance de Cunningham enquanto uma reflexão sobre o outro texto que considera as diferenças, a possibilidade das palavras e dos conceitos e, finalmente, os aspectos históricos, culturais e sociais.

Pensar o processo cultural contemporâneo, supõe também pensar a questão da identidade e de suas particularidades; “[o] novo não é parte do *continuum* do passado e presente. Ele, o trabalho fronteiro da cultura, cria uma idéia do novo como ato insurgente de tradução cultural” (BHABHA, 1998, p. 27).

Nos últimos anos, o estudo da tradução literária tem ampliado os seus horizontes e pode ser visto como uma chave para abordagens contrastivas dos estudos literários. A tradução é também uma força imprescindível na compreensão do desenvolvimento de uma

literatura. Em determinado período e em certas literaturas, a tradução desempenhou um papel central, sendo responsável pela introdução de novas formas literárias, trazidas de outros países. Já em literaturas consolidadas, a tradução acabou desempenhando um papel periférico.

É preciso observar que durante muito tempo a teoria da tradução esteve colocada “à margem da profissionalização e da institucionalização acadêmica” (ARROJO, 1993, p. 31). Nesse sentido, o foco era, por conseguinte, a tradução como transporte neutro de significados e no centro do debate estava a tão conhecida dicotomia palavra/sentido, a tradução “fiel” versus a tradução “livre”.

Segundo Aubert, é necessário levarmos em consideração as contingências de ordem individual do tradutor e as injunções lingüístico-culturais originárias do confronto de duas línguas e culturas diversas durante o ato tradutório, pois

[...] é sob um dos prismas que a língua incorpora em sua estrutura formal e em seu uso social e histórico todo um repositório cultural, antropológico, imagético, que delineia um primeiro quadro de apreensão e expressão do mundo, com um determinado conjunto de matizes difíceis, para não dizer impossíveis, de serem reencontrados, na mesma configuração de valores, em outro idioma. Conduz o espírito humano, mesmo que por inércia, a pensar, sentir e dizer o mundo (ou os mundos) de determinada maneira ou de um conjunto limitado de maneiras percebidas como típicas do complexo língua/cultura em questão (AUBERT, 1981, p.40-41).

A tradução tem aberto caminhos na contemporaneidade, especialmente no tocante ao diálogo estabelecido entre as culturas, que tomam força a partir da confluência de algumas tendências importantes do pensamento contemporâneo, como a aceitação em discutir a impossibilidade de se recuperar qualquer origem enquanto essência divinamente inspirada. No caso do romance em estudo, Cunningham desenvolveu, ao traduzir, de certa forma, a essência de *Mrs. Dalloway*, um trabalho ímpar por meio de diálogo crítico. Sugerimos que a aceitação desse diálogo que a tradução propõe tem emergido no que denominamos de espaço pós-moderno, o que procuraremos mostrar adiante.

Os estudos de tradução cultural, que nos últimos anos têm despertado muito interesse, estão no âmbito da Literatura Comparada e correspondem àquilo que é chamado de *translation studies* (representado por estudiosos dos Países Baixos, Israel, Grã-Bretanha, Canadá e Estados Unidos da América). Um estudo de tradução de orientação cultural tem grande chance de promover a interligação entre lingüístico e literário, de reunir todos os tipos de tradução.

De acordo com Miller (2000), um dos grandes avanços obtidos pela Literatura Comparada foi a sua inserção no campo dos Estudos Culturais, o que propiciou uma análise mais crítica por parte dos estudos comparatistas. Para o autor, olhar criticamente a literatura significa

Desconstruí-la vendo o modo como ela exemplifica certos pressupostos teóricos, ou pode significar (também) olhar criticamente o modo como a literatura reforça e cria uma ideologia – sexista, racista, nacionalista ou classista. Esta ideologia é contestada através dos efeitos performativos de seu estudo (MILLER *apud* BEHAR, 2000, p. 246).

É de suma importância evidenciar que nosso trabalho está inserido dentro do que propõem os Estudos Culturais: uma análise que parte da idéia de que no trabalho intelectual sério e crítico deve-se privilegiar a articulação entre o pensamento contemporâneo e a realidade histórica. De acordo com Hall (1980) os Estudos Culturais, como problemática distinta, emergem de um momento desses, nos meados da década de 1950<sup>1</sup>.

Definir um conceito de cultura não é uma tarefa fácil. No entanto, há duas maneiras diferentes de conceituar cultura que podem ser extraídas das várias e sugestivas formulações feitas por Raymond Williams, que encontramos na análise de Cevalco (2001), *Para ler Raymond Williams*. De modo geral, a primeira postulação relaciona cultura à soma das descrições disponíveis pelas quais as sociedades dão sentido e refletem as suas

---

<sup>1</sup> Os anos 1950 foram anos difíceis, pois os países estavam se recuperando da II Guerra Mundial.

experiências comuns. Essa definição recorre à ênfase primitiva sobre as idéias, mas a submete a todo um trabalho de reformulação.

A concepção de cultura é, em si mesma, socializada e democratizada. Ou seja, não consiste mais na soma de “o melhor que foi pensado e dito”, considerado como ápice de uma civilização plenamente realizada – aquele ideal de perfeição pelo qual, num sentido antigo, todos aspiravam. A manifestação cultural era vista no passado como uma posição de privilégio, uma pedra de toque dos mais altos valores de civilização sendo agora redefinida como apenas uma forma especial do processo social geral: o dar e tomar significados e o lento desenvolvimento dos significados comuns, isto é, uma cultura comum.

É nesse contexto que entendemos que a teoria da cultura pode ser definida como um estudo das relações entre elementos em um modo de vida globalizado. Assim, a cultura não é uma prática, nem apenas a soma descritiva dos costumes e das culturas populares das sociedades, como tende a ser considerada em certos tipos de antropologia, mas está atravessada por todas as práticas sociais, como: o intercâmbio cultural entre povos, o diálogo entre as literaturas e a relação de textos traduzidos dentro do contexto cultural de cada sociedade.

Entre as práticas descritas anteriormente, o estudo de textos traduzidos nos sugere uma reflexão sobre a questão da *tradução* como reescritura, apresentada por Lefevére (2008). Com base nas idéias do autor, a tradução é a reescritura de um texto original, e as reescrituras podem afetar profundamente o diálogo dos sistemas literários não somente pelo fato de projetar a imagem de um escritor ou de uma obra em outra literatura, ou por fracassar em fazê-lo, mas também por introduzir novos instrumentos no corpo de uma poética, delineando mudanças.

Assim, a tradução assume um diálogo permanente com as estruturas sociais, adquirindo uma grande autonomia e poder de transformação nas relações de formação do

cânone de uma determinada obra. Ao ser posta dentro dos princípios da poética de um certo sistema de chegada, a tradução cultural estabelece diálogos entre fronteiras culturais e difunde-se por meios diferentes de linguagem literária, teatral, cinematográfica, televisiva, estética, entre outras.

Ainda de acordo com Lefevére (2008), até o início do século XX, os estudiosos estabeleciam, em suas análises, um tipo de estética estilística comparativa. A idéia central era analisar o belo acima de tudo, a estética, certas expressões ou grupos de frases como eram no original e quanto dessa “beleza” perdia-se na tradução. Essa postura, segundo o autor, favorecia a supervalorização de uma língua em detrimento de outra, estabelecendo uma forma de imperialismo lingüístico.

Em *Mrs. Dalloway* e *As horas vemos* que as diferenças culturais não impedem que haja o entrelaçamento de culturas, em uma época em que tempo e espaço se diluem diante das novas possibilidades tecnológicas e das intensas migrações, possibilitando o contato com as complexas transformações de uma forma até então desconhecida, acarretando mudanças individuais e sociais também relevantes.

Podemos observar, a partir da leitura do romance norte-americano, que para Cunningham o sujeito enquanto parte integrante de uma sociedade não tem exatamente de reproduzi-la, uma vez que as identidades culturais e sociais são representativas. Tanto Cunningham quanto Woolf colocam em questão pessoas que abandonam ou modificam devoções, gostos, maneiras de usar o tempo livre, convicções religiosas e estéticas. Enfim, propiciam processos transculturais por meio da tradução cultural, entendida, inicialmente, enquanto diálogo entre as culturas inglesa e norte-americana.

Uma contribuição pertinente ao nosso trabalho é a de Beatriz Sarlo (2002) ao refletir que “a tradução é, simultaneamente, comunicação e obstáculo, uma vez que as línguas [culturas] nunca se refletem umas nas outras como em um espelho” (SARLO, 2002, p. 50).

Assim, a tensão que permeia esse processo de tradução cultural existente em *As horas* entre fatos alheios/possibilidade e distanciamento/conflito é uma tensão que pode ser criativa e que propiciou ao escritor um olhar atento e a perceber que seu trabalho nunca esteve terminado ou perfeito, pois o conflito é seu ponto de partida e fugir dele seria fugir da possibilidade de uma tradução cultural eficiente e crítica.

Desse modo, entendemos que o romance *As horas*, em relação à *Mrs. Dalloway*, de fato não deve ser pensado como “espelho” que teria por único objetivo refletir a história da personagem Mrs. Dalloway, mas sim como romance de um romance “novo” e com um sentido próprio. Assim, a obra de Cunningham se enquadra no âmbito da *tradução cultural*.

Os fenômenos culturais, como hoje se mostram, para serem compreendidos necessitam de análises que superem os estudos centrados nas culturas meramente locais, tradicionais e estáveis, que levem em conta os processos translocais e o papel profundamente ativo que a imaginação social tem nesse contexto cultural. Hoje se articula um imaginário intercultural que perpassa distintas sociedades, tornado possível pela migração, pelos meios de comunicação de massa e pela revolução tecnológica na área da comunicação entre povos (Internet, vídeo-conferência, fax). Os processos globais e as imagens que os representam se constituem pela circulação mais fluida de capitais, bens e mensagens, assim como de pessoas que se deslocam entre países e culturas, mantendo vínculos freqüentes entre sociedades, fato menos habitual até meados do século XX.

De acordo com Rincón (1999), ao longo dos anos, a tradução cultural esteve ligada também à Antropologia Social Britânica, de Godfrey Lienhardt e Ernest Gellner, que transformam a *cultural translation* em prática de significação central para a Antropologia. No momento em que Lienhardt reflete sobre tradução, ele não está se referindo somente a questões lingüísticas, mas sim aos "modos de pensar" que envolvem esse processo. Percebemos que sua preocupação é descrever/analisar como uma tribo, um povo pensa em sua

cultura, e tentar traduzir tal modo de pensar da forma mais clara possível para a cultura do antropólogo-tradutor.

Por outro lado, cabe-nos observar que tipo de reflexão crítica é sugerida por Walter Benjamin (1994) sobre a tarefa do tradutor. De acordo com o autor, o pensamento moderno assume e desloca a reflexão de que a tradução pode ser entendida como questão central na vida da cultura. Entendemos que acontece um reenquadramento conceitual da tradução, decorrente das transformações na forma de pensar a representação e a subjetividade, o que vem aliado ao questionamento da autoridade do autor e das bases coletivas da enunciação, mostrando as profundas relações entre língua, texto e cultura.

Pensando nas possibilidades que a tradução cultural nos permite refletir, sobretudo no tocante à noção de *tradução* decorrente da reflexão desenvolvida por Walter Benjamin (1994), ressaltamos a impossibilidade de se entender a tradução como uma recuperação plena de significados que enfatiza a aceitação da perda de uma suposta origem “intocável” do texto original a ser traduzido. Desse modo, a tarefa do tradutor pressupõe a aceitação do distanciamento do texto-cultura original, reconhecido em sua diferença e inapreensível em sua totalidade.

Ao trazermos para nossas reflexões o que implica o termo *tradução* utilizado para nortear as discussões neste trabalho, podemos compreender, sob outro olhar, o que ocorre em *As horas* em relação ao romance *Mrs. Dalloway* (1980) se pensarmos no sentido e na extensão do termo “desconstrução” utilizado por Jacques Derrida: nos propõe pensar que Cunningham desconstrói o texto de Woolf, ao mesmo tempo em que revela como ele funciona, por meio de seu desejo, pois sabemos que sem o sentimento de amor àquilo a que se propõe a dialogar não se pode ler sem se abrir para o desejo da linguagem, para a busca daquilo que permanece ausente e alheio a si mesmo.

Ao revisitar *Mrs. Dalloway*, por meio de um trabalho comparatista, Cunningham dialoga diretamente com o romance inglês e toda uma *cultura* moderna. Antes de qualquer coisa, devemos saber que o importante para nossas discussões é a ruptura de velhas correntes de um pensamento tradicional com relação às mudanças de perspectivas teóricas, a exemplo da própria *tradução cultural*.

De acordo com Bhabha, a tradução cultural pode ser compreendida como:

[...] Teoria da cultura que está próxima a uma teoria da linguagem, como parte de um processo de traduções – usando essa palavra, como antes, não no sentido estritamente lingüístico de tradução, como, por exemplo, um “livro traduzido do francês para o inglês”, mas... Como sugere Benjamin, também uma maneira de imitar, porém de uma forma deslocadora [...] Imitar um original de tal forma que a prioridade do original não seja reforçada, porém, pelo próprio fato de que o original *se presta* a ser simulado, copiado, transferido, transformado, etc ( BHABHA, *apud* SOUZA, 2004, p. 125).

Portanto, podemos dizer que em *Mrs. Dalloway* “o original se presta a ser simulado, copiado, transferido, transformado” (idem) e *As horas* se presta a fazê-lo por intermédio das modalidades da *tradução cultural*. Daí a relevância de estudarmos cada uma das modalidades, com o intuito de observar o romance de Cunningham por meio de diferentes visões.

### *1. 1 Apropriação literária, transferência cultural, negociação, leitura: as modalidades na construção de As horas*

*As horas*, romance do norte-americano Michael Cunningham, é dividido em três momentos, que são protagonizados por três personagens distintas. No primeiro momento temos a personagem Virginia Woolf, em 1923, ao escrever seu romance *Mrs. Dalloway* em Richmond, um subúrbio londrino onde mora com o marido Leonard, almejando uma tranquilidade necessária ao seu perturbado estado mental. Em um segundo momento temos

Laura Brown, uma dona de casa norte-americana que mora num subúrbio de Los Angeles em 1949; é casada com um herói da Segunda Guerra, mãe de Ritchie, um garoto que adora questioná-la, grávida do segundo filho. No terceiro momento temos Clarissa Vaughan, editora de sucesso em New York, cinquenta anos de idade e casada com uma produtora de TV, melhor amiga do poeta Richard, também homossexual e aidético terminal, para quem Clarissa está organizando uma festa pela conquista de um prêmio literário.

A estrutura narrativa do romance possibilita a sobreposição das histórias dessas três personagens. O romance é construído em quatro seções: um “Prólogo”, seguido de três partes, intituladas “Mrs. Dalloway”, “Mrs. Brown” e “Mrs. Woolf”. As três partes são, por sua vez, subdivididas em capítulos que se intercalam. As histórias, devidamente apresentadas pelo título, são narradas de modo fragmentado, interrompe-se uma narração em determinado ponto e inicia-se, retoma-se outra em seguida.

Estabelecido um panorama da teoria da tradução cultural, “dadas as horas”, passemos agora a tratar das modalidades da tradução presentes no romance norte-americano em questão, a apropriação, a transferência, a negociação e a leitura, conforme o proposto na introdução.

Observemos a primeira modalidade da tradução - a *apropriação* - que produz um diálogo cultural entre *As horas* e *Mrs. Dalloway*, uma revisitação crítica ao romance inglês. Como um dos vários exemplos de apropriação que permeiam o romance de Cunningham tem-se o fato de “ainda ser preciso comprar flores” (CUNNINGHAM, 2003, p. 15), também descrito no romance inglês: “Mrs. Dalloway disse que ela própria iria comprar as flores” (WOOLF, 1980, p. 7). O fato é retomado pelo autor norte-americano por meio de uma personagem que, não coincidentemente, se chama Clarissa, apelidada de “Mrs Dalloway” pelo amigo escritor Richard. Para comprovar o diálogo direto com a obra de Woolf, notem

que o termo “ainda” dá um efeito de continuidade e está empregado logo na abertura do capítulo intitulado *Mrs. Dalloway*, na obra de Cunningham

Contudo, qual seria o *significado* dessa apropriação textual descrita no parágrafo anterior? Um significado “somente se delinea, e se cria, a partir de um ato de interpretação, sempre provisória e temporariamente, com base na ideologia, nos padrões estéticos e morais, nas circunstâncias históricas que constituem a comunidade sociocultural” (ARROJO, 1993, p. 19).

Sob essa perspectiva, observamos que antes de ser o autor de *As horas*, Cunningham é um leitor, como outro qualquer, que não deixa de projetar em sua leitura as circunstâncias e os padrões que o constituem enquanto leitor e membro de uma determinada comunidade. Devemos, então, considerar as interpretações de um determinado texto a partir de uma leitura produzida por uma ideologia e pela localização temporal, geográfica, política e cultural de um determinado leitor.

Convém ressaltar que a construção de *As horas*, de Michael Cunningham, se deu partir de uma leitura de *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf. Dificilmente, conseguiríamos imaginar uma obra sem a outra. E, por conseguinte, surge a necessidade de tratarmos da segunda modalidade da tradução – *a transferência cultural*.

Cunningham recriou a obra com a qual estabeleceu um diálogo por meio de um processo tradutório interpretativo, pautado na transferência cultural. Conforme Arrojo:

Qualquer tradução reproduz uma relação transferencial entre tradutor e texto e entre tradutor e autor, na qual está em jogo uma teia de sentimentos contraditórios. Nessa relação transferencial, o autor/texto necessariamente desempenha um papel ativo que lhe é atribuído por seu leitor/tradutor; ele não permanece quieto nem imóvel, nem tampouco esconde os significados que uma leitura “adequada” deveria descobrir (ARROJO, 1993, p. 37).

Se, por um lado, um texto literário, ao ser recriado/reescrito por meio da transferência cultural, “desconstrói-se” objetivando uma reflexão crítica, por outro, atinge

outros públicos e, por ser ampliado para novos contextos de linguagem, cria diferentes olhares sobre o “texto original”. Esta expressão que qualifica o texto predecessor transposta a ilusão de que toda tradução produzida a partir dele deva, necessariamente, ser “fiel” e “devedora”. Derrida observa que “se existe entre texto traduzido e texto traduzante uma relação de ‘original’ à versão, ela não poderia ser representativa ou reprodutiva. A tradução não é nem uma imagem nem uma cópia” (DERRIDA, 2002, p. 35).

É necessário pensar na reescritura de um texto como uma transferência cultural que ocorre por meio da tradução, compreendida aqui como o meio de rediscussão das culturas que dialogam através dos textos. “Uma tradução pode ser adaptada à cultura de chegada, ou pode levar elementos da cultura-fonte para a cultura de chegada” (MILTON, 1998, p. 8).

Em *As horas*, Cunningham nos mostra o desejo de “transcriar” *Mrs. Dalloway*. O escritor norte-americano estabelece certo tipo de negociação por meio da tradução cultural que, por sua vez, tem a vantagem de reconhecer a ligação histórica entre o sujeito e o objeto da crítica, de modo que não possa haver uma oposição simplista entre original e tradução.

Poderíamos inserir a obra de Cunningham em outra modalidade de tradução, a *negociação*, o que equivale a dizer que a relação entre *As horas* e *Mrs. Dalloway*, enquanto uma ligação histórica, política, cultural e literária, se encontra nas “margens deslizantes do deslocamento cultural”, na reflexão sobre qual poderia ser a função de uma perspectiva teórica crítica, “uma vez que o hibridismo cultural e histórico do mundo pós-colonial é tomado como lugar paradigmático de partida” (BHABHA, 1998, p. 46).

Entretanto, é válido lembrar que as identidades de cada personagem são construídas dialogicamente dentro de uma estrutura própria. Assim, o autor de *As horas* traduz a sua consciência de que a dialética entre o local e o global é sempre composta de diversas particularidades articuladas.

Enquanto narrativa que pretende re-significar, *As horas*, obra vencedora do prêmio PEN/Faulkner Award de 1999, deixa rastros dessa relação dialógica que se firma por meio de temáticas recorrentes já no Modernismo, como questões a respeito da traição, do homossexualismo, da morte, do amor, temas comuns aos romances tradicionais.

Pensemos no romance woolfiano como detalhes da cultura inglesa, como a pontualidade dos personagens nas cenas, enquanto texto-base que servirá de suporte para a construção de *As horas*, e assim perceberemos na narrativa de Cunningham apropriação de pedaços do enredo woolfiano, como se fossem peças de um mosaico, empregadas de acordo com o que autor quer dizer. Para poder realizar seu trabalho, o autor norte-americano nos faz refletir sobre sua leitura, ou seja, seu papel enquanto leitor de *Mrs. Dalloway*.

Como podemos entrar em contato com um texto e fazer com que ele nos fale se não for por intermédio de uma relação especial que nomeamos “leitura”? Por que não dizer “tradução”? Desse modo, podemos afirmar que Cunningham apresenta-se como leitor-tradutor-crítico da obra de Woolf e nos faz pensar que “a experiência da tradução, não tem somente a ver com o que acontece na mediação entre as línguas, mas se amplia a qualquer processo de transmissão ou de transporte de sentido” (LARROSA, 2004, p. 63). Em outras palavras, ler também pode ser considerado um ato tradutório, pois no momento da leitura se estabelece uma relação direta entre texto e leitor.

