

Mrs. Dalloway: da narrativa literária à narrativa fílmica.

A visibilidade do momento

Maria do Rosário Lupi Bello

(Universidade Aberta)

Tarkovsky, grande cineasta russo dos anos 60 a 80 do século XX, definia cinema como “o tempo em forma de facto”. Para ele, a captação dos acontecimentos através da expressão cinematográfica, equivalia a um modo de “esculpir o tempo”, de dar forma e corpo à experiência da temporalidade, de fixar o tempo nos seus índices perceptíveis pelos sentidos (Tarkovsky, 1996: 63ss.).

Ao tomar como ponto de partida deste trabalho uma obra de Virginia Woolf, para quem a expressão do tempo era dimensão essencial da escrita literária, o principal desafio que se coloca é o de procurar verificar como é que a experiência subjectiva da temporalidade, tão cara a Woolf, se manifestou na transposição do seu romance *Mrs. Dalloway* para o cinema. Tal verificação implica a abordagem de alguns dos principais conceitos que estão em causa quando se considera o fenómeno da chamada ‘adaptação cinematográfica’, entre os quais gostaria de destacar os conceitos de *intertextualidade* e de *tradução*, abordando-os segundo uma perspectiva que coloque em discussão aspectos como a passagem da dimensão *conceptual* da literatura à dimensão *perceptual* do cinema, a questão do *ponto de vista* dos dois diferentes meios de expressão e a problemática da *narratividade*, enquanto estrutura temporal.

1. Comecemos justamente pela questão narrativa, uma vez que a ela se deve o facto de a adaptação da literatura ao cinema ser um fenómeno incomparável com qualquer outro tipo de relação entre a literatura e outras artes. Incomparável, em termos numéricos e de impacto social e cultural, e incomparável também naquilo que à natureza dos meios de expressão diz respeito. De facto, não podendo o conceito de *narrativa* ser reduzido à linearidade da enunciação linguística, mas antes devendo ser considerado como aquela *estrutura que organiza a experiência humana da temporalidade* – a experiência da transformação sucessiva, inevitável e sequencial, que Monika Fludernik sublinha ser “a única forma de discurso que pode retratar a tomada de consciência (...) a partir do seu interior” (Fludernik, 1996:26-27)¹ – torna-se evidente que tomamos aqui o conceito de *narratividade* enquanto estrutura de profundidade, independentemente da forma que lhe dá expressão (literária, fílmica, musical ou outra).

Partindo deste pressuposto, a primeira questão que se coloca tem que ver com o modo de representação literária da temporalidade. É bem conhecida a defesa woolfiana de uma escrita que, colocando-se contra a convenção naturalista, instaure um processo idêntico ao do conceito psicológico de ‘corrente de consciência’, “the continuous flow of thought and sensation in the human mind”, tal como descrito por William James, psicólogo e irmão do escritor Henry James. Alda Correia, no seu pertinente estudo sobre “A Quarta Dimensão do Instante”, afirma que Virginia Woolf junta a hegemonia da percepção individual, característica da posição modernista, à noção de *durée* bergsoniana, em que os estados de consciência se sucedem sem que a pessoa procure estabelecer uma relação ‘artificial’ entre o estado presente e os que o antecederam. Se considerarmos que esta nova estética tinha o seu auge, na obra (tardia) de Virginia

¹ Fludernik teve o mérito de definitivamente libertar o estudo da narratologia da ‘grelha’ estruturalista que esteve na sua origem, ao remeter o conceito de narrativa para uma dimensão essencialmente

Woolf, naqueles instantes privilegiados de intuição, em que a consciência atingia uma fulgurante revelação, inesperada e incontrolada, subitamente acontecida perante um evento aparentemente banal, podemos concluir acerca da primazia dada pela escritora ao valor do *momento* em detrimento de uma suposta *ordem sequencial*. Mas é precisamente neste ponto, que enfatiza o momento visionário – considerado por diversos estudiosos de Woolf como epifânico – que romance e filme se encontram de modo muito particular.