Segundo Arrojo (1993), a questão da leitura associa-se à renúncia do desejo impossível da restauração de uma suposta origem “intocável” e, simultaneamente, procura discutir e refletir criticamente os traços modernos, revisitando e rediscutindo-os, de modo que sejamos capazes de desconstruir na intenção de recriar por meio da relação intertextual.

Devemos destacar, ainda, como uma contribuição significativa para a tradução cultural, o aproveitamento e a incorporação de conceitos oriundos de correntes teóricas surgidas após os anos 60 do século XX, como o de dialogismo, de Mikhail Bakhtin, divulgado

por sua tradutora na França, Julia Kristeva, no início dos anos 1970, e que deu origem à noção de intertextualidade, cunhada e difundida por Kristeva, trazendo grandes alterações em conceitos tradicionais do comparatismo literário, como os de fontes e influências.

A noção de intertextualidade rediscutida por Carvalhal (2003) nos indica uma ampliação em torno das reflexões sobre as relações entre as literaturas:

As leituras dos modos de apropriação, de absorção e de transformações textuais; [...] se a noção de influência tendia a individualizar a obra, sobrepondo o biográfico ao textual, e impondo uma causalidade determinista na produção literária, a de intertextualidade, ao designar os sistemas impessoais de interação textual, coletiviza a obra. Por outro lado, se as fontes são, por definição, exteriores ao texto. Os traços da existência de intertextos são intratextuais, formadores e constituintes da obra (CARVALHAL, 2003, p. 76-77).

O conceito de intertextualidade ‘democratiza’ as relações interliterárias, na medida em que desaparecem as hierarquias entre o influenciador e o influenciado, entre o original e a cópia, em que estavam implícitas as noções de dependência e de dívida com os antecessores, para dar lugar a um processo de produtividade textual no qual as transformações e absorções de outros textos passam a ser encarados como “um procedimento natural e contínuo de reescrita” (CARVALHAL, 1992, p. 51), importando, antes de tudo, analisar e interpretar os motivos que geraram as novas relações.

Em linhas gerais, a relação estabelecida entre *As horas* e *Mrs. Dalloway* transpõe as fronteiras culturais. Cunningham nos faz pensar que as modalidades de tradução cultural evidenciadas em nossa pesquisa, até o presente momento, têm o efeito de discutir, problematizar e governar as diferenças existentes entre as culturas inglesa e norte-americana. Nesse sentido, nos é pertinente a reflexão de Duschatzky & Skliar (2001) sobre como esse intercâmbio cultural enriquece ambas as literaturas por meio da tradução, “enquanto mecanismo de manipulação dos textos dos outros, enquanto usurpação de vozes da alteridade

que são transformadas, primeiro em vozes parecidas, porém não idênticas e assimiladas, depois, em nossas formas conhecidas de dizer e nomear” (LARROSA;SKLIAR, 2001, p. 12).

Para ilustrar esse "intercâmbio cultural" entre as culturas norte-americana e inglesa observamos que Cunningham procura mostrar ao leitor como era a Londres de Virginia Woolf, em meados da década de 1920, e, conseqüentemente, um pouco da cultura inglesa plasmada nas descrições dos locais por onde circulava a escritora inglesa:

Embora esteja entre os melhores que há, Richmond é, decidida e inegavelmente, um subúrbio de Londres, apenas isso, com tudo o que a palavra sugere de jardineiras na janela e cercas vivas; de senhoras levando seus pugs para passear; de relógios batendo horas em salas desertas... Ela despreza Richmond. Tem fome de Londres; sonha, às vezes, com o coração das cidades (CUNNINGHAM, 2003, p. 71).

Assim, o que ganhamos por meio desse intercâmbio cultural demonstrado com a citação? De acordo com Bernd, parece ser a idéia de acabar com os binarismos para fazer face ao processo cultural “como uma dinâmica suscetível de imbricações constantes, aberta à reutilização e às reciclagens dos restos culturais de procedência diversas, às vezes rejeitados para a periferia do sistema” (BERND, 2005, p. 78).

Vivemos em um mundo onde as línguas e as culturas estão sempre influenciando umas às outras. Assim, podemos refletir sobre o que pode e o que não pode ser traduzido. Não se pode manter tudo no original, e a sintaxe da língua-alvo não deve ser influenciada pela sintaxe da língua original. Um dos elementos mais importantes consiste em acrescentar à própria voz do tradutor a voz do autor a que se propôs traduzir.

Quando o autor norte-americano se propõe a recriar *Mrs. Dalloway*, é como se ele, de certa forma, “assumisse” o lugar de Woolf, dando continuidade ao seu trabalho, porém sob uma leitura contemporânea, alicerçada nas dificuldades de nossos tempos. Pressupõe-se a mesma absorção crítica e coerente de um outro mundo: o tradutor Cunningham tem de absorver o ambiente do texto no seu contexto antes que ele possa traduzi-lo com autoridade; a

partir daí o que escreve é seu próprio texto, seguindo os contornos do que fez Virginia Woolf antes dele.

Cunningham, na tentativa de entender como se constituiu a produção literária de Woolf, escreve em uma outra época, na qual os estudos literários passaram a se mostrar atravessados pelos Estudos Culturais, mostrando a multiplicidade e a fragilidade de qualquer texto tido como original, por meio de uma reflexão desconstrutivista.

Na obra norte-americana, um dos exemplos inseridos por Cunningham para afirmar a desconstrução de todo um cenário utilizado por Woolf para a criação de sua história (a Londres de 1920) foi o cenário usado para contar a história de amor entre Clarissa Vaughan e Sally (a Nova York de 1999). No entanto, dentre as várias passagens que demonstram seu olhar crítico, o autor de *As horas* foi preciso, para não dizer brilhante, ao inserir um fato que o preocupava – e a toda uma geração dos anos 1990 – muito em voga em que ele escrevia – a AIDS. É por meio de Richard, um personagem portador do vírus HIV, que Cunningham retrata a realidade do sofrimento de uma pessoa que contrai a doença.

Ilustraremos uma "guerra" diferente das outras que utilizam todos os tipos de armamentos. Em *As horas* o escritor insere a AIDS enquanto temática de guerra, pois Richard contraiu o vírus numa época em que ainda não se sabia muito como tratá-lo, ao contrário de Evan, que mantém uma relação com Walter Hardy, utiliza o "novo coquetel" de drogas que combatem o vírus do HIV:

Como evitar 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, 2003, p. 50).

## 1.2 As horas: uma construção babélica

Não poderíamos falar sobre um trabalho de tradução cultural sem recorrermos às contribuições teóricas propostas por Jacques Derrida em seu livro intitulado *Torres de Babel*. Nesse trabalho, Derrida comenta o ensaio de Walter Benjamin, A tarefa do tradutor; a missão do tradutor e uma possível dívida do ato tradutório: “tradutor é endividado, ele se apresenta como tradutor na situação da dívida; e sua tarefa é de devolver, de devolver o que devia ter sido dado” (DERRIDA, 2002, p. 27).

Para Derrida, a tradução não buscaria dizer isto ou aquilo, a transportar tal ou tal conteúdo, a comunicar tal carga de sentido, mas sim remarcar a afinidade entre as línguas, a exibir sua própria possibilidade. Se a relação de amor entre tradutor e a obra “desconstruída” ocorre dentro de um enredo de desejo, logo se faz também a partir de uma relação transferencial. Assim, o contato com o texto sempre envolve um desejo de possuir um saber que, em um primeiro instante, se atribui ao outro. É a partir desse desejo que nascem não apenas a tradução e a leitura do texto do outro, mas também a escritura. O diálogo proposto por Cunningham com a obra inglesa sustenta o interesse pela *tradução cultural*, que também pode ser compreendida pelo processo criativo do escritor a partir do “outro” em *As horas*.

Podemos apreender o discurso do outro na produção norte-americana tendo como exemplo a primeira personagem retratada na obra, que é a “própria” Virginia Woolf escrevendo *Mrs. Dalloway* em 1923, na casa de um subúrbio londrino que divide com o marido Leonard:

Virginia acorda de novo. Está ali, em seu quarto, em Hogarth House. A luz cinzenta permeia o aposento; em surdina, cor de aço; repousa com uma vida branco-acinzentada e líquida em sua colcha. Prateia as paredes verdes. Ela sonhou com um parque e sonhou com um rumo para seu novo livro - qual era? Flores; alguma coisa a ver com flores (CUNNINGHAM, 2003, p. 31).

Entendemos que essa relação estabelecida entre os discursos e as apropriações de pessoas ficcionalizadas por meio de múltiplas relações resulta em uma prática recorrente na produção ficcional contemporânea, as inúmeras biografias de pessoas famosas que passam a ser lidas como romance. Há casos também em que escritores, por exemplo, tornam-se personagens de histórias romanceadas. Enfim, sobre tais questões, ou relações, a crítica biográfica tem se ocupado de forma crescente nos dias atuais.

Em *As horas*, as trocas de idéias são entre culturas distintas, entre o colonizador (Inglaterra) e o colonizado (Estados Unidos), e essa reescritura de valores, da própria história do romance, aos poucos vai se definindo como estratégia discursiva que favorece o enriquecimento e a migração de linguagens, de estilos, de personagens e de sentidos e, assim, permite a agregação de formas de pertencimento a um espaço de significação descentrado, aberto a modalidades distintas da atuação da narrativa.

Mesmo decorrentes de um outro contexto, corroboram com nossa discussão as reflexões de Achugar:

As transformações e os desafios políticos, tecnológicos e sociais de nosso presente continuam, todavia, e de fato, reproduzindo as hierarquias entre as classes sociais, entre as regiões e entre os países dos diferentes mundos que coabitam o planeta. Ao mesmo tempo não se tem podido erradicar a existência de estereótipos na representação que uns fazem dos outros. Mas, ainda, essas transformações continuam reproduzindo as representações culturais e políticas sobre outro, localize-se o outro na aldeia, no centro ou na periferia (ACHUGAR, 2006, p. 82).

Essas transformações implicam uma releitura do passado e a existência de tradições ou heranças culturais que permitem uma reflexão sobre questões como: o que Cunningham priorizou em sua escrita no sentido cultural? Para respondermos a essa indagação, devemos observar que os romances tradicionais estão sujeitos a uma revisitação, cujos efeitos são consideráveis, se os olharmos enquanto parte integrante na narrativa ficcional norte-americana.

Percebemos que a tradução cultural, enquanto desconstrução do original, nos permite aceitar a “Torre de Babel” enquanto multiplicidade irredutível de línguas, de culturas, de crenças e de ideologias; consideramos o romance de Cunningham como produção babélica, na qual temos três histórias diferentes representadas por personagens de diferentes lugares, culturas, posições sociais que, juntas, o constituem. Cabe-nos a observação de Larrosa & Skliar (2001) sobre a dimensão babélica:

O nome de Babel atravessa também alguns temas políticos e culturais, como os deslocamentos maciços de populações, a violência racial, os enfrentamentos no interior das cidades, o caráter plural, mestiço ao mesmo tempo crescentemente segmentado das comunidades, a progressiva destruição e burocratização dos espaços de convivência, a proliferação dos intercâmbios e das comunicações, a afirmação das diferenças em um mundo cada vez mais globalizado (LARROSA; SKLIAR, 2001, p. 8).

O romance de Cunningham nos convida a refletir sobre três momentos/mundos diferentes e conflituosos, representados/vivenciados pelas personagens: Mrs. Woolf, Mrs. Dalloway e Mrs. Brown; talvez para questionarmos quais são os efeitos de sentido, ou de contra-sentido, ou até mesmo de não sentido, precisamos refletir sobre o presente, questionando o modo como transportamos ou traduzimos as experiências do passado.

Entendemos que a personagem Clarissa Vaughn, de *As horas*, figurativiza, de certa forma, o mundo pós-moderno e porque não dizer “babélico”. No universo *newyorkness* (nova-iorquino), no qual se passa a história de Clarissa, podemos, também, visualizar uma realidade de diversidades étnicas, sociais e culturais. Ilustra o que estamos dizendo o momento em que Mrs. Dalloway, de Cunningham, se depara com tais diversidades ao atravessar a Eight Street em New York, “rodas zumbindo sobre concreto, a agitação e o choque produzidos; um véu de espuma branca soprando da fonte, enquanto rapazes sem camisa jogam frisbee e ambulantes (do Peru, da Guatemala) emitem uma fumaça pungente, cheirando a carne assada, de seus carrinhos prateados” (CUNNINGHAM, 2003, p. 19).

Comparamos, tomando por base passagem descrita anteriormente, parte da história de *As horas* com a da “Torre de Babel” descrita na Bíblia (Gênesis, 11, 7-8), na qual os homens se reuniam em torno de uma única torre, de um nome e de uma língua. Na contemporaneidade, os fatos divergem e acontecem a partir da diversidade “bem” ordenada e “bem” comunicada de diferentes cidades, diferentes torres, diferentes nomes e diferentes línguas. É sob essa perspectiva babélica que o cenário de New York se insere em um contexto de diferenças, pois simboliza as transformações, por meio de uma impressão de que aquilo que importa é continuar administrando e governando as fronteiras problematizadoras entre o ser e o não ser, entre o eu e o outro, apesar de situações desiguais nas quais a sociedade contemporânea, de modo geral, está mergulhada.

### *1.3 Virginia Woolf e Michael Cunningham: intelectuais a serviço da crítica*

Em relação à questão dos avanços do mundo moderno, Virgínia Woolf também se mostrou atenta e não deixou de inserir alguns fatos que comprovam a grande modernista e vanguardista que era, procurando sempre demonstrar os fatos contemporâneos em suas obras, e isso fez com que seu nome fosse lançado no cenário da literatura universal como uma das maiores escritoras modernas de todos os tempos, o que se estende às suas obras. Dessa forma, elementos tecnológicos, que constata a evolução da humanidade, não poderiam deixar de estar presentes em seus romances, o que não aconteceu de maneira diferente em *Mrs.*

*Dalloway*:

Nos olhos dos passantes, na sua pressa, no seu andar, na sua demora; no burburinho e vozeria; carros, autos, ônibus, caminhões, homens-sanduíches bamboleantes e tardos; charangas; realejos; na glória e no rumor e no estranho aerocanto de algum avião sobre a sua cabeça, estava isto, que ela amava: a vida, Londres; aquele momento de junho (WOOLF, 1980, p. 08).

De acordo com que o diz Bradbury, “o método de Virginia Woolf, a narrativa de consciência, deve alguma coisa a James Joyce, mas não é idêntica (...) tudo isso representa um dos aspectos que fazem com que *Mrs. Dalloway* nos pareça um romance moderno” (BRADBURY, 1989, p. 210).

Ainda sobre Woolf e a questão de sua visão crítica e transcultural sobre o mundo, Bradbury afirma que “como ela própria explicou, era um mundo visto de uma perspectiva feminina, o qual possui – como Clarissa – uma coerência estética, em espécie de beleza” (BRADBURY, 1989, p. 210).

Ressalvadas as diferenças epocais e estéticas que marcam tanto os romances aqui estudados, como outros, podemos afirmar que as línguas, as culturas se mesclam umas às outras. A utilização de tantas línguas, referências e citações confere aos textos uma grande parte de sua universalidade. Sobressaem disso algumas perguntas: a tradução, seja de qual forma for, necessariamente esclarece? Não será possível que ela disfarce e impeça nossa compreensão? Não pode um tradutor nos transmitir somente a ilusão de que entendemos o original, por tê-lo traduzido para uma cultura diferente daquela que já conhecemos?

Essas indagações nos levam a observar que o tradutor sempre enfatiza o original da maneira como melhor compreende aquilo a que se propõe traduzir. Explica-se, por conta disso, o fato de que duas traduções da mesma obra podem divergir em determinados pontos.

Em *Mrs. Dalloway* temos a questão do tempo na relação de Clarissa e Peter, “afinal, podiam estar separados durante séculos, ela e Peter; ela nunca escrevia uma carta e as dele eram muito secas; mas de súbito lhe ocorria: ‘Que diria Peter se estivesse aqui comigo agora?’ Alguns dias, certas cenas lho traziam de volta, suavemente, sem a antiga amargura [...]” (WOOLF, 1980, p. 11).

Em *As horas*, Cunningham constrói, por sua vez, assim como Woolf, uma narrativa baseada no pensamento e em uma não-linearidade temporal dos fatos, em que as

costuras da narrativa apresentam um texto no qual as complexidades, a pluralidade e as simultaneidades aparecem tal qual lidamos no mundo contemporâneo, com personagens construídos a partir do cotidiano. Para demonstrar esse fato em *As horas* vejamos a seguinte passagem: “acontece que eu gosto da beleza, ela dissera. Erguendo a mão dele de seu ombro, mordera-lhe a ponta do dedo indicador, um pouco mais forte do que o pretendido. Ela tinha dezoito anos, um novo nome. Podia fazer o que quisesse” (CUNNINGHAM, 2003, p. 16).

Ao tratarmos da questão temporal dos romances, é importante esclarecer, no entanto, que a idéia do fluxo da consciência está atrelada à da *simultaneidade*: “o fluxo ou corrente unem coisas do passado, do presente, e até mesmo desejos e projeções futuras, como se tudo estivesse acontecendo num aqui e agora, num presente contínuo” (NUNES, 1995, p. 34).

Assim, em *As horas* podemos observar, coerentemente, o uso da técnica da simultaneidade, haja vista que Cunningham conta a história de três personagens, em três diferentes épocas, estabelecendo um diálogo direto com a obra de Woolf ao passo que estabelece uma relação de intertextualidade em crise, mesmo porque sua intenção não é a de superar Virginia Woolf enquanto escritor, mas sim manter a idéia de um diálogo crítico com *Mrs. Dalloway* e exprimir as diferenças culturais existentes. Para ilustrar o exposto, observamos um trecho do romance de Cunningham em que há um exemplo do diálogo direto com a obra de Woolf e, até mesmo em relação aos costumes ingleses da época:

Ela é escritora; Leonard, Nelly, Ralph e os outros, os leitores. Esse romance em questão envolve uma mulher serena, inteligente, de sensibilidade dolorosamente suscetível, que já esteve doente, mas que agora se recuperou: que está se preparando para a temporada londrina, onde dará e freqüentará festas, escreverá de manhã, lerá à tarde, almoçará com as amigas e se vestirá com apuro. Existe uma verdadeira arte nisso, nesse comando de chás e jantares, nessa precisão animada. Os homens podem se felicitar por seus escritos verdadeiros e apaixonados a respeito dos movimentos das nações; podem achar que a guerra e a procura de Deus são os únicos temas da grande literatura; mas, se a posição dos homens do mundo pudesse derrubada por

uma escolha infeliz de chapéu, a literatura inglesa ver-se-ia dramaticamente transformada (CUNNINGHAM, 2003, p. 71-72).

Percebemos que a obra de Cunningham soube captar a essência da alma feminina, observada em *Mrs. Dalloway*, retratando-a em três diferentes contextos, com seu olhar de crítico e por que não de “tradutor”, se pensarmos em sua tentativa de transculturalizar um pouco da essência do universo britânico para a sua realidade conforme visto no trecho citado anteriormente. Por outro lado, Woolf mostrou-nos, por meio de sua opinião crítica e consciente, a situação da mulher da sociedade londrina na década de 1920 e o clima de tensão vivenciado por todos no período pós - Primeira Guerra Mundial.

De acordo com o que diz Bradbury (1989) sobre a revolução causada no romance moderno depois da Primeira Guerra e, conseqüentemente, depois de Woolf, vemos que “o moderno não era mais uma experiência ousada da consciência e de novas formas de expressão, e sim uma situação nova e sinistra que viria a desorientar a vida por todo o resto do século” (BRADBURY, 1989, p. 213).

Podemos refletir também sobre o fato de que, apesar de as diferenças coexistirem, em se tratando dos romances postos em análise, vê-se que *As horas* possui uma identidade construída a partir do momento que revisita *Mrs. Dalloway*. Essa forma de revisitação está sujeita ao *contexto epocal* de um resultado histórico (o período de guerra), ao passo que Cunningham, num diálogo crítico, fluído e híbrido, torna sua obra norte-americana ímpar em relação ao romance de Woolf.

Em se tratando do contexto epocal, entendemos que o livro não traz de volta as circunstâncias políticas de *Mrs. Dalloway*, ecos da Primeira Guerra Mundial, ilustrada nas alucinações de um ex-combatente. Porém, a percepção visionária, a um passo da loucura do poeta Richard, e a aproximação das angústias vividas por uma família tradicional - no caso de Laura-- e de uma família pós-moderna - Clarissa e Sally - reintroduzem a história no livro de

Cunningham. Não a história dos grandes eventos, mas a dos pequenos fatos do cotidiano – flores, entre a renovação e a decrepitude, olhares, beijos furtivos, festas e frivolidades, decepções e descobertas.

Cada cena em *As horas* é decisiva. Casais homossexuais, ex-militantes, que aderiram às glórias do consumo, donas-de-casa ansiosas por mudanças em suas vidas, liberdade ameaçada pela iminência da Aids, gerações que poderiam ter sido e que não foram. Enfim, podemos dizer que, se *Mrs. Dalloway* é um romance todo fragmentado, *As horas* não passa de um fragmento decalcado e colocado no mundo em ruínas da pós-modernidade que plasma aquele outro espatifado, mas moderno.

Lembramos-nos neste instante, mais insistentemente, de ressaltar as diferenças culturais existentes entre as literaturas norte-americana e inglesa, que estreitam consideravelmente as relações entre as obras e suas respectivas culturas. Podemos dizer que Michael Cunningham, em *As horas*, ao invés de fazer um simples resgate de significados de *Mrs. Dalloway*, recria criticamente o texto com o qual estabelece diálogo por meio de apropriação, enquadrando-se, desse modo, na figura do tradutor, o qual não visa exclusivamente à passagem de um sistema lingüístico para outro, mas alcança mesmo o campo cultural do próprio idioma.