A narrativa cinematográfica constitui-se, de facto, como a justaposição de segmentos imagéticos, de ‘cortes’ que seccionam fragmentos de realidade (uma realidade encenada, já se sabe, apesar de marcada por um elevado grau de ilusão, dada a força da sua natural iconicidade), criando entre eles uma relação que tanto pode ser de contraste como de analogia. Assim, a montagem cinematográfica permite ignorar a ‘natural’ sequência temporal e criar constantes analepses de maior ou menor amplitude, que não afectam necessariamente a compreensibilidade da narração. O mesmo se diga da sua poderosa mobilidade espacial, bem como da apetência que tem para a simultaneidade. Os “moments of being”, proclamados por Woolf são, também, “moments of vision”, verdadeiros *flashes* que irrompem na textura da escrita, de modo idêntico ao que acontece na superfície do ecrã, vindos da memória, a qual, como diz Ingarden, funciona por “fulgurações momentâneas”. Foi a própria Virginia Woolf quem, reflectindo sobre o potencial do cinema, admitiu: “The most fantastic contrasts could be flashed before us with a speed which the writer can only toil after in vain” (*apud* Cartmell/Whelehan, 1999: 147). Poder captar esses momentos, registá-los no papel ou imprimi-los na película fotográfica, e dar-lhes a vida que o movimento da narrativa (literária e fílmica) lhes confere, é participar de um processo criativo quase

‘divino’ (porque artístico), pois é, de algum modo, eternizar o instante, escapar, tanto quanto ao humano é possível, à contingência da mortalidade.

A escritora considerava que a tradição literária da sua época se tinha tornado formalmente incapaz de cumprir essa função suprema. Na tradução de Luísa Maria Flora (1985: 40-41):

(...) para nós, neste momento, a forma de ficção mais popular ilude, mais do que garante, aquilo que nela procuramos. Quer lhe chamemos vida ou espírito, verdade ou realidade, esse algo essencial que procuramos passou, fugiu, recusa-se a ser encerrado por mais tempo nas vestes impróprias que lhe arranjamos.

E acrescenta:

É assim a vida? Será que os romances têm de ser assim? Olhemos para dentro e a vida, ao que parece, está muito longe de ser ‘assim’. Analisemos por um momento um espírito vulgar no decorrer de um dia vulgar. O espírito recebe uma miríade de impressões – triviais, fantásticas, efémeras, ou gravadas com a veemência do aço. Surgem de todos os lados, chuva contínua de átomos inumeráveis, e, à medida que vão tomando a forma de uma segunda ou terça-feira, a ênfase recai de um modo sempre diferente, o momento com importância já não é este mas aquele; (...) A vida não é uma série de lanternas de trem simetricamente dispostas. A vida é um halo luminoso, um envelope semi-transparente que nos envolve do primeiro ao último momento de consciência. Não consistirá a tarefa do escritor em nos comunicar esse espírito mutável, desconhecido, sem limites definidos, qualquer que seja a aberração ou complexidade que apresente, confundindo-o o mínimo possível com tudo aquilo que lhe é exterior e alheio?.

Se voltarmos ao cineasta referido no início, Andrey Tarkovsky, não deixa de ser impressionante notar como ele definia a especificidade cinematográfica através da

“fixação temporal” e da “relação inseparável que mantém com a matéria da realidade”, matéria essa na qual se manifestava, para Woolf, um espírito mutável e misterioso, que a arte deveria ser capaz de captar e comunicar. Na verdade, a escritora inglesa não deixou de abordar a problemática da adaptação cinematográfica, reconhecendo, como sugere Sharon Ouditt, a propósito da adaptação de *Orlando* ao ecrã (Cartmell/Whelehan, 1999: 147), que o seu maior potencial se encontrava numa possível e desejável inovação formal, uma linguagem artística “secreta”, alternativa à palavra: “Is there, we ask, some secret language which we feel and see, but never speak, and, if so, could this be made visible to the eye?”.

É impossível não pensar no romance *Mrs. Dalloway* quando se toma em consideração o projecto artístico de Virginia Woolf. Há que fazer, pois, justiça a Marleen Gorris, realizadora feminista holandesa com um mestrado realizado em Birmingham – que se tornou conhecida em 1995, com o Óscar atribuído a *Antonia's Line* como melhor filme estrangeiro – e que soube adaptar, com aclamado sucesso, o romance de Woolf em 1997. Podemos observar, desde o primeiro minuto, a mestria com que soube traduzir em imagens cinematográficas a potência expressiva dos instantes, a fusão das impressões activadas a partir do exterior na mente humana, a rapidez intrusiva da memória que assalta a personagem, fazendo-a recuar no tempo em fracções de segundo, o cruzamento mental de espaços físicos alheios uns aos outros. Trata-se de um caso feliz de verdadeira e criativa intertextualidade, se tomarmos este conceito na acepção genettiana do termo, (que se baseia nas teorias de Bakhtine e Julia Kristeva), ou seja, concebendo-a como “interacção semiótica de um texto com outro(s) texto(s)” (Aguiar e Silva, 1990: 214). De facto, é visível a interferência permanente do texto literário no texto fílmico – não só através da palavra propriamente dita desse narrador heterodiegético que se exprime em discurso indirecto livre – o qual passará

quase sempre a discurso directo ou a monólogo interior em voz *off* –, mas na própria sugestão do não dito, que permite activar o diálogo da leitura literária no preenchimento das lacunas e numa ‘responsável’ e livre atitude por parte da realizadora-leitora-do-romance perante a possibilidade de manipulação dos dados literários segundo uma lógica nova. Esta noção de intertextualidade permite verificar como a questão da ‘fidelidade’ não pode ser reduzida à pobreza de um conceito de transposição ‘literal’, mas deve antes ser considerada como a fecunda e inovadora (re)criação interpretativa de quem se identificou previamente com a obra literária.