Pensando na obra norte-americana, vemos que muitos outros paralelos entre os enredos das três mulheres, além do que temos discutido até aqui, podem ser ainda traçados. Por exemplo, em cada um dos enredos, a guerra é uma presença importante - a Primeira Guerra Mundial funciona como uma sombra ameaçadora no livro *Mrs Dalloway* que Virginia escreve em 1923; o marido de Laura Brown é herói da Segunda Guerra Mundial – e, ainda que metaforicamente, no enredo de 1990 o personagem Richard trava uma guerra, sua guerra individual contra a AIDS, guerra que é perdida por ele. Outro fato importante para uma maior

compreensão de *As horas* é saber que seus temas já se encontram incipientes ou parcialmente desenvolvidos no romance de Virginia Woolf.

Um dos grandes temas de *As horas* é, sem dúvida, a questão da identidade. Já em *Mrs Dalloway*, Woolf explora o tema da identidade em relação à protagonista, Clarissa, que ao se casar, deixa para trás a vida na casa de campo dos pais e ingressa na sociedade da Londres do início do século XX; deixa, a um tempo, de ser simplesmente Clarissa, com seus sonhos e suas expectativas, e passa a ocupar a posição de esposa de um Membro do Parlamento, a anfitriã perfeita, a senhora Dalloway. Para compreendermos a identidade de Clarissa observamos pertinente o trecho

Muitas vezes aquele corpo que habitava (parou para olhar um quadro holandês), aquele corpo, com toda a sua consistência, não parecia nada - absolutamente nada. Tinha a esquisita sensação de estar invisível; despercebida; desconhecida; de não ser mais casada, não ter mais filhos agora, apenas aquela espantosa e um tanto solene marcha com os demais, por Bond Street, ser esta Mrs. Dalloway; nem mais Clarissa: Mrs. Dalloway somente (WOOLF, 1980, p.14).

Pelo viés comparatista que norteia a produção deste trabalho, poderíamos refletir e aplicar a noção de hibridismo ao pensamento social norte-americano, especialmente em *As horas*, pois é sabido que a heterogeneidade é inerente a qualquer cultura, qualquer povo. Na tentativa de entender como se constitui a produção literária de Woolf, Cunningham escreve em uma outra época, híbrida, na qual os estudos literários passaram a se mostrar atravessados pelos estudos culturais, revelando a multiplicidade e a variedade de qualquer texto tido como original, por meio de uma reflexão desconstrutivista. Ou seja, os interesses teóricos e os gostos alteram-se de acordo com as épocas e suas respectivas discussões.

Dessa forma, vemos que o enredo em *As horas* é híbrido e que, portanto, a noção de *hibridismo*, proposta por Néstor García Canclini (1980), serve como embasamento teórico para compreendermos o pensamento do romancista norte-americano como âncora para uma

política cultural que poderia controlar ou se ajustar a uma série de processos derivados das formações políticas, sociais, econômicas e, sobretudo, culturais que então surgiam vistas como neoliberais pela maioria, e co-constituídas por múltiplos processos que a nova configuração do capital – isto é, o capitalismo financeiro - tornou inevitáveis.

Podemos notar esse fato em *As horas*, pois o símbolo da prosperidade e um dos maiores centros econômicos do mundo é Nova York. É oportuno também trazeremos para nossa reflexão o pensamento de Moreiras:

Talvez o tema central da política cultural de hoje seja como construir sociedade com projetos democráticos, de que todos participem sem que se tornem o mesmo, em que a desintegração seja elevada à diversidade, e as desigualdades (entre classes, grupos étnicos ou outros grupos) sejam reduzidas a diferenças (MOREIRAS, 2001, p. 314).

No romance de Cunningham, as três protagonistas femininas, afinal focalizadas, vivem em tempos diferentes – 1923, 1949 e 1999 – em três lugares diferentes – Hogarth House, Los Angeles e Nova York – porém suas vidas são interligadas, como se o tempo/espaço se fizesse através de dois eixos cruciais.

O primeiro eixo é o próprio romance de Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, de certa forma duplicado pela vida das personagens. As dificuldades da escritora em compor seu texto repercutem na vivência de duas personagens das histórias subsidiárias acrescentadas por Cunningham em *As horas*: Mrs. Brown, descrita como leitora voraz, é extremamente influenciada pela protagonista de *Mrs. Dalloway*, e Clarissa Vaughan, personagem da segunda história acrescentada por Cunningham, incorpora quase inconscientemente a Clarissa Dalloway do romance de Woolf, pois esse é o apelido que lhe fora dado por seu amigo Richard.

O segundo eixo partilhado pelas três histórias encontra-se na transferência, às vezes sutil, às vezes explícita, ao efeito, na vida das pessoas, das calamidades que rondam as

três épocas – a Primeira Grande Guerra, a Segunda Guerra Mundial e, contemporaneamente, a epidemia da Aids. Ocorrendo em lugares e tempos diferentes, causaram (e continuam causando) uma devastação equivalente.

Além do contexto histórico, Cunningham conseguiu traduzir para a sua realidade e com uma percepção crítica, o universo da alma feminina proposto em *Mrs. Dalloway*. Ao inserir a figura de Laura Brown em *As horas*, o pós-modernista relatou a história de uma mulher descontente com a vida de esposa e mãe.

Sob uma visão feminina, Cunningham projeta o desejo de Laura Brown de transportar-se para dentro da história de Woolf quando lê o romance *Mrs. Dalloway*, e sente-se como a personagem de Woolf tanto no preparar de uma festa quanto no sofrimento de uma vida amargurada, “Laura ocupa uma espécie de região obscura limítrofe, um mundo composto de Londres nos anos 20, de um quarto de hotel turquesa e deste carro descendo a rua conhecida [...] ela é e não é ela mesma. É uma mulher em Londres, uma aristocrata, pálida e encantadora, um tanto falsa; é Virginia Woolf” (CUNNINGHAM, 2003, p. 150).

Ao refletir sobre polaridades como tradicional/pós-moderno, centro/periferia, desenvolvimento/subdesenvolvimento e identidade/diferença, vemos que muitas vezes surgem questionamentos a partir de posições ideológicas e políticas baseadas em realidades sociais nas grandes metrópoles, a exemplo de New York em *As horas*. Enquanto a *big apple* norte-americana em sua diversidade – cenário que Cunningham usa para contar a história – é considerada um dos principais centros econômicos e, de certa forma, ostenta lugar de destaque em se tratando dos padrões mais altos de luxo e poder sob uma perspectiva mundial, há de se considerar que a personagem de Clarissa Vaughan, apesar de ser uma produtora bem-sucedida, não reflete toda essa riqueza e luxo: “Elas são ricas, é claro; indecentemente ricas pelos padrões mundiais; mas não são ricas *ricas*, não ricas pelos padrões nova-iorquinos” (CUNNINGHAM, 2003, p. 77).

Sob uma outra perspectiva, o trabalho desenvolvido pelo romancista norte-americano pode ser entendido pela apropriação do termo “escrita-como-experiência-dos-limites”, usado por Kristeva, posto que há por parte do romancista certa preocupação no tocante ao questionamento sobre os limites da linguagem, da subjetividade e da identidade sexual, num debate contemporâneo sobre as margens e as fronteiras das convenções sociais e artísticas na sociedade norte-americana.

O autor de *As horas* escreve em meio a uma época em que a chamada sociedade de consumo é caracterizada pela elevação do nível de vida, da abundância de mercadorias, do serviço, do culto aos objetos e aos lazeres, da época da imagem. A relação entre literatura e mídia tornou-se mais estreita, e grandes nomes da literatura foram revisitados, como ocorreu com Woolf em *Mrs. Dalloway*; o mesmo, digamos, ocorreu à obra de Cunningham quando levado à tela do cinema.

Na linha do que precede, trata-se de visualizar a operação transcriativa como uma das formas de retrair, relativizando o efeito de estranhamento experimentado pelo tradutor/escritor norte-americano. Assim, resistir ao impacto da distância a ser atravessada entre duas culturas, dois imaginários e duas subjetividades de sentidos apenas insinuados no texto a ser traduzido, eis o primeiro gesto que o ato de transcriar concede ao Mesmo e ao Outro.

Em outras palavras, quando “desbabelizado” e transgredido, todo texto estrangeiro provoca a ilusão da completude; difratado e ampliado restitui ao texto original aquele efeito de sublimação de que se reveste toda cumplicidade no fundo inapagável de duas memórias aproximadas. Inserindo-se, pois, Cunningham na comunidade de pensadores-transcriadores, de acordo com Behar entende-se que a operação tradutória realizada pelo romancista encontra luz e legitimação definitivas, pois: “se uma obra pode mudar o curso do mundo, talvez não

seria exagero afirmar que também uma palavra pode mudar o discurso todo. E, nos dias atuais, essa palavra seria travessia ou os movimentos que sua ação implica”.<sup>2</sup>

Por sua vez, esta imagem do “atravessar” como figura do transcriar guarda, retida em seu núcleo, um outro grão do pensamento crítico de Lisa Block de Behar, expresso ao longo de sua produção teórico-crítica e, conseqüentemente, ampliável ao olhar crítico-construtor do autor norte-americano em relação à obra inglesa.

No entanto, o questionamento da arte sobre os valores que estão por trás de nossas práticas culturais é sempre declarado, está sempre na superfície, e não oculto nas profundezas que devem ser desvelados pelo crítico desconstrutor. É relevante lembrar que a literatura pós-moderna nos possibilita a criação por meio de traduções e apropriações, sem que o conceito de cópia ou imitação tenha sentido negativo.

Embrenharmo-nos nas abordagens que encontram nos estudos tradutórios o espaço de duelos, conflitos ideológicos, manifestações sociais, culturais, políticas, entre outras referências expostas à temporalidade histórica, não configura uma tarefa fácil, tampouco precisa ser assim, uma vez que os vieses de interesses teóricos que se inscrevem nos estudos literários abrem hoje um número cada vez maior de caminhos.

Embora nosso trabalho se encontre dentro dos Estudos Culturais e Literários, algumas contribuições dos estudos lingüísticos nos são pertinentes. A tentativa de isolar a especificidade da tradução literária em relação ao processo de tradução como um todo vem, todavia, na visão de Lefevre, de um conceito de literatura ainda empregado, não mais por muitos teóricos da literatura, mas por muitos lingüistas, que é a idéia de linguagem “literária” em oposição à linguagem “comum” ou “coloquial”. Essa idéia é usada como um critério para traçar uma linha divisória entre os textos “literários” e “não-literários”, algo insustentável na literatura contemporânea.

---

<sup>2</sup> Si una obra puede cambiar el curso del mundo, talvez no sería demasiado exagerado afirmar que también una palabra puede cambiar el discurso, tout court. Y, en esta situación de hoy, esa palabra sería travesía o los movimientos que su acción implica. (BEHAR, 2000, p. 99-100)

O desenvolvimento da lingüística moderna mudou radicalmente o estudo de textos traduzidos. Os lingüistas interessados em tradução quase nunca analisavam traduções da literatura por considerá-las complexas demais. Nessa perspectiva de análise que lida com elementos puramente lingüísticos, é um ponto de vista justificável. Nessas abordagens, tenta-se construir modelos ou, pelo menos, propor descrições do processo de tradução que sejam relevantes para o ensino da tradução. Um modelo construído com base na literatura traduzida teria que levar em conta todos os tipos de complexidades, tais como conotação, alusões ou características específicas de certos gêneros e formas, elementos que não estariam presentes, ou pelo menos nesses termos, em textos menos complexos, ou seja, os não-literários.

Com o surgimento da *machine translation*, ou tradução automática de textos, os esforços foram concentrados no estudo do processo de tradução, simplesmente porque um modelo operacional desse processo era absolutamente necessário para o funcionamento da máquina. Ao se excluir a literatura traduzida do estudo do processo de tradução, os lingüistas deram a impressão de que há mais ou menos dois processos diferentes de tradução: um válido para a “tradução” e outro para tradução da literatura.

Essa distinção entre diferentes processos tradutórios levanta uma outra questão, a da competência do tradutor nessas duas vertentes. Lefevére (2008) aponta que todas as traduções literárias têm sido representadas como “arte”. Assim, podemos considerar que certas traduções literárias, feitas sob essa competência, têm sido aceitas como literatura da cultura-alvo. Esse parece um argumento plausível, se observarmos o número de escritores estrangeiros em nosso País que nunca seriam lidos, ou pelo menos seriam lidos por poucos, no original. No entanto, são bastante lidos e até discutidos por meio da tradução cultural e poucos ou quase nenhum dos leitores se preocupam pelo fato de se tratar de uma tradução.

Mais do que uma técnica de simples “transferência lingüística”, a tradução passou a ser reconhecida como um processo que gera novas formas textuais. Ela cria novas formas de

conhecimento e introduz novos paradigmas culturais, a exemplo de *As horas* acerca da marginalização das minorias, no caso, a relação dos homossexuais, as dificuldades enfrentadas pelos portadores do HIV e das desigualdades gritantes existentes nas grandes metrópoles.

Resgatar as condições de produção de um texto, referenciar as formações de imagens que envolvem todo processo de criação (quaisquer sejam as artes), dizer das redes de ligação em que se conectam as várias possibilidades, levantar os horizontes de expectativas com que se cruzam as várias naturezas dos discursos, isso é reconhecer o hibridismo caracterizado em toda ação humana e social. É, enfim, saber da contingência heterogênea em que se delineiam as performances enunciativas e não crer na neutralidade ou na esquivo histórica de lutas de poderes a que se prestam os acontecimentos na literatura.

Por conta de alguns conceitos que arrolamos até aqui, como tradução cultural, apropriação literária, transferência textual, negociação, leitura e o próprio intelectual, torna-se imperioso discutir, no próximo capítulo, o livro *As horas* dentro do contexto pós-moderno que o estruturou. Assim, convidamo-los a continuar essa viagem nas trilhas da pós-modernidade e conduzidos pelo *pastiche*.

**NAS HORAS DA PÓS-  
MODERNIDADE**

## 2 NAS HORAS DA PÓS-MODERNIDADE

*O saber pós-moderno não é somente o instrumento dos poderes. Ele aguça nossa sensibilidade para as diferenças e reforça nossa capacidade de suportar o incomensurável (Lyotard, 2004, p.17).*

### 2.1 Sobre o pós-moderno

É por meio de uma sensibilidade “aguçada para as diferenças” que iniciamos este segundo capítulo, para tratar de *As horas* enquanto uma obra *pós-moderna*. Para isso, procuraremos definir o termo pós-moderno com base nas reflexões de dois teóricos que nortearão nossa análise: Hutcheon e Jameson. É relevante mencionar que outros teóricos contribuirão para a construção do referido capítulo, objetivando seu enriquecimento teórico-crítico.

De acordo com Hutcheon (1991), de todos os termos que circulam na teoria cultural e nos textos contemporâneos em relação às artes, o termo pós-modernismo tem sido um dos mais discutidos. Para a autora, o pós-modernismo pode ser entendido enquanto “fenômeno contraditório que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia – seja na arquitetura, na literatura, na pintura, na escultura, no cinema, no vídeo [...]” (HUTCHEON, 1991, p. 19).

Ainda para Hutcheon, críticos como Jameson (1984) e Eagleton (1985) são considerados por ela como “adversários” do pós-modernismo, pois levantam questionamentos acerca do que se está nomeando de pós-modernista e passam a imagem de que o termo é “indesejável” (HUTCHEON, 1991, p. 20).

Afirmar que o pós-modernismo “desafia os próprios conceitos”, como sugere a autora, equivale a dizer que os romances pós-modernos, que revisitam obras modernas, podem desafiá-las, mas de forma crítica. Sobre essa questão, Hutcheon afirma que visitar o

passado deve ser sempre “uma reelaboração crítica, nunca um ‘retorno’ nostálgico” (HUTCHEON, 1991, p. 21).

Ao lermos *As horas*, podemos visualizar a presença do passado figurativizado a todo o momento por meio das personagens, sobretudo, na personagem da escritora Virginia Woolf. Afirmar que esse processo de perceber Woolf e seu *Mrs. Dalloway* plasmados no romance de Cunningham será profícuo, pois, sob a perspectiva de Hutcheon (1991), o “pós-modernismo não nega a existência do passado, mas de fato questiona se jamais poderemos conhecer o passado a não ser por meio de seus restos textualizados” (HUTCHEON, 1991, p. 39).

Entendemos coerente nomearmos como “pós-moderno” o romance *As horas*, pois o trabalho desenvolvido por Cunningham desafia o que Woolf fez em seu *Mrs. Dalloway*, no sentido crítico, e nos apresenta os “restos textualizados” do romance da escritora inglesa. O autor se apropria de fragmentos escritos do texto de Woolf e os utiliza de uma forma bastante consciente, afastando a imagem de cópia e dando lugar à prática do *pastiche*. Ao reconhecer a importância de conceituar tal prática de forma cuidadosa, abriremos uma nova discussão no decorrer de nossa “viagem”.

Ao continuarmos na discussão sobre pós-moderno, torna-se relevante retomarmos a idéia que norteia nosso trabalho – a tradução cultural. Sobre essa proposição, Bhabha (1998) sugere que o “espaço da tradução cultural está impregnado do presente que evidencia o momento de transição [...] a questão da apropriação da cultura se desloca em direção a um encontro com o processo ambivalente de cisão e hibridização que marca a identificação com a diferença da cultura” (BHABHA, 1998, p. 308).

A questão da “apropriação da cultura”, que pode ser observada na relação entre *As horas* e *Mrs. Dalloway* (pensando nos romances como um todo), sugere que não há apenas

uma via de abordagem do tema ou mesmo um eixo central de questões, mas, ao contrário, uma expressiva heterogeneidade de colocações, tensões e campos de interesse aí envolvidos.

Até o presente momento, nos voltamos às postulações de Hutcheon em relação a uma possibilidade de compreender o termo pós-moderno, na intenção de apontar novos caminhos para nossas reflexões sobre o momento pós-moderno. Passemos agora às reflexões de Jameson. Segundo o teórico, o pós-modernismo na cultura pode ser entendido sob uma visão “política, implícita ou explícita, com respeito à natureza do capitalismo multinacional nos nossos dias” (JAMESON, 2002, p. 29).

A idéia defendida por Jameson (2002) de que o pós-modernismo vem sob uma perspectiva “essencialmente antimodernista” (JAMESON, 2002, p. 81) nos parece um tanto “extremista”. Ao pensarmos nos romances em análise, por exemplo, podemos perceber que enquanto pós-moderno Cunningham não se enquadra como antimodernista. Afirmamos tal postulado embasados no que Hutcheon (1991) expressa, coerentemente, ao afirmar que “assim como o modernismo, o pós-modernismo também preserva suas próprias contradições, mas também as ressalta a ponto de passarem a ser as próprias características definitórias de todo o fenômeno que classificamos sob essa definição” (HUTCHEON, 1991, p. 67).

Dessa forma, pensando no romance *As horas*, percebemos que a temporalidade da negociação ou da tradução cultural se efetiva por meio do discurso crítico. Ao analisarmos a relação entre as culturas em questão a partir da tradução cultural, surgem novos questionamentos sobre as fronteiras, e o limite entre culturas impõe-se. De que modo podemos trabalhar as fronteiras próprias de uma cultura? De que formas poderíamos ultrapassá-las, rompê-las, sem deixarmos de levá-las em conta?

Da perspectiva de Lipovetsky, o momento denominado pós-moderno

[...] coincidiu com o movimento de emancipação dos indivíduos em face dos papéis sociais e das autoridades institucionais tradicionais, em face das limitações impostas pela filiação a este ou aquele grupo [...] Disso resultou um sentimento de descontração, de autonomia e de abertura para as existências individuais (LIPOVETSKY, 2004, p. 64).

O trabalho realizado por Cunningham demonstra que, se as fronteiras forem tomadas enquanto pontes que possibilitam o diálogo e não muralhas que as impedem, outros caminhos se abrirão. Para se aproximar de outra cultura (inglesa) e tentar traduzi-la, culturalmente, para a norte-americana, às vezes é preciso "desrespeitar" criticamente, transgredi-la, romper com os seus limites e aproximar-se da cultura do outro, a exemplo do fato de que em ambas as obras as personagens saem para comprar flores, como já vimos anteriormente. Esse tipo de costume presentifica-se no universo conservador da época de Woolf, que Cunningham manteve em sua obra sob outro contexto epocal: “Ainda é preciso comprar flores. [...] Estamos em Nova York. No final do século XX” (CUNNINGHAM, 2003, p. 15).

Ao fazer um retrospecto do enredo, podemos dizer que as três histórias são alternadas com cenas da vida cotidiana das personagens que, assim como as de Virginia Woolf, estão às voltas com as obrigações diárias do indivíduo comum: preparar um bolo, comprar flores e organizar um chá. Para todas, há o deslocamento, o sentimento de descontentamento diante dos afazeres domésticos e as aspirações em relação ao futuro. Assim como no romance da autora inglesa, as protagonistas de *As horas* também são mulheres que procuram um modo de inserção no cotidiano.

É relevante lembrarmos que o que está sendo questionado pelo pós-modernismo são os fundamentos da ideologia dominante, desde a noção de originalidade e de autoridade autorais até a separação entre o estético e o político. Nesse sentido, Cunningham nos mostra que em seu romance ele se propõe a estabelecer um *diálogo crítico*, que pode ser entendido como um lugar de enunciação comum a outras nações que se ocupam ou se aproximam de

outros discursos. A narração é fluida, pois está atravessada por outra cultura, ou outras culturas.

Sob a perspectiva da tradução cultural que “dessacraliza as pressuposições transparentes da supremacia cultural e, nesse próprio ato, exige uma especificidade contextual, uma diferenciação histórica” (BHABHA, 1998, p. 314), é que firmamos a singularidade da prática do *pastiche*.

## 2.2 *Sobre o pastiche*

Para melhor compreendermos o trabalho de Cunningham é preciso definir o conceito de *pastiche* com o qual analisaremos *As horas*. Para isso, continuaremos a utilizar as discussões de Hutcheon (1991) sobre o conceito de paródia e de Jameson (1993) acerca do *pastiche*.

Antes de qualquer definição, é necessário esclarecer que o que Hutcheon chama de *paródia* aproxima-se do *pastiche* proposto por Jameson. Como já visto nas reflexões de Bhabha (1998), a tradução cultural nos permite “contextualizar o passado”, priorizando temáticas decorrentes de uma prática pós-moderna como o é o *pastiche*.

Da perspectiva de Jameson, a história na pós-modernidade é revisitada pelo presente, e o *pastiche* é elemento fundador dessa prática e corresponde ao “enfraquecimento da historicidade, o que faz o indivíduo sujeito esquizofrênico, configurando uma contaminação presentista. Desse modo, a canibalização do passado, representada pelo *pastiche*, manifesta a perda do referente, prática assumida pelo pós-modernismo” (JAMESON, 1993, p. 27).

Ao refletir sobre a cultura pós-moderna, Jameson (2002) define o *pastiche* como a prática intertextual que substitui a paródia:

O pastiche, como a paródia, é o imitar de um estilo único, peculiar ou idiossincrático, é o colocar de uma máscara lingüística, é falar em uma linguagem morta. Mas é uma prática neutralizada de tal imitação, sem nenhum dos motivos inconfessos da paródia, sem o riso e sem a convicção de que, ao lado dessa linguagem anormal que se empresta por um momento, ainda existe uma saudável normalidade lingüística. Desse modo, o pastiche é uma paródia branca, uma estátua sem olhos: está para a paródia assim como uma certa ironia branca (JAMESON, 2002, p. 44-45).

Na linha do que precede, Silviano Santiago afirma, de forma lúcida, que “o pastiche não rechaça o passado, num gesto de escárnio, de desprezo, de ironia. O pastiche aceita o passado como tal, e a obra de arte nada mais é do que um suplemento” (SANTIAGO, 2002, p. 134). Com base nisso, podemos afirmar que *As horas* seria um *suplemento* de *Mrs. Dalloway*, “alguma coisa que você acrescenta a algo que já é um todo” (*idem*). Não seria exagero afirmarmos também que *Mrs. Dalloway* é uma obra completa e que o trabalho de Cunningham em *As horas*, além de trazer o romance de Woolf de volta para as discussões pós-modernas, torna-se único, pela maneira com que o autor aborda temas como o suicídio.

Nesse sentido, tanto Jameson quanto Santiago nos permitem refletir, por meio de seus postulados, que o romance *As horas* pode ser compreendido enquanto uma prática intertextual que não “rechaça” o passado representado pelo romance de Woolf, mas que “acrescenta” uma nova visão desse passado, contextualizado e atravessado pela visão do presente.

Neste momento, trocaremos de “motorista” e seguiremos conduzidos por Hutcheon (1991). É válido ressaltar que continuaremos a nomear de *pastiche* o que Hutcheon nomeia de *paródia*. É essencial dizer que autora não concebe o conceito de paródia como imitação ridicularizadora, tal como no período modernista, ao invés disso, observa que a paródia deve ser entendida enquanto “uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo a que parodia” (HUTCHEON, 1991, p. 28). Por isso, a definição dessa paródia pós-moderna, proposta pela autora, justifica-se relevante por sua pertinência

aplicada à nossa análise, pois nos ajuda, sobretudo, a pensar o romance de Cunningham enquanto obra que incorpora elementos de *Mrs. Dalloway* e, ao mesmo tempo, os retoma.

Se pudéssemos verificar um ponto em comum entre os teóricos em questão, diríamos que é o fato de que tanto o trabalho da paródia quanto do pastiche consiste na prática da imitação que privilegia a diferença. Assim, nas palavras de Avelar (2003), “uma repetição só pode ter lugar dentro da diferença: a repetição leva consigo, necessariamente, o imperativo da autodiferenciação” (AVELAR, 2003, p. 168).

Agora que propusemos algumas considerações sobre o conceito de pastiche, veremos que tal conceito pode ser visualizado no romance de Cunningham em muitos momentos. No entanto, o que mais nos parece evidenciar a prática do pastiche em *As horas* são as inúmeras passagens transcritas de *Mrs. Dalloway*. Para comprovarmos o que acabamos de afirmar, ilustraremos o pastiche por meio de um dos vários trechos do romance de Woolf utilizados para compor a personagem de Mrs. Brown:

Mrs. Dalloway disse que compraria ela mesma as flores. Porque Lucy já tinha trabalho de sobra. As portas teriam de ser removidas das dobradiças; os homens de Rumpelmayer viriam. Depois, pensou Clarissa Dalloway, que dia – limpo como se nascido para crianças numa praia (CUNNINGHAM, 2003, p. 35)<sup>3</sup>.

Em nossa análise, sugerimos, ainda, outras representações do pastiche: o prólogo do romance, cena inaugural em que o autor narra a morte da escritora Virginia Woolf como ocorrera. Cunningham se apropria de informações a respeito da vida de Woolf, desde o momento de criação de *Mrs. Dalloway* até sua morte, baseado em duas biografias “magnificamente equilibradas e perspicazes” (CUNNINGHAM, 2003, p. 179) e em fontes que relatam como ocorrera o suicídio da escritora inglesa.

---

<sup>3</sup> No romance de Virginia Woolf, essa passagem pode ser encontrada já na primeira linha do romance *Mrs. Dalloway*.

É preciso dizer que em ambas as narrativas, *Mrs. Dalloway* e *As Horas*, não há um olhar voltado somente para conflitos individuais, mas para os que se relacionam com as questões coletivas, como a guerra, o desemprego e a discriminação. Mesmo porque nos parece coerente que, ao explorar o isolamento das personagens, Cunningham nos faz pensar que essa situação de isolamento é um reflexo de um mundo que parece retratar o desejo fragmentário, no qual as forças que movem as personagens são fracas e ausentes de motivação. No caso da literatura de Virginia Woolf, há uma tentativa de explicitar a identidade feminina, exigir sua representação em uma literatura que parecia negar os mitos femininos ou contribuir para uma versão reducionista da mulher.

Na obra de Cunningham é possível percebermos uma estratégia de *interpretação* do romance inglês. Em o *Glossário de Derrida*, de Silviano Santiago, entende-se o termo interpretação como: “se o texto se apresentar como enigma, o desfazer de sua trama, isto é, a interpretação se construirá de movimentos de leitura sucessivos, e o deciframento do texto se efetivará por um sistema interpretativo próprio” (SANTIAGO, 1976, p.51). Com efeito, Cunningham escreve um romance que tenta preencher as lacunas deixadas entre as três épocas que retrata (anos 1920, 1950 e início de 1990), para que possamos entrever uma literatura que se aprimora a partir de pastiches de autores canônicos, como Virginia Woolf.

Temos em vista que o processo de construção das personagens se efetiva por meio do pastiche, que, por sua vez, tem por objetivo entrelaçar a história de um dia na vida das três protagonistas. O romancista norte-americano apresenta ao leitor a primeira personagem intitulada Mrs. Woolf. É válido ressaltar que para compor tal personagem o escritor baseou-se em registros biográficos sobre a vida da escritora Virginia Woolf e sobre a criação de *Mrs. Dalloway*, como já expusemos anteriormente.

No livro de Cunningham, a escritora inglesa é ficcionalizada numa tentativa de nos apresentar como fora o difícil trabalho de composição de *Mrs. Dalloway*, pois a

modernista lutava contra dores de cabeça terríveis, alucinações que a perturbavam e que em muitos momentos a impediam de continuar escrevendo:

Quando cruza a soleira desse reino de luminosidade incessante, as vozes começam. Às vezes são baixas, resmungos sem corpo que surgem do próprio ar; às vezes emanam de trás da mobília ou de dentro das paredes. São indistintas, mas cheias de significado, inegavelmente masculinas, obscenamente velhas. São raivosas, acusatórias, desiludidas (CUNNINGHAM, 2003, p. 62).

O resultado da elaboração de uma personagem tão complexa possibilita ao leitor imaginar duas possibilidades de visualizar a persona de Virginia Woolf. Por um lado, a imagem da escritora inglesa construída com elementos biográficos. Por outro, a personagem construída a partir da percepção crítica e criativa do autor de *As horas*.

Vejamos uma passagem do romance de Cunningham que nos parece demonstrar a decisão de suicidar-se tomada por Virginia Woolf, por meio de uma carta deixada pela inglesa ao marido Leonard. Esta ficcionalização da morte da escritora só se efetiva no romance de Cunningham por meio da prática do pastiche, o que nos permite pensar a presença do texto de Woolf, contextualizado no romance de Cunningham:

Queridíssimo, tenho certeza de que estou ficando louca outra vez: sinto que não podemos passar por mais uma dessas temporadas terríveis. E desta vez eu não vou me recuperar. Começo a ouvir vozes e não consigo me concentrar. Por isso estou fazendo o que parece ser o melhor a fazer. Você me deu toda a felicidade que eu poderia ter. Você tem sido, sob todos os aspectos, tudo o que alguém podia ser. Não creio que pudesse haver no mundo duas pessoas mais felizes, até que veio essa doença terrível. Não posso mais combatê-la, sei que estou estragando sua vida, que sem mim você poderia trabalhar. E vai, eu sei. Você vê que nem estou conseguindo escrever isso direito. Eu não consigo ler. O que eu quero dizer é que devo toda a felicidade que tive na vida a você. Você foi imensamente paciente comigo e tremendamente bom. Eu quero dizer isso – e todo mundo sabe. Se alguém pudesse ter me salvado, esse alguém teria sido você. Tudo o que eu tinha se foi, exceto a certeza de sua bondade. Eu não posso continuar estragando sua vida. Não creio que duas pessoas poderiam ter sido mais felizes do que nós fomos. V (CUNNINGHAM, 2003, p. 11-12).

Na esteira do pensamento de Hutcheon (1991), poderíamos inferir que o resultado do pastiche praticado por Cunningham ganha ainda mais a partir do momento em que o leitor descobre essa presença do passado no presente, apresentada por meio da personagem de Mrs. Woolf. Para essa possibilidade, observemos o apontamento de Hutcheon, em que afirma: “o prazer do [pastiche] não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no ‘vai-vém’ intertextual” (HUTCHEON, 1989, p. 48). Em outras palavras, poderíamos afirmar que o pastiche consolida sua relevância, na medida em que o leitor é capaz de identificar e acompanhar as relações entre os textos.

Outro exemplo da prática do pastiche encontra-se na composição da personagem Mrs. Brown. A história de Laura Brown se passa em Los Angeles, no ano de 1949. Ela é casada com Dan, que participou da Segunda Guerra Mundial. Mãe de Richie e grávida de seu segundo filho, Brown encontra-se preocupada em preparar uma festa de aniversário para o marido. Sua idéia é a de fazer um bolo bem bonito e agradar o marido. No entanto, essa “preocupação” com os preparativos para a festa do marido não é o maior conflito enfrentado pela personagem.

É por meio de nossa leitura da personagem que podemos visualizar o descontentamento com o estilo de vida de esposa dedicada e mãe que incomoda a personagem. A construção de Laura Brown, bem como as demais, está atravessada pela escrita de Woolf e pela obra da autora. Talvez a Mrs. Brown de Cunningham tenha a função de questionar o papel da mulher, assim como o papel da senhora Dalloway no romance inglês: a dona de casa e esposa perfeita, cuja única função é cuidar da casa e dos filhos enquanto o esposo trabalha.

De acordo com o romance, a descrição da personalidade de Laura vai diretamente ao encontro da escrita de Woolf em *Mrs. Dalloway*. Mrs. Brown é leitora voraz da obra de Virginia e naquele momento ela lê *Mrs. Dalloway* e, paralelamente, se esforça para continuar

sua vida “normal”. Ao escrever a história de Mrs. Brown, Cunningham insere fragmentos de *Mrs. Dalloway* que de certa forma dão continuidade ao pensamento de Mrs. Brown; o sentimento de descontentamento com a vida de dona de casa que a invade pode ser considerado semelhante ao da protagonista do romance inglês.

Se o pastiche consiste em “imitar com distanciamento crítico”, até mesmo se “apropriar de um estilo do outro”, como já mencionado sob as perspectivas de Hutcheon e de Jameson, podemos inferir que no momento em que Cunningham traz as passagens de *Mrs. Dalloway* para sua obra de certa forma ele realiza o ato de “repetir o que o outro escreveu”, mas contextualizando essas transcrições, à medida que constrói a história de cada personagem.

Observemos a passagem a seguir para que possamos compreender a estratégia de Cunningham ao trazer um trecho de *Mrs. Dalloway*, para auxiliar na composição da personagem Mrs. Brown:

Uma página, ela decide; só uma. Ainda não está pronta; as tarefas que tem pela frente (pôr o roupão, escovar o cabelo, descer até a cozinha) ainda são muito tênues, fugidias demais. Vai se permitir outro minuto ali, na cama, antes de entrar no dia. Vai se permitir só um pouco mais de tempo. É tomada por uma onda de sentimentos, um vagalhão, que se ergue de sob o peito e a faz flutuar, flutuar docemente, como se fosse uma criatura marítima arrancada da areia onde ficara encalhada – como se tivesse sido resgatada de um reino de gravidade esmagadora e devolvida a seu verdadeiro meio, os sorvos e jorros da água salgada, o brilho imponderável (CUNNINGHAM, 2003, p. 37).

Vejamos que nessa citação Cunningham descreve a preferência da personagem em continuar lendo o romance de Woolf ao invés de realizar suas tarefas do cotidiano, pois é como se a personagem viajasse para um novo mundo, “o mundo resgatado – onde não há muito espaço para o ócio” (*idem*). Para complementar o pensamento da personagem, o escritor traz à tona, na seqüência, um fragmento de *Mrs. Dalloway*, no qual Clarissa demonstra uma certa admiração pela vida em Londres, como se ela também se transportasse

naquele momento para um outro lugar, bem como a admiração que Mrs. Brown sentia por Woolf e sua obra: “[...] no tinido, no curioso gemido ardido de algum aeroplano lá no alto estava o que ela amava; a vida, Londres, este momento de Junho” (CUNNINGHAM, 2003, p. 38).

Com base no pensamento contemporâneo, Laura pode ser vista como a estranha, “a ratazana de biblioteca”, a intelectual reduzida à imagem da esposa do lar: “De modo que ela é agora Laura Brown, Laura Zielski, a moça solitária, a leitora incansável, foi-se e, em seu lugar, ficou Laura Brown” (CUNNINGHAM, 2003, p. 37). Podemos perceber nesse trecho do romance como o narrador procura descrever a transformação da Laura de sobrenome estrangeiro (Zielski) na Laura de sobrenome comum (Brown), que não se diferencia agora das outras mulheres da sociedade.

Mesmo sendo obrigada a representar o papel de esposa perfeita, Laura vê algo em si que a difere das outras mulheres e que não pode ser visto pelas pessoas comuns que desejam o que não está ao seu alcance, quando questiona o aspecto comum do marido:

Por que será que ela se pergunta: que tenho a impressão de que poderia lhe dar qualquer coisa, o que quer que fosse, e receber essencialmente a mesma resposta? Por que será que ele (o marido) não deseja nada, no fundo, além daquilo que já tem? (...) É bom, ela lembra a si mesma – é adorável – que o marido não se deixe abalar por coisas efêmeras, que sua felicidade dependa apenas do fato de ela existir, aqui nesta casa, vivendo a vida dela, pensando nele (CUNNINGHAM, 2003, p. 85).

As reflexões contidas nessa citação acabam por reproduzir a imagem do sonho feminino, como representação de um mundo ocioso em miniatura, mais rico em nuances, para o qual o mundo masculino se apresenta como gigantesco, embora simples e tacanho. Para o narrador, cuja voz se mistura aos pensamentos de Laura, os desejos femininos são “efêmeros” e representam sua frivolidade.

O fato de ter tempo de sobra para pensar no caráter imutável da existência, ao passo que o homem tem o trabalho como fonte de renda e força transformadora da sociedade em que ambos vivem: o homem movimenta a sociedade e a molda, enquanto a mulher reflete e a subverte, dentro dos limites impostos pela hegemonia masculina. A mulher é a representação da minoria, enquanto o homem tem as maiores oportunidades a seu dispor, que não englobam os anseios femininos de compreensão e de tolerância.

Por essa razão, não causa nenhuma surpresa a decisão inicial de Laura Brown de se suicidar – passagem devidamente inspirado no episódio real de Virginia Woolf, - uma forma de escapar desse mundo tão machista e contraditoriamente harmonioso de seu lar. Contudo, Laura acaba por optar pela fuga dessa realidade quando abandona a família, embora o autor não descreva essa passagem, pois a personagem só aparece no fim do romance, quando temos a explicação da relação entre Laura Brown e Richard, o poeta amigo de Clarissa Vaughan, o outro desdobramento narrativo de *As Horas*.

Pode ser que o trecho mais elucidativo acerca de Laura Brown esteja no seu encontro com a vizinha Kitty e na descrição que o narrador faz desta última:

Kitty entra e traz consigo uma aura de limpeza e filosofia doméstica; todo um vocabulário de movimentos rápidos e vigorosos. [...] Na escola, foi uma daquelas moças autoritárias e agressivas que, não sendo bonitas, eram poderosas devido ao dinheiro e à confiança atlética que tinha... [...] foram as rainhas de muitos festivais, as animadoras das várias torcidas, as estrelas das peças de teatro (CUNNINGHAM, 2003, p. 86).

Tal descrição de Kitty intenta criar um paradoxo à imagem da mulher estranha, cheia de manias que é Laura. Kitty é a mulher integrada ao ambiente doméstico, com muitos amigos e influência, enquanto Laura é a intelectual disfarçada de dona de lar. Um fato interessante é o de que Kitty possa ser o pastiche da Clarissa Dalloway do romance inglês, que, como ela, é influente e vive dentro da alta sociedade.

Laura não demora muito para encontrar as fissuras dessa representação de Kitty, pois ela sabe que a amiga não pode ter filhos, sendo incapaz de constituir família e propagar o ideal norte-americano do renascimento. Além do mais, Kitty tem câncer e o autor utiliza esse outro elemento como alegoria para descrever uma América doente por trás das aparências. A aproximação entre as duas mulheres torna-se evidente à medida que o sonho dourado representado por Kitty - reforçado pela cor dos cabelos das personagens - parece ruir diante dos olhos de uma atônita Laura que “se enche de pena e ternura. Eis aqui Kitty, a poderosa. Kitty, a Rainha de Maio, doente e assustada” (CUNNINGHAM, 2003, p. 91).

Entendemos que Laura está longe do discurso feminista dos anos 1970. Entretanto, parece um embrião do que viria, na representação de uma mulher que quer se libertar dessa “aparente” segurança cotidiana do lar. De certa forma, esse elo se confirma, uma vez que Laura procura conforto na imagem da intelectual sofisticada e à frente de seu tempo, Virgínia Woolf. Na leitura de *Mrs Dalloway*, Laura parece completar-se ao fazer um paralelo entre ela mesma e a autora do romance. É interessante observar como Cunningham procura descrever a relação entre leitor e obra literária como uma leitura simbiótica, que alimenta a longevidade da ficção diante do vazio do cotidiano. As respostas podem estar nas páginas de um livro que consegue ser mais consistente e tangível que um universo de aparências cercado de incertezas.

Nesse caso, podemos observar a função da mulher na sociedade norte-americana pós-guerra versus às aspirações românticas da mulher insatisfeita com seu cotidiano, produto de uma aparente ordem e harmonia. Como lutar contra esse mundo de ordem e de harmonia? Que papel terá a arte - sobretudo a literatura - se esse mundo prescreve um ambiente seguro e impossível de ser questionado? Pensemos nessas indagações como um ponto de partida para pensarmos o nosso presente, o papel da mulher hoje. É evidente que em 1949 a mulher era vista de uma forma diferente da contemporaneidade.

Com o passar do tempo, a mulher foi e vem conquistando cada vez mais seu espaço. Muitas barreiras foram ultrapassadas, mas, em alguns aspectos, a presença da mulher ainda é pouca. Um exemplo disso está na política. Não é comum vermos um grande número de mulheres ocupando cargos políticos. Talvez isso decorra de um fator histórico, no qual o papel da mulher resumia-se ao de dona de casa e de mãe.

Por fim, temos um outro desdobramento da prática do pastiche: o desdobramento do foco narrativo sobre Clarissa Vaughan, que vem a ser uma versão “pastichizada” da Clarissa Dalloway do romance *Mrs. Dalloway*. Ao contrário da aristocrata inglesa do início do século XX, temos aqui uma editora que mora com a companheira, Sally, uma produtora de tv, num bairro elegante de New York.

Os diálogos entre as duas *Clarissas* constituem o elo que Cunningham busca construir e rediscutir, como representação do caráter “intocável da identidade feminina” do passado. Embora vivam em tempos diferentes, ambas as personagens parecem comunicar-se por meio de hábitos (organizar festas e comprar flores, por exemplo) e decepções (as duas Clarissas amargam experiências amorosas mal-sucedidas).

Clarissa Vaughan organiza a festa para o poeta Richard, um amigo de longa data e ex-amante; este vem a ser o filho de Laura Brown. Richard é soropositivo e passa a maior parte do tempo recluso em um apartamento. Ele é a metáfora convencional do artista incompreendido e isolado. Acaba de escrever um romance de inúmeras páginas. No entanto, mesmo que compreendamos Richard como um personagem equivalente ao da escritora inglesa, percebemos que ele não parece resgatar o estilo de Virginia Woolf. Por um lado, os diálogos de Richard com Clarissa Vaughan parecem representar o estereótipo do artista malgrado que transforma em poesia tudo o que é mundano e comum.

Por outro lado, da mesma forma que temos a descrição de um dia na vida da Clarissa de Woolf em *Mrs. Dalloway*, em *As horas* temos a vida de Clarissa Vaughan descrita

num dia, a partir dos preparativos da festa para Richard, que receberá um prêmio pelo conjunto da sua obra. Ambos, Clarissa e Richard, pertencem à geração que teve uma vida intensa nos meados dos anos 1960. Durante o verão de 1965, Richard manteve relações sexuais com o namorado Louis e Clarissa, num relacionamento aberto que se insere no contexto de revolução sexual contemporânea:

Era 1965; o amor consumido podia apenas engendrar mais do mesmo. Pelo menos, parecia possível. Por que não fazer sexo com todo mundo, contanto que você os quisesse e eles quisessem você? De modo que Richard continuou com Louis e começou a transar com ela também e parecia certo; simplesmente certo. Não que sexo e amor não fossem complicados (CUNNINGHAM, 2003, p. 81).

Contudo, com a passagem do tempo, Clarissa tornou-se uma caricatura desse modelo liberal convertido em dona de casa. De estudante universitária, com pretensões artísticas, a personagem acaba se tornando a pequena burguesa que mora num apartamento confortável e se ocupa de pequenos hábitos para passar o tempo.

A relação de Clarissa com a companheira Sally é terna, mas não é desafiadora como a lembrança que Clarissa tem do verão com Richard, quando ela era uma jovem otimista e a felicidade parecia tão verdadeira quanto o beijo que eles trocaram. Por essa razão, Cunningham utiliza o beijo como símbolo dessa intimidade que todas as personagens do romance trocam, em momentos-chave da narrativa: Laura beija Kitty para consolar a amiga que está com câncer; Virginia beija a irmã Vanessa como um gesto de afeto e como reflexo da paz interior que busca naquele momento; Clarissa beija Richard para reviver a paixão antiga e termina por beijar Sally, para selar o passado após a morte de Richard, que se mata antes da festa, realizando o seu paralelo com Septimus, o soldado que se mata em *Mrs. Dalloway*.

O autor de *As horas* propõe-se fazer uma complexa e inovadora forma de tradução: traduziu os elementos locais, usando novas tecnologias disponíveis para recriá-los, presentificá-los, dar a essas manifestações vida nova e colocá-las novamente no mercado para

circular, agora em espaços enormemente ampliados. É o que ocorre com Clarissa Dalloway, de Woolf, que é transcrita para a figura de Clarissa Vaughan, num tempo totalmente contrastante ao da senhora Dalloway. Além disso, Cunningham traduz os elementos de culturas divergentes, mesclando-as com a cultura local a partir da negociação estabelecida com *Mrs. Dalloway*:

‘Ora, ora, como estamos, Mrs. Dalloway’. O nome Mrs. Dalloway fora idéia de Richard – um capricho fantasioso inventado numa noite regada a álcool, no dormitório da faculdade. Ele lhe garantira que Vaughan não era um nome apropriado e que ela deveria ter o nome de uma das grandes personagens da literatura (CUNNINGHAM, 2003, p. 16).

A proposta criativa não abre mão da própria cultura, das tradições, dos costumes e das criações próprias do local onde nasceram e foram criados. Evidenciamos que, em *As horas*, esses elementos locais constituem seu traço distintivo em uma New York na qual o casal Clarissa e Sally é inovador, pois mantém um romance homossexual, fato que não mais choca a sociedade na mesma proporção que na época de Virginia Woolf.

Na verdade, realizamos uma visão da Clarissa, de Cunningham, que organiza uma festa e está apreensiva por isso, da mesma forma com que Woolf também compõe uma Clarissa que se vê na mesma situação. Em um primeiro momento, veremos a Clarissa de Woolf preocupada com os preparativos de uma festa

Oh! Essas festas, pensou; as festas de Clarissa. Por que dá essas festas? Não que as desaprovasse, como tampouco àquele homem de jaqueta e cravo na botoeira, que vinha na sua direção. Só uma pessoa no mundo podia estar como ele estava: amando. E ei-lo ali (WOOLF, 1980, p. 50).

Em *As horas* vejamos como "estão os preparativos para a festa de Clarissa Vaughan":

É preciso pensar na festa. Pelo menos tem isso. Aqui é sua casa; sua e de Sally; e embora já vivam nela há quase quinze anos, ainda se espanta de ver como é bela e com a sorte incrível que tiveram. Dois andares e um jardim no West Village! Elas são ricas, é claro; indecentemente ricas, pelos padrões mundiais; mas não ricas *ricas*, não ricas pelos padrões nova-iorquinos (CUNNINGHAM, 2003, p. 77).

Em *As Horas*, os homens ocupam um papel secundário, sendo representados como caricaturas: bons maridos, e, de certa forma, carregam a responsabilidade de não deixarem que a morte, no caso de Mrs. Woolf chegue, ou a insegurança invada a vida de Laura Brown, como parecem ser respectivamente Leonard Woolf e Dan Brown. Os únicos homens que escapam desse estereótipo são as personagens homossexuais masculinas do romance, que mantêm uma relação intrínseca com o feminino.

O beijo para as três protagonistas de *As horas* representa o mais próximo da vida que se deseja ter, ao optar por uma narrativa que valoriza o íntimo e o particular. As personagens de *As Horas* parecem buscar a vida de paz, de alegria que os outros vivem; a ausência de motivação é a própria constituição do romance que pode levar ou não a lugar algum enquanto reflexão da memória. Não é de todo fácil, portanto, compreender as motivações das personagens sob essa vertente intelectual que o romance parece sustentar, quando procura se aproximar do universo intelectual de Virginia Woolf.

Em *A Brief History of English Literature* (Um breve histórico da Literatura Inglesa), John Peck e Martin Coyle (2002, p.258) defendem a idéia de que Virginia Woolf valorizava a experiência interior das personagens, como uma forma de representação do mundo. Ao valorizar a experiência cotidiana dos protagonistas de seus romances, tanto Virginia Woolf quanto Michael Cunningham parecem dizer que a verdadeira compreensão do mundo só é possível por meio das relações pessoais, embora mesmo elas não consigam explicitar os conflitos das personagens ou justificar o apego à reflexão como ponto de partida para uma compreensão do cotidiano.

Nesse caso, há uma incapacidade de compreender o que move o indivíduo: suas aspirações pessoais ou o constante desejo de se integrar ao cotidiano? O cotidiano é assustador, mas ainda é assim filtrado por uma ótica extremamente individualista que não reproduz sua totalidade. Assim, tanto Woolf quanto Cunningham parecem afastar suas personagens do convívio social, limitando-as a uma observação ininterrupta do passado e do presente, sem contribuírem para uma reflexão do todo: o indivíduo compreende o mundo a partir da convivência com seus semelhantes e não se limita apenas a observar a natureza morta como fonte de inspiração para seus devaneios.

Ao insistirem em viver num mundo à parte, as personagens catalisam com aparente comedimento, uma exasperação diante dos desafios da vida, que celebram ainda mais sua impotência do que promovem sua rebeldia diante do que não podem mudar por meio de ações. Discute-se a perspectiva intercultural da literatura, analisando-se a complexidade da formação da identidade pessoal num contexto multicultural, assim como da relação entre sujeitos de culturas diferentes. A identidade, sendo definida historicamente, é transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam, de tal forma que à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar.

Escritores como Cunningham estão dispostos a realizar uma produção que mostre elementos de sua própria cultura e que não faça desaparecer a cultura do outro, negando-se a apropriá-la e sintetizá-la de modo que seus traços culturais sejam postos em reflexão. Os elementos criativos e vivificadores na obra de Cunningham residem, sobretudo, no diálogo crítico e no processo que tanto Woolf quanto Cunningham estabelecem com as diferenças.

Ao trazer para a discussão a questão da cultura e suas particularidades na contemporaneidade, percebemos que os fenômenos culturais, como hoje se apresentam para serem compreendidos, necessitam de análises que ultrapassem os estudos centrados nas culturas meramente locais, tradicionais e estáveis; precisam levar em conta os processos “trans-culturais-locais” e o papel profundamente ativo que a imaginação social tem nesse contexto, ou seja, a relação dialógica entre o *local* e o *global*.

Para nos ajudar a pensar sobre essa relação do local com o global em *As horas* contaremos com a contribuição de Bhabha que remete à “necessidade de uma análise global da cultura” (BHABHA, 1998, p. 297). Sob essa perspectiva, entendemos que ao construir seu romance, Cunningham parte de sua cultura norte-americana (local) para poder compreender a cultura inglesa (global). Com isso, ele sai do universo *newyorkness* (nova-iorquino) e vai para o universo inglês dos anos de 1920. Assim, ele traz para o contexto de seu romance a própria escritora Virginia Woolf e a cidade em que ela morava, as pessoas, a época, entre outros aspectos. Esse trabalho se tornou possível por meio do pastiche que, como vimos anteriormente, permite ao escritor apropriar-se da literatura/cultura do outro para compor o seu romance.

É nos Estudos Culturais que essa prática pós-moderna, representada pelo pastiche, nos revela que o trabalho de Cunningham em *As horas* passa a ter um papel-chave no jogo cultural. A época em que o autor do romance *As horas* escreve nos remete a uma “viagem no tempo” que perpassa distintas sociedades. Isso é possível pela compreensão de Cunningham dos processos de migração, dos meios de comunicação de massa e da revolução tecnológica na área da comunicação entre povos, especialmente, a *globalização cultural*.

Podemos entrever na leitura que Bhabha faz do texto de Jameson que “a globalização cultural é figurada nos *entre-lugares* de enquadramentos duplos: sua originalidade histórica, marcada por uma obscuridade cognitiva; seu ‘sujeito’ descentrado,

significado na temporalidade nervosa do transnacional ou na emergente provisoriedade do 'presente'" (BHABHA, 1998, p. 297).

Em outras palavras, os processos globais e as imagens que os representam se constituem pela circulação mais fluida de capitais, bens e mensagens, assim como de pessoas que se deslocam entre países e culturas, mantendo vínculos freqüentes entre sociedades, fato menos habitual até meados do século XX.

Torna-se evidente, após as considerações de Bhabha, que uma das marcas dos escritores contemporâneos, como Cunningham, é levar em conta a cultura de seus países de origem e/ou dialogar abertamente com aqueles criadores advindos de espaços geográficos distintos dos seus, estando dispostos a criar novos espaços, transpondo os limites geográficos - de países e de culturas - e de gêneros artísticos. Transformam fronteiras em pontes que possibilitam o diálogo de forma produtiva.

Em suma, as fronteiras continuam a existir, mas elas não impedem o diálogo, pois não existem em si mesmas enquanto barreiras de valor cultural que classifica, mas sim são decorrências da luta que se estabelece no campo da cultura. Não são fronteiras naturais e imóveis, tampouco intransponíveis e imodificáveis; afinal, as práticas culturais são híbridas na sua essência e estão situadas no jogo de poder que marca a sociedade.

Bhabha rejeita a noção essencialista de cultura, pois tal experiência pós-colonial de desigualdade e marginalização social obriga a uma reformulação de estratégias críticas, pois:

Nos obriga a confrontar o conceito de cultura para além de objetos d'art ou além da canonização da "idéia" de estética, para lidar com a cultura como uma produção desigual e incompleta de significação e valor, muitas vezes composta por demandas e práticas incomensuráveis, produzidas no ato de sobrevivência social (BHABHA, 1994, p. 172).

A visão de cultura enquanto estratégia de sobrevivência enfatiza o aspecto tradutório da cultura como processo incessante de construção de significação no âmbito da circulação de experiências, linguagens e símbolos diversos. Bhabha elucida a questão ao dizer que “essa visão não pretende absorver o particular no geral, mas, sim, destacar o hibridismo de valores culturais” (BHABHA, 1994, p. 173). Nesse sentido, o híbrido não é a mera mescla tradutória de dois originais - um pretendo terceiro elemento que resolveria a tensão entre duas culturas -, nem a mescla estéril da biologia genética. O híbrido é para Bhabha um processo crítico em estado constante de negociação, sem tregua, sem assimilação, nem incorporação:

Trata-se de um processo de inter-relação cultural que, mais do que transcender fronteiras ou limites insiste em mostrar - em qualquer diálogo cultural - as dissonâncias que precisam ser atravessadas apesar das relações de proximidade; as disjunções de poder ou posição que precisam ser contestadas; os valores éticos e estéticos que precisam ser "traduzidos" mas que não transcenderão pacificamente o processo de hibridização [...] (BHABHA, 1994, p. 173).

O *locus* da tradução cultural é o limiar entre culturas, terreno instável, podendo ser perigoso ou criativo, dependendo se a aproximação com o outro vem acompanhada de imposição ou de diálogo. A tradução cultural trabalha neste limiar: entre a impossibilidade da tradução total e completa e as muitas possibilidades de diálogos, aproximações, tentativas bem-sucedidas e confrontos.

Em *As horas* podemos observar as profundas transformações acontecidas nas últimas décadas, o desenvolvimento tecnológico e dos meios de comunicação de massa - que facilitam o contato entre culturas - e também o aumento substancial das correntes migratórias entre os países, que se convertem na base da pluralidade dos mundos imaginados e passam a ter papel decisivo na criação artística e cultural de cineastas, poetas, intelectuais acadêmicos, artistas plásticos, músicos e compositores.

É só compararmos a descrição do cenário onde se passa a história da personagem Mrs. Woolf com o da história de Clarissa Vaughan. Temos o desenvolvimento das tecnologias, das próprias cidades e das respectivas culturas inglesa e norte-americana. De um lado temos uma cidadezinha no interior da Inglaterra, Richmond, que “continua sonhando consigo mesmo seu sonho decente e pacífico. Flores e cercas vivas bem cuidadas, venezianas repintadas antes que seja preciso” (CUNNINGHAM, 2003, p. 33).

Do outro uma metrópole como New York, onde

Clarissa dobra a Bleecker, sob a Thompson. O bairro, hoje em dia, é uma imitação de si mesmo, um carnaval aguado para turistas, e Clarissa, aos cinquenta e dois anos, sabe que por trás dessas portas, ao longo dessas vielas, não há nada mais do que gente vivendo sua vida. Grotescamente, alguns dos bares e cafés continuam funcionando, reformados para se parecerem com eles mesmos, em benefício dos alemães e japoneses. As lojas vendem, todas elas, essencialmente as mesmas coisas: camisetas de souvenir, berloques de prata, jaquetas de couro baratas. (CUNNINGHAM, 2003, p. 48).

Essa pluralidade nos revela, sob a ótica de García Canclini (1997), que as imagens representam e instituem o social e constituem, no contato com outras culturas, as relações com o que é próprio da cultura que estão marcadas pelos vínculos estabelecidos com outros territórios.

Na contemporaneidade, muito se fala de *minorias*. Essas minorias poderiam ser exemplificadas na figura das personagens homossexuais: Clarissa Vaughn, Sally e Richard. Perceber a heterogeneidade das personagens de *As horas* é uma forma de conhecimento, um processo de compreender ou perceber o movimento ambíguo e ansioso de trânsito ou transição que necessariamente acompanha qualquer forma de transformação social.

Na linha do que o precede, o momento pós-moderno permite essa inserção de “novas identidades” em obras contemporâneas, pois de acordo com Bhabha “os artistas de minorias vêm questionando o heterossexismo que regula as comunidades tradicionais,

baseadas na família, restringindo e reprimindo as relações gays e lésbicas” (BHABHA, 1998, p. 314). Dessa forma, a narrativa de Cunningham, ao retratar casos homossexuais, nos mostra a possibilidade de transcender as condições complexas, conflitantes, e desnuda as dissonâncias que precisam ser atravessadas.

É visível, na contemporaneidade, que as distâncias entre as culturas têm sido reduzidas substancialmente, rompendo-se, cada vez mais, as barreiras advindas da dificuldade de comunicação-contato entre elas, e o romance norte-americano em questão nos serve de exemplo para refletirmos sobre isso. Vivemos em um tempo em que as identidades estão mais fluidas, as fronteiras do conhecimento e das nações se mostram mais móveis e as certezas são questionadas.

Entretanto, na maioria das vezes, as relações entre culturas diferentes são consideradas a partir de uma lógica binária (índio x branco, centro x periferia, dominador x dominado, sul x norte) que não nos permite compreender a complexidade dos agentes e das relações subentendidas em cada pólo, nem a reciprocidade das inter-relações, nem a pluralidade e a variabilidade dos significados produzida nessas relações.

Mesmo concepções críticas das relações interculturais podem ser associadas a entendimentos redutivos e imobilizantes. Assim, a idéia de dominação cultural, se enredada numa lógica binária e bipolar, pode levar a supor que os significados produzidos por um sujeito social são determinados segundo uma única perspectiva, pela referência cultural de outro sujeito. Tal entendimento pode reforçar o processo de sujeição, pois, ao enfatizar a ação de um sujeito sobre o outro, obscurece o hibridismo das identidades, a ambivalência e a reciprocidade das relações sociais, assim como a capacidade de autoria dos diferentes sujeitos sociais.

No mesmo sentido, Lipovetsky (2004) apresenta o termo *hipermodernidade* para pensarmos as obras contemporâneas. Embora tenha nascido sob o signo da presentificação, a

hipermodernidade manifesta-se também pela revisitação do passado: “a hipermodernidade não é estruturada por um presente absoluto; ela o é por um presente paradoxal, um presente que não pára de exumar e ‘redescobrir’ o passado” (LIPOVETSKY, 2004, p. 85).

Entendemos, pois, que visitar o passado é transformá-lo sob as lentes do presente de forma crítica e consciente, seja isso pós ou hipermoderno. Assim, podemos enquadrar a obra norte-americana em todo seu contexto pós-moderno. No entanto, acredita-se que o exemplo maior de revisitação do passado, em se tratando de *As horas* em relação ao romance de Woolf, seria a personagem Mrs. Woolf, que representa, de forma ficcionalizada, o momento de construção de *Mrs. Dalloway*, pela escritora perturbada pela “loucura”:

Estamos nos arredores de Londres. No ano de 1923. Virginia acorda. Talvez esse seja um outro jeito de começar, quem sabe; com Clarissa saindo de casa encarregada de fazer algo, numa manhã de Junho, em vez de um batalhão de soldados marchando para depositar uma coroa de flores em Whitehall. Mas seria o começo correto? Não seria banal demais (CUNNINGHAM, 2003, p. 30).

Em *As Horas*, o autor deixa claro sua admiração pela escrita de Virginia Woolf, na qual o romance busca referências imediatas ao descrever o processo de criação do romance *Mrs. Dalloway* e sua influência sobre a vida de duas mulheres. Trata-se de um jogo intertextual, cuja característica principal é a construção das personagens e dos seus conflitos diante do tempo marcado – um dia na vida de cada uma. Virginia Woolf, também, foi uma autora que se preocupou com o efeito do tempo e com a armadilha da memória.

A representação das personagens - às vezes observadas e dissecadas - parece buscar uma ligação entre a reminiscência e o presente; aliás, este último, estruturando o fluxo da narrativa que se constrói na observação ininterrupta da passagem do tempo, figurativizado pelas horas no romance norte-americano.

Talvez Cunningham, ao ver-se como o *outro*, abra o lugar de ser não definido que habita a borda de uma realidade repleta de intervalos, provocando um estranhamento e um

descentramento, compreendido como um lugar de tensões e de contradições que marcam o lugar do poder, feito de formas híbridas de representar este poder ou este conhecimento de ser e estar sendo no mundo contemporâneo.

Desse modo, entre vários fatores, cabe destacar o aumento surpreendente dos movimentos migratórios e de informação que fizeram que as mais distintas culturas entrassem em contato umas com as outras, de um modo muito forte e efêmero, trazendo transformações culturais significativas que dificultam sua elaboração e seu entendimento com os antigos instrumentos de análise. As diversas áreas do conhecimento, sobretudo as humanas, passam a rever seu arcabouço teórico, seus métodos de abordagem, para tentar entender o que se passa. Daí a importância da tradução cultural, pois ela abre o diálogo entre as literaturas, fazendo com que haja uma troca de experiências culturais.

Em *Mrs. Dalloway*, por exemplo, a grande interferência exterior na vida da protagonista, Clarissa Dalloway, se dá a partir da presença de Septimus, um ex-soldado que pode ser visto como sua consciência diante dos horrores da Primeira Guerra, que ela procura esquecer com suas festas e sua dedicação à família. É como se Clarissa Dalloway procurasse o isolamento para algo que está fora da sua compreensão

Mr. e Mrs. Septimus Warren Smith atravessaram a rua; e haveria, afinal de contas, alguma coisa que chamasse atenção sobre eles, alguma coisa que fizesse um transeunte suspeitar de que ali seguia o portador da maior mensagem do mundo e que era, de resto, o homem mais feliz do mundo, e o mais digno de compaixão? Talvez caminhassem mais devagar que os outros e houvesse algo de hesitante, de arrastado, no passo do homem, mas nada mais natural que um empregado, que durante anos não estiveram um só dia de semana em West End, olhasse para o céu, para uma coisa e outra, como se Portland Place fosse uma salão onde ele houvesse entrado na ausência da família, um salão com os seus candelabros envoltos em lonas, e a zeladora, deixando as faixas de luz poeirenta alcançarem as poltronas vazias, erguesse uma ponta das longas cortinas e explicasse aos visitantes que maravilhoso lugar era aquele (WOOLF, 1980, p. 82).

Como já vimos anteriormente, o prólogo do romance de Cunningham é o suicídio de Virgínia Woolf, em um rio. É o primeiro indício de que o isolamento ou a morte é uma resposta para a dificuldade de compreender a passagem do tempo: o fluxo das horas é a tortura diante da constância do cotidiano. Cunningham descreve o suicídio da escritora com elementos poéticos que remetem à natureza e busca representar o fluxo de consciência da personagem como um mergulho interior, a última oportunidade de integração com o mundo exterior. Ao contrário de uma morte agonizante, ela contempla esse mundo e recebe os primeiros indícios da Segunda Guerra na visão de uma mãe e seu filho, quando suas vozes ressoam no fundo do rio Ouse, onde ela se encontra morta:

Ei-los, num dia no começo da Segunda Guerra Mundial: o menino e sua mãe sobre a ponte, o pauzinho flutuando pela superfície da água e o corpo no fundo do rio, como se Virgínia estivesse sonhando com a superfície, o pauzinho, o menino, a mãe, o céu e as gralhas [...] Tudo isso entra na ponte, ressoa através de suas madeiras e pedras e entra no corpo de Virgínia. Seu rosto, comprimido de lado contra o pilar, absorve tudo: o caminhão e os soldados, a mãe e o filho (CUNNINGHAM, 2003, p. 13).

Torna-se relevante observar a imagem cuidadosa do intelectual que Cunningham constrói, à medida que a morte é evocada como um “alívio” para aqueles que enfrentam problemas em estabelecer contato com o mundo exterior e suas mazelas. A incapacidade de lidar com problemas sociais e questões psicológicas são fatores que estabelecem a alienação das personagens, que passam a focalizar suas vidas na dificuldade de se integrarem à vida comum.

Seguindo orientações médicas, Virginia Woolf, a personagem, muda-se para o campo, com o intuito de fugir do tumulto da vida urbana, mas se sente ainda mais aprisionada no silêncio da casa. Uma alternativa encontrada por Woolf é a criação do romance; suas indagações buscam resposta no processo criativo, como se sua existência estivesse ligada à vida das personagens que cria. No diário de Virginia Woolf, que Cunningham transcreve

como introdução para o seu romance, a autora enxerga suas personagens como “cavernas” que se comunicam e onde encontra “humanidade, amor, profundidade” (CUNNINGHAM, 2003, p. 08).

Para o narrador de *As horas*, Virgínia Woolf vê a importância do cotidiano enquanto representação dos anseios mais legítimos, que podem ser comparados às grandes batalhas, pois para a personagem “as derrotas domésticas são tão devastadoras quanto, para um general, são as batalhas perdidas” (CUNNINGHAM, 2003, p. 72). O fracasso criativo expõe a fragilidade da autora, que não consegue compreender os meandros da vida comum, associada à incapacidade de lidar com detalhes domésticos, como organizar um chá ou dar ordens aos empregados.

É como se Virginia Woolf tentasse ver, na vida comum, um reflexo das dificuldades do mundo moderno, que não se restringem aos grandes questionamentos, como a guerra e a política. Cabe ao indivíduo compreender sua experiência pessoal como uma forma de compreensão do mundo que o cerca: se ela não consegue compreender os mecanismos de uma existência simples, como lidar com as grandes guerras? Desse movimento, temos por meio das horas o verdadeiro teste para o indivíduo, que deve compreender o significado de cada minuto de sua existência.

Essa visão é reforçada quando Virginia se depara com um pássaro que está morrendo no seu quintal. Ela se vê indecisa diante da morte da personagem de seu livro, Clarissa Dalloway, mas reconhece que alguém tem que morrer para que os sobreviventes possam ter uma compreensão da vida acima do pensamento comum e mediano. Mas ainda precisa utilizar a morte para glorificar a vida, à medida que a morte dignifica o homem na arte, como nas tragédias gregas.

Após a leitura de *Mrs. Dalloway*, percebemos que Virginia Woolf opta por poupar sua protagonista, a *Mrs. Dalloway* do título, para “matar” o ex-soldado Septimus, que acaba

por se revelar à consciência crítica do romance: por que Clarissa Dalloway deve se preocupar com festas quando há tanta miséria e morte lá fora?

Ao voltarmos para o romance de Cunningham, temos, assim como Virginia Woolf e Clarissa Dalloway, a personagem Laura que sente o imenso vazio do cotidiano; juntamente com seu marido, um veterano da Segunda Guerra, consolida a imagem da típica família de classe média do pós-guerra nos Estados Unidos.

Essa imagem reproduz a paz e a calma dos subúrbios de uma cidade norte-americana, onde o passatempo das mulheres reside nos afazeres domésticos, compras e eventos familiares, como o Natal e o Dia de Ação de Graças. Como recompensa pelos serviços prestados à nação, os ex-combatentes ganham o direito de habitar em subúrbios urbanizados com a melhor infraestrutura criada pela economia norte-americana.

### *2.3 Personagens negociadas*

Em um espaço que podemos chamar de híbrido, dentro das três histórias em *As horas*, é provável que tenha acontecido o que Bhabha (1998) denomina de processos simbólicos de negociação, possibilitada pelo processo de tradução cultural e dentro de uma temporalidade que tornou possível a articulação de elementos antagônicos ou contraditórios. Espaço de hibridismo que teria possibilitado a ultrapassagem das bases de oposição dadas (dominantes/dominados).

Não se trataria mais, nesse espaço de hibridismo, de uma coisa (dominantes), nem de outra (dominados), nem mesmo de uma superposição de ambas as categorias (dominantes e dominados), mas de um entre-lugar que contestaria os termos e o território de ambas as categorias, indo além e abrindo o desejo de outro lugar e de outra coisa. Neste caso, as personagens protagonistas de *As horas* poderiam ser identificadas enquanto novas

possibilidades de relações pessoais e sociais entre sujeitos marcados por uma política de diferenças.

Dessa forma, a vivência do confronto-negociação com o outro de uma cultura sócio-histórica de conquistas e dominações anuncia o confronto com a cultura sócio-histórica de conquistados e dominados, não apenas segundo a óptica da resistência (neste caso, vista como ameaça), mas também como:

Emergência do espaço fronteiro da cultura que exige o encontro com o novo, ou seja, um ato rebelde de tradução cultural que renova o passado, que o reconfigura como um entre-lugar e que, por sua vez, inova e interrompe a atuação do presente, gerando aquele movimento que explode para fora do continuum da história, da concepção do continuum do passado e presente (BHABHA, 1998, p. 27).

Como exemplo de reconfiguração do passado por meio de um personagem, temos as personagens de Mrs. Brown e sua amiga Kitty, que podem ser vistas como “recompensa” para os homens que voltaram do combate. Alguns se integram nesse sistema de interação dos valores capitalistas, que transformam simples operários em consumidores potenciais. É como se a guerra fosse utilizada para fundamentar a hegemonia de uma nação que, das cinzas, deve reinventar-se a partir da valorização do cidadão comum, mediano.

Entendemos que língua e cultura possuem interface uma com a outra, estando sempre inter-relacionadas, uma vez que aquela pressupõe esta, pois só se realiza a partir da existência de um grupo social, com seus valores e produções partilhados. Ainda, a cultura depende da língua como meio de atualização de conceitos e veiculação/difusão de visões de mundo para a conseqüente perpetuação do próprio grupo social.

Tal complexidade da relação entre culturas coloca em evidência a necessidade de se “[...] analisar a abordagem da existência de uma fronteira cultural, uma borda deslizante e intervalar nas relações, que estimula o desejo de reconhecimento de outro lugar e de outra

coisa. Para além de uma simples divisão e classificação binária da existência humana; bem como a de ser este espaço intervalar da cultura, um espaço da intervenção (tensão-negociação-tradução) que introduz a reinvenção criativa da existência” (BHABHA, 1998, p. 27). Essa reinvenção é fundada num profundo desejo de solidariedade social: a busca de encontro.

Sobre o encontro, acreditamos que Cunningham tenha conseguido propor aspectos de uma experiência concreta de relação intercultural que nos aponta desafios e serve para pensarmos qualquer relação entre literaturas. Desafios para a própria compreensão das relações literárias e tradutórias, à medida que nos movem a investigar com mais atenção os possíveis intervalos, fronteiras culturais, margens deslizantes que perpassam as classificações e análises universalizadas.

Um desses desafios é o de elaborar novas perspectivas e concepções para compreender e enfrentar as questões da identidade e da pluralidade cultural no contexto em *As horas*. Não nos cabe mais a ingenuidade de imaginar teorias auto-excludentes, haja vista que os Estudos Culturais nos norteiam sobre determinados momentos da realidade e do tempo histórico, amarrando a crise dos modelos de conhecimento dos diferentes sujeitos sociais que emergem no cenário político e cultural, reivindicando o reconhecimento da diferença de suas identidades, de suas práticas, de seus saberes e de suas culturas, ao mesmo tempo em que a igualdade de oportunidades e de direitos no jogo social de poder.

Enfim, nossa viagem “entrará” em um novo caminho, que nos levará à sétima arte. Assim como evidenciamos a relação entre dois romances, analisaremos a relação do romance com o filme. Desde já, antecipamos que essa nova jornada se dará em meio a muitas considerações de críticos, que nos ajudarão a compreender o trabalho da adaptação fílmica realizada a partir do romance de Cunningham, bem como as semelhanças e as diferenças entre essas duas esferas: literatura e cinema.

## **NAS HORAS DA SÉTIMA ARTE**

### 3 NAS HORAS DA SÉTIMA ARTE

*O cinema encena e cria liminaridades, fronteiras e mediações: um palco de confrontação onde caminhos diversos e específicos se cruzam* (Gorovitz, 2006).

Com base na epígrafe que inaugura este último capítulo, observamos que ao criar o cinema, definiu-se um tipo de experiência que interfere na vida social, nas áreas políticas e culturais, por meio de uma nova visão de mundo e de descoberta das coisas. A sétima arte nasceu em meio aos grandes centros urbanos e ultrapassou as fronteiras culturais. Para nós, é muito importante a prática de romances serem filmados, pois além de ter o romance, neste caso *As horas*, amplamente divulgado, podemos, também, ampliar nossa visão através dessa nova forma de leitura: a adaptação fílmica.

Pensamos ser necessário, expor breves considerações sobre o filme. Lançado em 2002 o filme, intitulado *The hours*, bem como no romance norte-americano também traduzido para a língua portuguesa como *As horas*, conta com a direção de Stephen Daldry, um experiente diretor de teatro na Inglaterra. O roteiro do filme foi elaborado por David Hare, que é um dramaturgo inglês e escreveu peças como *Blue Room* e *Ponto de Vista*.

Nas palavras de Bhabha o cinema

Permite-nos por um momento viver no mundo estranho, encontrar suas ambivalências e ambigüidades encenadas na casa da ficção, ou encontrar sua separação e divisão representadas na obra de arte, é também afirmar um profundo desejo de solidariedade social (BHABHA, 1998, p. 42).

O cinema constitui uma arte cujos desdobramentos, nos mais diversos terrenos, definem um tipo de experiência que hoje participa do enriquecimento da cultura de um povo. É necessário ressaltar seu impacto na vida social, nos debates políticos, na documentação e na trama da história, pois o filme, muitas vezes, pode ser muito mais que uma simples diversão, ele pode ser um instrumento de crítica.

Os estudos de literatura e de cinema são um ramo da área de investigação da Literatura e Outras Artes, área esta que, por sua vez, entronca um campo disciplinar mais vasto denominado Literatura Comparada. É na segunda metade do século XX, especificamente, a partir da década de 1960, que começam a surgir os primeiros trabalhos sobre análise fílmica e teoria do cinema, os quais iriam influenciar, consideravelmente, a aproximação entre este último e a literatura, pois demonstraram que o cinema pode, se assim o desejar, privilegiar a narratividade e que muitas das estruturas narrativas têm semelhante funcionamento nos dois discursos em questão, o cinematográfico e o literário.

Fazendo um breve histórico sobre a teoria do cinema, independentemente do ponto de vista sugerido, semiológico ou narratológico, muito cedo se confirmou a possibilidade de aproximação entre o texto narrativo fílmico e o narrativo literário, em virtude da utilização idêntica que ambos fazem da veiculação de uma história, por meio de um discurso particular a cada texto.

Não interessará para nós, neste momento, todo o cinema narrativo. poderá, eventualmente, ser mais interessante o cinema de natureza ficcional, de preferência aquele que mostra e patenteia o seu modo de veicular a narratividade, ou seja, o cinema expressivo, o que coloca a tônica na forma como problematiza e exprime a realidade. Terão também maior interesse o cinema que com a literatura mantenha algum tipo de relação intertextual, bem como os textos de valor estético reconhecido e sancionado pelo cânone, ainda que esta última questão seja bastante polémica.

O cinema, pela sua complexidade artística, tem suscitado inúmeros estudos e não deixa de estabelecer relações com a Literatura. Uma delas é destacada por Carlos Reis quando afirma que “é, pois, teoreticamente ajustado postular o cinema como linguagem que no fílmico se articula e falar em linguagem cinematográfica em termos homólogos àqueles em que se fala em linguagem literária” (REIS, 1987, p. 56).

Canclini (1992) aponta, em relação aos avanços das novas tecnologias de comunicação, o surgimento do que ele nomeia de *hibridação* cultural. Para o autor, essa hibridação pode ser entendida como “quebra e mescla das coleções organizadas pelos sistemas culturais, a desterritorialização dos processos simbólicos e à expansão dos gêneros impuros” (CANCLINI, 1992, p. 284).

Esse processo híbrido, descrito por Canclini, inicia-se com mudanças desencadeadas pelas *migrações*, intensificadas a partir da Segunda Guerra Mundial, com os processos simbólicos atípicos de jovens dissidentes, com as massas de desempregados e subdesempregados que compõem o que ele chama de “mercados informais”.

Tais fluxos migratórios foram intensificados massivamente durante a Segunda Guerra e reforçaram o processo de individualização do sujeito moderno. Em outras palavras, ao desvincularem-se das suas pátrias e comunidades culturais de origem, os indivíduos integraram novos contextos muitas vezes distantes e radicalmente diferentes.

A partir dessas noções, pensamos que o indivíduo está contextualizado e suscetível a diversas interferências, e o cinema não é um mero reprodutor ou um reflexo de eventos sociais, mas, de acordo com Gorovitz, desempenha “um papel ativo, fazendo história ao participar dos mecanismos de motivação do comportamento social” (GOROVITZ, 2006, p. 16).

“O cinema ao proporcionar uma experiência a ser compartilhada por milhões de indivíduos, acabou se tornando parte do imaginário coletivo e definindo novas referências culturais” (GOROVITZ, 2006, p. 15). Diante do exposto, acreditamos que os filmes adaptados a partir de obras literárias carregam a responsabilidade de promover um engajamento entre a obra literária adaptada e o espectador, numa relação dialógica e intertextual.

A idéia inicial, deste terceiro e último capítulo, se diferencia de certa forma dos capítulos anteriores, por tratarmos de uma análise entre duas esferas distintas: a literatura e o cinema. Como já dito, ainda na introdução deste trabalho, em 2002 o romance de Cunningham foi transformado, ou melhor, adaptado para a linguagem cinematográfica. Para a composição do elenco, o diretor realizou uma seleção acertada de atrizes, a nosso ver, para protagonizarem a trama: Meryl Streep no papel de Clarissa Vaughan; Julianne Moore atuando como Laura Brown; Nicole Kidman interpretando a escritora Virginia Woolf.

Para compor nossa análise, partimos da premissa de que os filmes, em sua maior parte, são exportados e traduzidos, e ocupam espaço na mídia em todo o mundo. Nesse sentido, é nos Estudos Culturais e, especialmente, na noção de tradução cultural com a qual temos trabalhado até o presente momento, que nos permitimos enquadrar a adaptação fílmica do romance de Cunningham enquanto uma modalidade de tradução cultural.

### *3.1 Para uma teoria da adaptação fílmica*

Tão antiga quanto à adaptação fílmica de textos literários, prática muito comum desde o início da história do cinema, a representação da vida na arte é algo que se repete tanto na literatura quanto no cinema. É muito vasta a rede de reescritas, traduções e adaptações de obras literárias, seja de textos religiosos, artísticos, antropológicos, históricos etc. Se limitarmos nosso estudo às artes literária e cinematográfica, já temos um grande e diverso leque de textos que reescrevem as narrativas.

É a partir de sua obra intitulada *Novels into film: The Metamorphosis of Fiction into Cinema*, que George Bluestone (1957) começou a refletir sobre a adaptação cinematográfica enquanto objeto de estudo. Em seus estudos, o autor procurou entender como se processa a metamorfose (o que chamaremos de “tradução”) de um romance em um filme, evidenciando o transporte de histórias por meio de formas específicas de representação

artística. Dessa forma, o argumento central do livro consiste na especificidade de cada meio: “entre a percepção da imagem visual [cinema] e a concepção da imagem mental [literatura] está a diferença enraizada entre os dois meios” (BLUESTONE, 1973, p. 1).

Em complementaridade à reflexão anterior, é pertinente afirmar que a relevância do trabalho de Bluestone se deve tanto por sua percepção crítica e profunda nas análises comparativas quanto por ter aberto uma importante área de estudo interdisciplinar e, especialmente, por ter questionado o discurso de fidelidade que alicerçava a apreciação crítica dos filmes adaptados. No entanto, críticas ao livro de Bluestone envolvem a definição do campo de estudo da adaptação, pois, segundo Naremore (2000), a adaptação centra-se apenas na literatura e numa forma específica que é o romance clássico realista:

Em seu livro, Bluestone argumenta que certos filmes (seus exemplos são todos de Hollywood, incluindo *O Delator*, *Morro dos Ventos Uivantes* e *As Vinhas da Ira*) não diminuem sua fonte literária; em vez disso, eles transformam romances em outro meio que possui suas possibilidades formais e narratológicas próprias [...] Ao mesmo tempo, seu assunto de interesse e sua completa abordagem tendem a confirmar a prioridade intelectual e a superioridade formal dos romances canônicos, que provêm os filmes que ele discute com suas fontes, e com um valor padrão com o qual seu sucesso ou fracasso é medido (NAREMORE, 2000, p.06) <sup>1</sup>.

Ao trazer para o nosso contexto tal crítica, vemos que algumas adaptações fílmicas de obras literárias, como *As horas*, envolvem processos em primeira análise complexos, como a questão da revisitação ao romance canônico *Mrs. Dalloway*, da leitura e de relações culturais. Porém, ao observarmos cada um desses aspectos, devemos verificar que em qualquer deles há influência *contextual*, cujos modelos e paradigmas estéticos, lingüísticos

---

<sup>4</sup> In this book Bluestone argues that certain movies (his examples are all from Hollywood, including *The Informer*, *Wuthering Heights*, and *The Grapes of Wrath*) do not debase their literary source; instead, they ‘metamorphose’ novels into another medium that has its own formal or narratological possibilities (...) At the same time, his subject matter and entire approach tend to confirm the intellectual priority and formal superiority of canonical novels, which provide the films he discusses with their sources and with a standard of value against which their success or failure is measured.

e – nesse caso, especialmente – culturais interferem no modo como os textos de Cunningham e, de certa forma, o de Woolf, são interpretados no filme.

O contexto interfere de forma efetiva na conexão que se faz entre o espectador e o filme no momento da leitura. Conforme argumenta Robert Stam (2000), a obra que se adapta para o cinema cria uma ampla rede de informações que podem ser amplificadas, ignoradas ou transformadas no filme. A adaptação fílmica parte, desse modo, não de uma só obra, mas de um texto como parte de uma estrutura de textos com os quais tanto o livro quanto o filme dialogam.

É relevante observar que os estudos sobre a adaptação fílmica seguem caminhos diversos, que ora se concentram sobre questões de forma, ora de linguagem, ora culturais. Entendemos a adaptação, neste trabalho, como um signo cinematográfico que tem como objeto um texto literário. Entretanto, seu objeto não é apenas essa obra literária tomada separadamente, mas parte de uma rede com a qual tanto ela como a tradução dialogam.

Na linha do que precede, reiteramos a idéia de tradução cultural no sentido de que o “original” nunca é acabado ou completo em si, e que o “originário” está sempre aberto à tradução (SOUZA, 2004, p. 125). Assim, optamos por considerar que a adaptação fílmica nasce dessa abertura proposta pela tradução cultural, ou seja, assim como na relação do leitor com a obra literária, o filme só faz sentido para um espectador em uma determinada época e cultura quando proporciona a ampliação das reflexões e das experiências empíricas desse sujeito.

Por muito tempo, o espectador foi visto como mero receptor das mensagens transmitidas pelos filmes, sem exercer um papel crítico nessa relação. No entanto, paulatinamente, o espectador tornou-se peça fundamental na construção de um vínculo com a mensagem que o filme proporciona, constituindo a intertextualidade do sujeito na sua relação com o mundo.

Sobre essa questão é relevante dizer que ao ler o romance de Cunningham, a relação do leitor com o texto diferencia-se consideravelmente da relação do espectador com o filme. Ao ser lido, um texto pressupõe a possibilidade de participação do leitor num âmbito diferente do que a do espectador, pois tal participação se dá a partir da leitura concebida como um processo de diálogo no qual o leitor apreende a narrativa por meio da interação com o que lê.

No ato da leitura, o sujeito-leitor está aberto à multiplicidade de imagens que determinada personagem, cenário e época possa lhe remeter. Nisso reside a possibilidade criativa que permite a manifestação do inconsciente por meio do fenômeno da transferência entre o sujeito (leitor) e o objeto (livro). Em complementaridade ao pensamento anterior, Arrojo nos ajuda a refletir sobre essa questão ao afirmar que: “A partir da perspectiva psicanalítica, sujeito e objeto estão irremediavelmente comprometidos numa relação transferencial em que um se mistura e se entrelaça ao outro” (ARROJO, 1992, p. 436).

A partir do pressuposto de que o filme vai além do ato de criação e só se realiza quando faz sentido para alguém, o filme *As horas*, ao retratar três épocas diferentes, é capaz de reconhecer, a partir de uma observação histórica da literatura de Virginia Woolf, uma nova visão dos fatos abordados no romance de Cunningham.

Assim, acreditamos que o espectador contemporâneo, neste caso, o espectador de *As horas* não precisa de um conhecimento diacrônico, pois para ele o filme só realiza “no ato de recepção, pelo uso das faculdades humanas, um esforço cerebral que se manifesta sob a forma de uma colaboração não linear, um processo mental de atenção, memória, imaginação e emoção” (GOROVITZ, 2006, p. 17).

Em relação ao modo de envolvimento do espectador com determinado filme, podemos dizer que varia individualmente, pois cada espectador transformará essa experiência conforme uma visão particular da realidade em que vive. Façamos uma pausa, para

conceituarmos o termo espectador com o qual estamos trabalhando. Segundo Gorovitz, o espectador pode ser definido no momento em que o sujeito é capaz “de projetar fora de si fragmentos de si mesmo [...] é por essa inscrição na afetividade do outro que o espectador se torna o cúmplice de vozes estranhas” (GOROVITZ, 2006, p. 44).

Não queremos propor aqui uma avaliação sobre quem possui maior ou menor grau de envolvimento, o leitor do romance ou o espectador do filme, pois, em qualquer situação, é a mente que proporciona diferentes interpretações de acordo com a percepção de mundo de cada indivíduo mediante aquilo que lê ou assiste.

O filme “não é um objeto que exista por si só, oferecendo uma mensagem cristalizada” (GOROVITZ, 2006, p. 17). Dessa forma, o filme serve, assim como qualquer obra literária, como ponto de partida para que se tenha uma nova leitura da realidade, por meio do processo de interação entre o espectador e as imagens, percepções e associações que se possa fazer.

Ainda na introdução desta dissertação, propomos a seguinte questão: até que ponto o diretor da adaptação fílmica do romance de Cunningham pode facilitar a compreensão de um espectador que não leu *As horas*?

Seja no discurso literário, ou no discurso cinematográfico, tanto o texto quanto o filme não podem ser compreendidos de forma imediata e sem reflexão, pois não se pode compreender quaisquer dos discursos sem apreender os elos que constituem um diálogo entre as nossas experiências e as novas, seja a leitura de um livro, ou o assistir de um filme.

Nessa perspectiva, a interação entre o sujeito-leitor ou espectador deve ser pensada como “uma configuração prática e cultural que supõe uma disposição prévia, algo que esteja em circulação em uma cultura sem que lhe seja necessariamente atribuído um sujeito produtor” (GOROVITZ, 2006, p. 21).

Em outras palavras, o contato prévio do espectador com o romance de Cunningham viabiliza o acesso ao novo discurso (o filme baseado em *As horas*) de forma mais familiar, num processo de reconhecimento mais rápido, e até mesmo de ampliação das alternativas que a adaptação fílmica propõe, pois o espectador reconhecerá as personagens e já fará a relação com o que leu no romance.

Ao ler *As horas*, nos deparamos com várias informações a respeito do livro. No entanto, uma informação, em especial, nos é pertinente: *As horas* foi o primeiro título que Virginia Woolf tinha pensado para seu romance. Essa informação torna-se relevante à medida que representa uma alusão explícita de Cunningham à obra de Woolf.

Se refletirmos sobre a tradução cultural enquanto um “processo de leitura e reescrita de um texto” (SOUZA, 1993, p. 36), observaremos a hipótese de o filme *As horas*, bem como o romance, serem considerados textos que traduzem, rearranjam e interligam, não apenas o livro *Mrs. Dalloway*, mas a obra de Virginia Woolf, informações sobre sua vida, estudos sobre sua escrita e sobre a importância de sua obra.

O que tentaremos mostrar, no próximo tópico, é como o filme *As horas* se constitui a partir de estratégias próprias ao cinema. No caso desta análise, evidenciaremos as conexões que existem entre o romance de Cunningham e a adaptação fílmica, bem como as conexões que são criadas pelo diretor do filme para que o espectador, que ainda não conhece o romance, possa entender que as três histórias estão conectadas.

### 3.2 *Entre o literário e o fílmico*: as possíveis conexões

É fato que a diferença entre a linguagem literária e a cinematográfica nos permite realizar conexões de maneiras distintas. Por certo, entre as muitas conexões que podemos fazer em relação ao romance de Cunningham e o filme destaca-se a obra de Virginia, *Mrs.*

*Dalloway*, como conexão maior entre as três histórias que são contadas tanto no romance de Cunningham quanto em sua adaptação fílmica.

Entretanto, as conexões que demonstraremos a seguir serão, mais facilmente visualizadas, por alguém que tenha lido o romance em questão e que *a posteriori* tenha assistido ao filme. Nesse percurso, apontaremos alguns trechos da obra literária de Cunningham e alguns apontamentos sobre a adaptação fílmica que nos chamaram a atenção, pelo tipo de interlocução que representam entre o texto literário e o texto fílmico.

Num primeiro momento, nos voltamos para a primeira cena tanto do romance quanto do filme: o prólogo que descreve o suicídio de Virginia Woolf. No livro, construído em capítulos fragmentados que apresentam sempre o nome das personagens femininas como título (Mrs. Woolf, Mrs. Brown e Mrs. Dalloway), a cena do suicídio aparece com o título de “Prólogo”. Marca-se, assim, o distanciamento temporal e espacial dessa seqüência em relação ao restante da história.

Digamos que o prólogo seja um capítulo à parte. Cunningham descreve a ida da escritora inglesa em direção ao rio, bem como seus pensamentos durante o trajeto, sua opção pela morte, a entrada no rio e o afogamento (CUNNINGHAM, 2003, p. 9-10). Na seqüência, vemos Leonard – esposo da escritora - descobrindo a carta deixada por Virginia. Por fim, há a transcrição de um trecho da carta e, finalmente, a continuação da descrição do percurso feito por Woolf em direção ao rio, com a correnteza levando o seu corpo (CUNNINGHAM, 2003, p. 11-12).

Não se trata apenas de reconhecer no filme a intenção em “pastichizar” o real, aspirar elementos da natureza e capturar aquilo que é mais singular, ou mais geral, mas sua capacidade de reformular os objetos em um palco dialógico e diversificado. Além de constituir um vínculo privilegiado e uma mediação crítica com o modo de ser no universo da

arte, o cinema inscreve-se em um contexto amplo de inovações e trabalha em parceria ou em confronto com uma rede complexa de informações.

Em relação à cena do suicídio de Woolf no filme, a equipe que produziu a cena valeu-se de um recurso permitido à narrativa fílmica, que é a simultaneidade de informações na narrativa. Desse modo, no plano visual, temos acesso a uma informação e, no plano do áudio, a outra informação, que vai complementar a primeira: o sofrimento de Woolf, suas idéias confusas e a justificativa de sua decisão são reveladas ao espectador por meio da carta que ela deixa ao marido, carta esta que é narrada pela atriz que interpreta a escritora, na tentativa de estabelecer uma conexão que facilite o entendimento do espectador daquele contexto.

Na sequência fílmica, os parceiros das três protagonistas são apresentados ao espectador realizando tarefas diferentes. O esposo de Woolf chegando em casa. Em seguida, aparece o marido de Laura Brown no preparo do café da manhã. E, por último, Sally, a companheira de Clarissa Vaughan, saindo do metrô e indo em direção ao apartamento. É relevante mencionar o fato de que tais cenas são uma a uma apresentadas como se o filme quisesse começar a história de cada mulher por meio de seus parceiros. Talvez isso decorra do fato de que nas três histórias, apesar de ocuparem papel secundário na trama, os companheiros das protagonistas transmitem a idéia de que mesmo que haja uma relação estável, as mulheres parecem solitárias e a presença dele em suas vidas não interferem de modo significativo.

Há outras conexões presentes no filme e no romance que podem ser, facilmente, indenticadas pelo leitor de *As horas* que são as seguintes: a visita de Vanessa Bell à irmã Virginia Woolf; a de Kitty à sua vizinha Laura Brown; e a de Louis, convidado de Clarissa para a festa em homenagem ao poeta Richard. No entanto, não são meras visitas as que cada protagonista recebe.

Essas visitas, de certa forma, representam algo que as protagonistas não possuem e que gostariam de ter, seja a harmonia no lar, representada por Vanessa Bell; ou o estilo de vida otimista, representado por Kitty; ou a libertação de um passado que escraviza, representada por Louis.

No caso de Woolf e Brown, as visitas culminaram em outra conexão importante entre as histórias das três protagonistas – o beijo. A nosso ver, tanto o beijo de Woolf em sua irmã quanto o de Brown em sua vizinha não denotam caráter sexual. Embora o beijo ocorra entre pessoas do mesmo sexo, o contexto da cena em que o fato acontece nos revela, no caso de Woolf, o desejo de viver, ou até mesmo de sugar a vida de Vanessa.

Quanto a Brown, sugerimos que o beijo, naquele contexto, simbolizou uma forma de consolo à Kitty, que acabara de revelar o grave problema de saúde pelo qual estava passando. É interessante observar que na maioria dos casos as protagonistas em questão, Woolf e Brown, demonstram nas cenas subsequentes o desgaste emocional causado pelas visitas.

Em outro contexto, o beijo de Clarissa em Sally acontece no final do filme e demonstra, no momento em que Clarissa acaba de conversar com Laura Brown, a gratidão à Sally pela companheira que tem sido, seja nas horas felizes, seja nas horas difíceis. Diferentemente das outras protagonistas, Clarissa e Sally são casadas. Portanto, além da significação que atribuímos ao beijo anteriormente, há de se considerar uma união diferente em relação a que Woolf e Brown estabelecem com Vanessa e Kitty, respectivamente.

Os filmes adaptados de obras literárias estabelecem com seus respectivos livros relações nem sempre tão diretas, pois não se trata apenas de uma transposição de códigos. Apresentam novos elementos, exploram recursos específicos do cinema, além de trazerem às narrativas fílmicas informações diversas que não constam nas obras literárias. Portanto, aquele que terá lido *As horas* ou, até mesmo aquele que não o leu, apreenderá informações

diferentes, em níveis diferentes. É fato que a receptividade do espectador diante de uma leitura prévia do romance influenciará na visão do filme.

Observamos que para facilitar a compreensão do espectador que não leu *As horas*, a direção do filme precisa operar o papel de mediadora entre o romance e a adaptação por meio de indicações explícitas que predisõem seu público a recebê-las de uma maneira bem definida. Essas indicações podem ser entendidas como “conexões” que ajudarão o espectador a compreender que as três diferentes narrativas estão diretamente ligadas.

Entre as muitas conexões criadas pela direção do filme para que o espectador entenda a relação real entre as três protagonistas, destacaremos aquelas que julgamos essenciais para tal compreensão. Neste momento, é importante lembrar que os comportamentos revelam as personagens no filme tanto quanto os diálogos. É o que podemos chamar de detalhes de comportamento reveladores, pois em muitas cenas as ações “falam” mais do que qualquer palavra.

A primeira conexão que observamos pertinente, logo após a cena da morte de Woolf, é o início do dia das três personagens principais. Para gerar a impressão de que tudo está acontecendo ao mesmo tempo, destacamos a seqüência das tomadas em que elas acordam e se arrumam. É por meio dessa seqüência que o espectador poderá perceber que as três histórias acontecem em diferentes épocas, ao passo que o cenário e os objetos, usados por cada personagem, ajudam a entender o contexto.

A dinâmica da cena descrita anteriormente só é possível graças a um sistema integrado que envolve elementos importantes no plano da imagem, assim como a câmera. Nesse sentido, torna-se relevante a afirmação de Benjamin (1994):

A câmera intervém aqui com seus inúmeros recursos auxiliares, suas imersões e emersões, suas interrupções e seus isolamentos, suas extensões e acelerações, suas ampliações e suas miniaturizações; ela nos abre, pela primeira vez, à experiência do inconsciente ótico (BENJAMIN, 1994, p. 189).

Pouco depois da seqüência que acabamos de relatar, destacamos a conexão facilitadora essencial que estrutura tanto o romance de Cunningham quanto o filme: a seqüência de cenas em que Virginia Woolf escolhe a frase com que irá iniciar seu novo romance; Laura Brown lê a primeira frase do romance de Virginia; e Clarissa Vaughan parece, de certo modo, incorporar a personagem, ao sair de casa afirmando que irá ela mesma comprar as flores.

É válido ressaltar que, desde o início do filme, recursos especificamente cinematográficos, tais como cortes e o trabalho de edição das cenas, contribuem para a passagem de uma personagem para a outra, ao passo que apontam para a conexão entre elas. A título de ilustração, citemos algumas cenas nas quais acontecem os cortes: a aparição dos parceiros das três protagonistas, as imagens das três personagens lavando o rosto, as campainhas que tocam.

Uma das conexões importantes no filme configura-se por meio da personagem Richard. Em vários momentos, os diálogos entre Richard e Clarissa, presentes tanto no romance quanto no filme, são uma forma de ilustrar o processo de continuidade das três narrativas. Primeiro, é a “personificação” do poeta Septimus de *Mrs. Dalloway*, que como ele morre. Num segundo momento, Richard é o filho de Laura Brown, que de certa forma sofre as consequências do comportamento de sua mãe. Por último, esse mesmo Richard aparece já adulto, em fase terminal de AIDS, e tendo se tornado um poeta e amigo de Clarissa.

Talvez, em nossa concepção, a cena que mais facilite e revele, ao espectador, a conexão de Richard com a história de Laura Brown ocorra quando Laura busca o filho na casa da babá e dentro do carro mãe e filho dialogam. Nesse momento, Richard olha para fora do carro através da janela e, na tomada seguinte, aparece o rosto de Richard já adulto em seu apartamento, olhando o retrato de Laura Brown e chorando pela ausência da mãe.

Tal conexão só se torna compreensível pelo espectador devido à sequência de imagens dos dois Richards e o ápice da conexão sendo revelado por meio da foto de Laura que o Richard adulto segura em suas mãos. Para estabelecer essa conexão, notemos o que dissemos anteriormente ao nos referirmos ao fato de que as imagens, as ações podem “falar” mais do que os diálogos.

A título de “curiosidade”, a conexão que acabamos de descrever ocorre no filme para o espectador muito antes do que no romance para o leitor. Neste último caso, o leitor só saberá da relação entre Richard e Laura no final do romance, quando Laura aparece no apartamento de Clarissa após receber a notícia de que seu filho morreu:

Aqui está ela, então, pensa Clarissa; a mulher da poesia de Richard. A mãe perdida, a suicida frustrada; a mulher que foi embora. É ao mesmo tempo um choque e um alívio que uma tal pessoa possa, na verdade, ser uma velha senhora de aspecto comum, sentada num sofá, com as mãos no colo (CUNNINGHAM, 2003, p. 172).

### 3.3 *Virginia Woolf, Laura Brown e Clarissa Vaughan*: identidades fragmentadas no filme e no romance

Durante muito tempo, observou-se o sujeito a partir de sua posição geográfica e cultural e localizaram-se as fronteiras entre grupos identitários – nacionalidade, raça, gênero e classe social, entre outras – enquanto pretexto relativamente estável para definir um indivíduo. Essas “velhas identidades” (HALL, 1998, p. 7) por muito tempo regeram o mundo social.

Ao longo da história dos povos, as identidades tradicionalmente definidas foram aos poucos *desmembradas*. Surgem “novas identidades” que fragmentam o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado (HALL, 1998, p. 7). “Vivemos um tempo de fraturas e heterogeneidade, de segmentações dentro de cada nação e de comunicações

fluidas com as ordens transnacionais da informação, da moda e do saber” (CANCLINI, 1996, p. 61).

Nos dias atuais, as sociedades estão em mudança constante, e seus valores vêm sendo discutidos “à medida que as áreas diferentes dos globos são postas em interconexão umas com as outras, ondas de transformação social atingem virtualmente toda a superfície da terra” (GIDDENS, 1991, p. 6). Tal citação nos demonstra que as relações sociais transformam-se ao longo do tempo. Portanto, são alterações de espaço e de tempo que Anthony Giddens (1991) chama de *desencaixamento do sistema social* e que rompem com as formas elitistas de interação.

Nesse sentido, vemos a demonstração das diferenças entre as épocas no romance de Cunningham e também no filme que nos revelam contextos diferenciados e extremamente complexos. A essência de *As horas* é o seu profundo respeito pelas mulheres e os desafios que enfrentaram ao longo dos turbulentos e imprevisíveis acontecimentos do século XX.

Num primeiro momento, a sociedade inglesa em 1923 com seus costumes e anseios retratados pelo olhar investigador, que está atravessado pela obra de Virginia. Uma realidade diferente da segunda protagonista, Laura Brown, que retrata a vida da mulher norte-americana dos anos 1940, sob uma visão crítica na qual o papel da mulher é questionado veementemente pela leitura de *Mrs. Dalloway* feita por Laura Brown. E, finalmente, Clarissa Vaughan, retrato da mulher do final do século XX. Essa que representa as conquistas femininas como uma posição social privilegiada e o relacionamento homossexual duradouro.

Desse modo, entendemos que as estruturas e as configurações sociais sofreram um abalo significativo que, por sua vez, inquietou a imagem dos quadros de referências tradicionais: o indivíduo estável passou a ser um sujeito *fluido*. E, para nós, as três personagens chaves do romance de Cunningham simbolizam o que Hall (1998) propõe ao

afirmar que “as identidades modernas estão sendo *descentradas*, isto é, *deslocadas* ou *fragmentadas*” (HALL, 1998, p. 8).

Para podermos compreender o filme, torna-se relevante refletir sobre as informações que o fundamentaram. Em seu romance, Cunningham registrou a necessidade da realização de uma intensa pesquisa em fontes que relatavam a vida e obra da escritora Virginia Woolf (CUNNINGHAM, 2003, p. 179). Tal pesquisa resultou na criação da personagem Mrs. Woolf, com a riqueza de detalhes que os documentos lhe permitiam saber.

Consideremos a esse respeito a seguinte passagem de *As horas*, que ilustra o pensamento de Woolf sobre o desfecho que daria a protagonista Mrs. Dalloway:

Ela, Mrs. Woolf sobe a Mount Ararat planejando o suicídio de Clarissa Dalloway [...] Clarissa vai acreditar que há um futuro opulento e divertido abrindo-se à sua frente, mas no fim [...] Morrerá na meia idade. Provavelmente vai se matar, (Como fazê-lo de modo convincente, trágico, em vez de cômico) (CUNNINGHAM, 1999, p. 70).

Talvez a escritora retratada no romance de Cunningham simbolize para nós, na esteira do pensamento de Hall (1998), o fato de que o sujeito não é mais constituído de uma identidade fixa e permanente, mas de várias identidades articuladas, “por vezes contraditórias ou não resolvidas” (HALL, 1998, p. 12). Em outras palavras, a Woolf de Cunningham constitui-se a partir da articulação de informações sobre a vida real da escritora contida em anotações de diários e biografias escritas sobre Virginia Woolf, bem como nas contribuições criativas do próprio autor.

Semelhante processo ocorreu em relação à adaptação fílmica de *As horas*. Para a realização do filme, o roteirista baseou-se no próprio romance de Cunningham, além de pesquisas e entrevistas com especialistas em Virginia Woolf. Acreditamos que enquanto a composição da personagem Woolf do romance norte-americano recebeu maior foco no tocante à escrita de *Mrs. Dalloway*, no filme, a vida da escritora, suas características físicas e

psicológicas foram evidenciadas por meio da interpretação da atriz, na tentativa de compor uma Virginia Woolf conforme as particularidades da escritora reveladas pelas pesquisas feitas pela equipe do filme.

Um dos grandes desafios do roteirista do filme talvez tenha sido o de transmitir, por meio da ação e do comportamento de cada personagem, aquilo que no romance se expressa por meio de palavras. Em muitas ocasiões, no filme, há a opção de se manter um olhar, ao invés de dizer aquilo que se quer através do diálogo.

Para ilustrar o que acabamos de afirmar, pensemos na cena do filme em que Virginia pega a xícara, sai de seu quarto e desce as escadas até a sala da prensa, onde Ralph lê as provas à medida que Leonard realiza as correções. Nessa cena, vemos o desempenho da atriz em transmitir ao telespectador por meio de gestos (ações) a descrição do humor instável da escritora e de sua personalidade forte, por meio de olhares e diálogos curtos.

Na obra de Cunningham, como já mencionamos, cada capítulo é responsável por apresentar um período do dia na vida de cada uma daquelas mulheres. Contudo, parte do dia de cada uma delas fica em suspenso para o leitor, para que tenhamos acesso às ações e às angústias da personagem título do capítulo em questão. A relação entre cada uma delas vai se construindo mais lentamente, ao longo da trama, por pequenos detalhes, sentimentos semelhantes, frases citadas em um e outro capítulo.

Já na adaptação fílmica, podemos observar que as histórias se intercalam com maior frequência, ressaltando ações em comum praticadas pelas três personagens. Vejamos o caso, por exemplo, da cena que mostra todas se levantando de manhã e se arrumando. Indica-se, dessa forma, que é o início de um novo dia para cada uma delas e ressalta-se que há alguma ligação entre aquelas três narrativas, devido à repetição das ações das personagens.

É oportuno mencionarmos que as diferenças entre a Woolf do romance e a do filme estão atravessadas pelas formas diferentes de linguagem. Ambas as linguagens, literária

e cinematográfica, são fenômenos complexos de construção e transformação de significados, ou seja, de sentidos que ocorrem por meio da fusão do leitor com o texto, ou do espectador diante do filme.

### 3. 4 De Virginia Woolf a Cunningham: a recepção

Assim, diante dessa diversidade de informações que perpassam o universo cinematográfico, de uma ou outra forma, tais informações dialogam com o literário, tornando-se imprescindível buscarmos suportes teórico-críticos que possam atuar como instrumentos de leitura importantes para que reflitamos sobre a adaptação fílmica em questão. Entre estes, destacamos as noções de *recepção* e *hipertexto*, das quais nos valeremos para analisar os diálogos que o filme *As horas* estabelece com os textos literários aos quais abarca.

Pensamos ser relevante mostrarmos novamente esta trajetória intertextual da construção de *As horas* (romance) a partir de *Mrs Dalloway* (romance) até a adaptação fílmica realizada por Daldry, haja vista que tal percurso nos suscita uma questão pertinente em relação à reflexão sobre a adaptação fílmica: se o vínculo entre o filme e o texto literário é claro para o diretor da obra cinematográfica, em que medida estas referências e alusões são claras também para o espectador do filme? Como é criado esse vínculo, essa rede de inferências e referências que partem do cinematográfico em direção a um determinado conhecimento do literário?

A partir dessas questões, optamos por pensar na relação que se estabelece entre a literatura e a adaptação fílmica pelo viés da *recepção*. Para Levy (1996), o processo de *recepção* está atravessado pelo seguinte pensamento:

Se ler consiste em selecionar, em esquematizar, em construir uma rede de remissões internas ao texto, em associar a outros dados, em integrar as palavras e as imagens a uma memória pessoal em reconstrução permanente, então os dispositivos hipertextuais constituem de fato uma espécie de objetivação, de exteriorização, de virtualização dos processos de leitura. (LEVY, 1996, p. 43)

Se concebermos o processo de recepção e de leitura do texto fílmico ou literário como um movimento no qual pedaços se perdem, associam-se ou unem-se a outras informações às quais cada leitor/espectador tem acesso, poderemos utilizar a noção de *hipertexto* como um importante operador de leitura do filme *As horas*. Ainda, para Levy (1996):

O hipertexto é dinâmico, está perpetuamente em movimento. Com um ou dois cliques, obedecendo por assim dizer ao dedo e ao olho, ele mostra ao leitor uma de suas faces, depois outra, um certo detalhe ampliado, uma estrutura complexa esquematizada. Ele se redobra e desdobra à vontade, muda de forma, se multiplica, se corta e se cola outra vez de outra forma (LEVY, 1996, p. 41).

Ao partir desse pressuposto, afirmamos que Cunningham constrói personagens que se interrelacionam com base num processo migratório, mesmo que esse processo se dê por meio do pensamento de personagens como Laura Brown que, enquanto lê o romance de Woolf, busca se transportar para a história da Mrs. Dalloway do romance inglês.

Desse modo, estamos interessados em refletir sobre duas impressões que o filme nos traz: primeiro, se a trama, o enredo que mostra no filme a personagem Clarissa Vaughan – a Mrs. Dalloway contemporânea – era semelhante à trama de Woolf. Já num segundo momento, se o filme realmente consegue captar, transmitir ao público a característica da escrita de Virginia, o chamado “fluxo de consciência” – no qual as personagens eram descritas não por suas ações, seu comportamento, mas sobretudo pelo que não diziam ou faziam, mas pelo que pensavam.

Com base nessa reflexão, podemos sugerir que a atividade artística, como manifestação da relação do indivíduo com o mundo, traduz sentimentos, preocupações e

aspirações tanto nos aspectos sociais como estéticos. Por outro lado, a difusão da arte pela mídia resulta no estabelecimento de parâmetros que influenciam a produção artística nas diversas partes do mundo, pois a arte revela aspectos que alimentam os processos de criação contemporâneos.

Assim, pensemos que com o resgate que o filme propõe, tanto em relação ao romance de Cunningham quanto à própria obra de Virginia Woolf, um novo olhar que se direciona a tais obras, e permite, ainda, por meio dessa interação (romance e filme) criar algo que contenha em si novas idéias, rompendo e ultrapassando barreiras estilísticas, de gêneros e conceitos artísticos.

De acordo com Gorovitz (2006), importa-nos algumas considerações a respeito da função do cinema que:

Por sua vez, responde também aos anseios coletivos de uma nova sociedade que compartilha características e sofre as influências desse novo contexto, porém é também agente dessa transformação estabelecendo-se como um espaço de encontro e de tradução entre diferentes comunidades que dialogam pela mensagem. A aceleração das comunicações intra e extranacionais geram um processo de aproximação ou de erosão das diferenças rumo à “aldeia global” na qual cada sujeito se transculturaliza por meio do dom de ubiqüidade que lhe é aferido pelas novas tecnologias (GOROVITZ, 2006, p. 28).

### *3.5 As conexões entre o filme de Daldry e Mrs. Dalloway, de Virginia Woolf*

Se, por um lado, o cinema reafirma uma visão do mundo, por outro, ele a transforma. Ele é tido simultaneamente como *agente e espaço* de vinculação. A expressão cinematográfica gerencia o aspecto coletivo e torna-se um espaço propício de tradução cultural e de confrontação pelo seu potencial negociador e articulador. Assim, o cinema encena e cria liminaridades, fronteiras e mediações: um palco de confrontação onde caminhos diversos e específicos se cruzam.

Na esteira do pensamento de Gorovitz (2006), podemos dizer que o cinema também modifica. A “telona” é aquele lugar onde os pensamentos do autor e do espectador se encontram e se materializam. A imagem não é apenas o que se arruma para a vista, mas o que exige que a vista se arrume para ela. De certa forma, o cinematógrafo inventou o espectador, que se vê confrontado com uma imagem que questiona seu olhar. Esse espectador depara-se com uma expressão subjetiva da realidade, uma representação, uma narração em imagem e uma nova linguagem.

Assim como o livro de Virginia Woolf narra um dia na vida da senhora Dalloway, preocupada com a preparação de uma festa em sua casa, o filme se vale do mesmo começo. Esse dia, no entanto, estende-se de forma prolongada, uma vez que a narrativa de Virginia apresenta detidamente os pensamentos, não só de Clarissa Dalloway (sim, elas têm o mesmo nome), mas também os dos outros personagens que cruzam seu caminho de alguma forma.

Conseguimos visualizar no filme, dessa forma, a escrita da personagem Virginia Woolf não só representada na ação de escrever pela atriz que interpreta a escritora, Nicole Kidman, mas também pela ação que transcorre com a personagem de Meryl Streep, Clarissa Vaughan. E pela sensação de angústia, pelo clima denso, sufocante de certas cenas. Assim, foi possível estabelecer um diálogo entre o filme, Virginia Woolf e Mrs. Dalloway. A narrativa de Cunningham seria o eixo fundamental dessa ligação.

É interessante ressaltar também, em relação a este aspecto de repetição, a utilização da trilha sonora feita para o filme. Composta por Phillip Glass, a trilha ressalta a idéia de um passar das horas lento, ao utilizar sempre o mesmo tema ao longo do filme, e, sobretudo, nos transmite a idéia de que as três personagens de alguma forma estão vivendo momentos semelhantes.

Embora reconheçamos que há diversas outras abordagens que constituem o escopo metodológico da adaptação fílmica (as idéias de tradução e de apropriação, por

exemplo), preferimos trabalhar com as noções de tradução cultural, de recepção e hipertexto porque a adaptação de *As horas* descreve uma clara construção intertextual, em que situações ausentes do romance (mas condizentes a seu universo próprio) são congregadas para adensar as ambigüidades narrativas e representativas do texto de Cunningham.

De acordo com Kristeva, um texto, então, seria uma “permutação de textos, uma intertextualidade no espaço de um texto dado”, na qual “diversos enunciados, tirados de outros textos, intersectam e neutralizam uns aos outros” (KRISTEVA, *apud* ALLEN, 2000, p. 35). Ainda na esteira de Kristeva, esta a compreensão do “mundo literário” como uma *interseção de superfícies textuais*, ou seja, um intenso e conflituoso emaranhado de textos que se entrecruzam na composição final de cada texto, “intertextualidade cerca aquele aspecto do literário e de outros tipos de textos que luta contra e subverte a razão, a crença na unidade de sentido ou do sujeito humano, e que, dessa forma, é subversivo a todas as idéias da lógica e do inquestionável” (ALLEN, 2000, p. 45).

Enfim, estamos chegando ao final de nossa viagem. Espero que todo o nosso trabalho tenha servido para uma reflexão voltada para a tradução cultural como base para pensarmos *As horas*. Sabemos que há outros caminhos para se chegar à análise do romance de Cunningham, entretanto, assim como em nossa vida, em todos os momentos precisamos fazer escolhas. E esta foi a nossa: uma análise crítica, que se justifica pelo nosso empenho em apontar algumas reflexões acerca do romance em questão.

**CONCLUSÃO: AS *HORAS*: uma visão  
cultural**

## CONCLUSÃO: AS HORAS: uma visão cultural

*Não podemos agir sem interpretar, sem nos interrogar sobre a significação das coisas, sem nos engajar em alguma explicação (CALVINO apud ROTTA, 2004).*

*Sim, pensa Clarissa, está na hora deste dia acabar (CUNNINGHAM, 2003, p. 175).* Parece que nossa viagem também chegou ao fim. Percorremos um longo caminho até o nosso destino final – *As horas*. Fomos conduzidos por inúmeros *drivers* (motoristas), por vezes com “habilitações” distintas, mas que nos revelaram, em muitas ocasiões, a importância da tradução cultural e suas modalidades na relação entre os romances em questão.

Dizer que nossa tarefa foi totalmente concluída é exagero. No entanto, demos, certamente, mais um passo em direção a uma análise crítica do romance de Cunningham. Esta análise encontra-se atravessada pelas modalidades que a tradução nos permite entender, como as noções de apropriação literária, de transferência cultural, de negociação, de leitura, de pastiche e, finalmente, de adaptação fílmica, que nos servem para compreender *As horas*.

Para que novos “passageiros” possam se interessar em viajar através do tempo, retomaremos algumas reflexões, a fim de que o “roteiro” já realizado por nós possa servir de “indicação” para que “outros” viajem mais e mais pelas estradas de *As horas*. Assim, começaremos lembrando nossa primeira parada, que entendemos ser o início e a base dessa viagem – a tradução cultural.

Se traduzir a cultura do outro tem sido um desafio na contemporaneidade, ao construir seu trabalho, Cunningham nos revela que a relação que seu romance estabelece com o romance de Woolf deve ser configurada como novo espaço de tradução das diferenças culturais, uma vez que, “o que está em questão é a natureza performativa das identidades diferenciais: a regulação e negociação daqueles espaços que estão continuamente se abrindo, retraçando as fronteiras [...]” (BHABHA, 1998, p. 301).

Devemos pensar na cultura como algo que pode ser negociado em diferentes contextos, seja de raça, crenças, costumes, arte, entre outros fatores inerentes a uma determinada cultura. Em face do exposto, entendemos que Cunningham, por meio de seu romance, questiona o novo papel cultural e social da tradução. É essa tradução que nos permite dizer que, enquanto romance “originário”, *Mrs. Dalloway* estará sempre aberto a traduções. Isso nos sugere algo muito positivo, sempre haverá a necessidade de novas leituras e visões diferentes daquelas canônicas, inclusive da nossa.

A cultura contemporânea, cada vez mais global, nos revela que as diferenças entre as culturas devem ser tratadas como funcionais, bem como desempenhar um papel crítico, como no caso da criação da personagem de Virginia Woolf por Cunningham. Nesse caso, ficou evidente o olhar atento do escritor na realização de uma pesquisa sobre o universo que rodeava a vida da autora de *Mrs. Dalloway* e suas demais obras.

Continuando, mais à frente de nossa viagem, vimos que a apropriação literária realizada a partir de *Mrs. Dalloway* para a composição de *As horas* pode servir de mecanismo norteador de uma tradução na qual “o tradutor necessariamente cria, ou melhor, recria, o texto com o qual estabelece uma relação” (ARROJO, 1993, p. 39).

O que dizer de nossa próxima parada – a transferência cultural? Pensemos da seguinte forma: se Cunningham ficcionaliza o passado e o coloca em discussão é para que, por meio desse resgate, possamos não confirmar o presente, mas inquietá-lo. O que deve nos interessar é o entrelaçamento de culturas, de histórias e de sentimentos que estão presentes em *As horas* ao retratar três diferentes histórias na vida de três mulheres que são de lugares, status sociais, ideologias diferentes.

Dessa forma, ao trabalhar no âmbito do diálogo cultural, Cunningham sugere a relevância da tarefa de mediação entre duas culturas e duas maneiras de pensar o mundo e não do ato de “promover” um país ou uma cultura. Portanto, o trabalho desenvolvido em *As horas*

deve servir para nos posicionar enquanto observadores privilegiados e críticos atentos, “viajantes” transculturais prontos para atravessar as culturas em seus mais diversos sentidos.

Ao avançar mais alguns “quilômetros” em nossa viagem, lembremos de outra modalidade de tradução: a *negociação* que, de acordo com Bhabha, equivaleria à relação entre *As horas* e *Mrs. Dalloway*, enquanto uma ligação histórica, política, cultural e literária, que se encontra nas “margens deslizantes do deslocamento cultural”, na reflexão sobre qual poderia ser a função de uma perspectiva teórica crítica, “uma vez que o hibridismo cultural e histórico do mundo pós-colonial é tomado como lugar paradigmático de partida” (BHABHA, 2003, p. 46).

Em outras palavras, *Mrs. Dalloway* e *As horas* são dois romances que possuem ligação histórica (exemplificada, especialmente, pela personagem da escritora Virginia Woolf); política (porque aborda temas como o papel da mulher na sociedade moderna e contemporânea); cultural (pois elementos da cultura inglesa e norte-americana coabitam, no caso de *As horas*, o mesmo espaço); e, por último, literária (porque se trata de dois grandes romances em suas respectivas literaturas, em que ambos trabalham temas como: a morte, a guerra, a sexualidade, entre outros assuntos).

No fim dessa “rodovia” há um cruzamento, no qual a “última parada” antes de entrarmos em outra “estrada” é anunciada por uma “placa de sinalização” que indica a leitura enquanto ato tradutório, pois no momento da leitura se estabelece uma relação direta entre texto e leitor, sendo que este último deve ser capaz de reconhecer que ler também é traduzir sentimentos, emoções, incertezas, entre outros aspectos.

Passaremos à segunda etapa de “nosso roteiro de viagem”. Mudemos de caminho e entremos em uma “estrada” chamada pastiche. Nessa nova estrada nos é permitido pensar que o pastiche faz com que o “passado se repita enquanto passado no presente [assim como os trechos de *Mrs. Dalloway* usados por Cunningham em seu romance, que para nós significa o

maior exemplo da prática do pastiche] que interrompa a coincidência do presente consigo mesmo” (AVELAR, 2003, p.187).

Como já dissemos ainda no segundo capítulo, se pudéssemos apontar um dos aspectos comuns em que os teóricos convergem, diríamos que é o de que o trabalho do pastiche se consolida na prática da imitação que privilegia a diferença. Assim, nas palavras de Avelar (2003), “uma repetição só pode ter lugar dentro da diferença: a repetição leva consigo, necessariamente, o imperativo da autodiferenciação” (AVELAR, 2003, p. 168).

E terminando de descrever o “itinerário” de nossa viagem, saímos do universo dos livros direto para a “telona”. O nosso desejo foi o de mostrar que as adaptações fílmicas realizadas a partir de textos da literatura sempre propiciam uma nova visão. É válido lembrar que, como leitura, a adaptação fílmica pode incorporar ao texto que adapta parte de sua fortuna crítica, interpretações historicamente privilegiadas, outras obras do mesmo autor ou que tratam de tema semelhante.

Enfim, o filme “abre um espaço de tradução, um lugar de hibridismo em que as diferenças possam ser articuladas” (GOROVITZ, 2006, p. 41). É nesse espaço de abertura e de uma relação híbrida que os filmes baseados em obras literárias, como *As horas*, possibilitam uma condição de negociação de diferenças culturais.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### A. Do *corpus* básico

CUNNINGHAM, Michael. *As horas*. Tradução de Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

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

### B. Gerais

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Tradução de Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ALLEN, Graham. *Intertextuality*. New York, Londres: Routledge, 2000.

ARROJO, Rosemary. Tradução. In: JOBIM, José Lins (Org.), *Palavras da crítica*. São Paulo: Imago, 1992. 411-442.

\_\_\_\_\_. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. São Paulo: Imago, 1993.

AUBERT, Francis Henrik. *A Tradução do intraduzível*. São Paulo: EDUSP, 1981.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da Derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Tradução de Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BEHAR, Lisa Block de. *Contradictorias e aventuras y desventuras de la travessia*. Montevideo: Fundación Fontana Minelli; AILC, 2000.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas, magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. A Tarefa do Tradutor. In: *Cadernos de Mestrado*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1994. b

BERND, Zilá. O papel das associações internacionais na criação de redes de pesquisa. In: JOBIM, José Luís; (et. al.) (Org.). *Sentidos dos lugares*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2005.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed UFMG, 1998.

BLUESTONE, George. *Novels into film: the metamorphosis of fiction into cinema*. 6. ed. Berkeley: University of California Press, 1973.

BRADBURY, Malcolm, *O mundo moderno: dez grandes escritores*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais*. Tradução de Sérgio Molina. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.

\_\_\_\_\_. *Culturas híbridas: tragédias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: EDUSP, 1997.

\_\_\_\_\_. *A globalização imaginada*. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2003.

CARVALHAL, Tânia. *Literatura Comparada*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.

\_\_\_\_\_. O próprio e o alheio. In: *Ensaio de Literatura Comparada*. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2003.

CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

GIDDENS, Antony. *As conseqüências da modernidade*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP 1991.

GOROVITZ, Sabine. *Os labirintos da tradução: a legendagem e a construção do imaginário*. Brasília: Editora UnB, 2006.

HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva; Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1998.

\_\_\_\_\_. Estudos culturais: dois paradigmas. Tradução de Adelaine La Guardia Resende; Ana Carolina Escosteguy e (et. al.) In: LÓVIK, Liv (Org.). *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003, p.131-159.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAMESON, Frederic. O pós-modernismo e a sociedade de consumo. In: KAPLAN, E. Ann. (Org.). *O mal-estar no pós-modernismo: teorias e práticas*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

\_\_\_\_\_. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2. ed. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2002.

LARROSA, Jorge. *Linguagem e educação depois de Babel*. Tradução de Cynthia Farina. – Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LARROSA, Jorge; SKLIAR, Carlos. Babilônicos somos. A modo de apresentação. In: LARROSA, Jorge; SKLIAR, Carlos (Org.). *Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença*. Tradução de Semíramis Gorini da Veiga. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

LEFEVÉRE, André. *Tradução, Reescrita e manipulação da fama literária*. Bauru: Editora EDUSC, 2008.

MILLER, J. Hillis. Will Comparative Literature survive the Globalization of the University and the new regime of telecommunications? In: BEHAR, Lisa Block de. *Comparative Literature Worldwide: issues and methods*. Montevideo: Fundación Fontana Minelli, AILC, 2000.

MILTON, John. *Tradução: teoria e prática*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença* (A política dos estudos culturais latino-americanos). Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2001.

NAREMORE, James (Org.) *Film adaptation*. New Brunswick (USA): Rutgers University Press, 2000.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

PECK, John; COYLE, Martin. *A brief history of English literature*. New York: Palgrave, 2002.

REIS, Carlos. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 1987.

RINCÓN, Carlos. Antropofagia, reciclaje, hibridación, traducción o: cómo apropiarse la apropiación. In: *Nuevo Texto Crítica*, vol. XII, n. 23/24, 1999.

ROTTA, Lílian Mangerona Corneta, VOLOBUEF, Karin. In: *Anais do V Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários*. São Paulo: Editora UNESP, 2004, p. 169.

SANTIAGO, Silviano (supervisor). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

\_\_\_\_\_. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

\_\_\_\_\_. Posfácio. In: LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

SARLO, Beatriz. A literatura na esfera pública. In: VILELA, Lúcia Helena; MARQUES, Reinaldo. (Org.). *Valores: arte, mercado, política*. Belo Horizonte: Editora UFMG/ABRALIC, 2002.

SOUZA, Lynn Mario T. Menezes de. Hibridismo e tradução cultural em Bhabha. In: ABDALA JUNIOR, Benjamim (Org.). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004. 113-134.

STAM, Robert. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, James. *Film adaptation*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000. 54-76.

C. Filmografia

AS HORAS (*The Hours*). Direção de Stephen Daldry. EUA: MIRAMAX, 2002. DVD (115 min), NTSC, Dobby Digital, colorido.