Assim, por exemplo, esse tema-chave a que David Bradshaw – autor da Introdução à edição da Penguin de 2000 – se refere, ou seja, “how the trauma of a moment can check the progress of a life” (Woolf, 2000: xi), é imediatamente transferido para as imagens iniciais do filme, com a cena de Septimus na frente de combate assistindo à morte do amigo e, pouco depois, quando o estouro do motor de um carro une Clarissa e Septimus num mesmo sobressalto – que Marleen Gorris faz coincidir com um instante de visão mútua, facto que nunca acontece no romance, mas que em nada atraiçoa a intimidade e a natureza da ligação entre as duas personagens literárias.²

2. Este trabalho interpretativo que a adaptação implica, o qual se constitui, como diz Ricoeur, como “apropriação do sentido” prévio (Ricoeur, 1987: 104), tem, no caso da passagem para o ecrã, uma consequência fundamental: enquanto que no romance a construção desse outro mundo possível é feita através da *sugestão*

² Vale a pena ver os minutos iniciais do filme de Marleen Gorris, que evidenciam uma assinalável capacidade sintética, dando a ver, em poucas imagens, o núcleo central da *fabula* narrada: o dilema interior de uma *Mrs. Dalloway* em busca da sua “dividida” identidade, a atmosfera vitoriana de Londres no início do século XX, a angústia existencial de Septimus, traumatizado pela guerra e pela incompreensão cienticista, os indícios do subjectivismo modernista, que começa a “desconfiar” do que vê, a persistência de uma estética do presente e do quotidiano, naquilo que tem de irrepetível e “novo”, o

conceptual que a palavra permite, no caso do filme o realizador tem de optar por *uma* leitura possível e buscar-lhe os contornos precisos que a tornam *perceptual*. Da gama de hipóteses que podem corporizar uma *Mrs. Dalloway* que “(...) had a narrow pea-stick figure; a ridiculous little face, beaked like a bird’s, (...) [who] held herself well (...) had nice hands and feet; and dressed well” (Woolf, 2000: 9) é preciso passar *àquela Mrs. Dalloway* a que Natascha McElhone e Vanessa Redgrave³ dão corpo, com a especificação concreta dos seus respectivos traços físicos, ainda que transformados, até certo ponto, pela maquilhagem e pela caracterização fornecidas pela indústria cinematográfica.

A visão subjectiva que o romance procura, que simultaneamente tem origem em e remete para os dados exteriores que caracterizam pessoas, coisas, ambientes, espaços e tempos – visão essa a que Ingarden chama “intuição imaginativa” (Ingarden, 1979: 365) – torna-se visão objectiva, “percepção sensível” no filme. A leitura privada torna-se recepção pública, à vista de todos – e de muitos em simultâneo, se se tratar de uma sala de cinema. Os dados cuja existência concreta parecia não poder definir-se, estando, como foi dito, dentro desse “halo luminoso” da experiência íntima, passam a exhibir-se, despudoradamente, numa exterioridade total e mimética, icónica. O tempo subjectivo submete-se à temporalidade objectiva da duração implacável do filme, que nem sequer permite os eventuais avanços e recuos da leitura literária. No cinema o tempo *vê-se, mostra-se*. E mostra-se no plano fílmico, que é tendencialmente isocrónico, ao contrário da página lida no livro.

É então de perguntar se o filme “destrói”, pura e simplesmente, aquilo que o romance construíra e se, nesse caso, a intertextualidade que manifesta é apenas formal

sentimento do Tempo objectivo como experiência insuportável (de que o Big Ben é o repetido e pesado símbolo), etc., etc..

³ Natascha McElhone representa Clarissa Dalloway como jovem rapariga e Vanessa Redgrave desempenha o papel de Mrs. Dalloway como mulher madura.

ou meramente linguística – serão apenas as palavras enquanto palavras que percorrem a viagem do texto literário para o texto fílmico? Ou será que há uma efectiva interacção, uma apropriação e transfiguração, por parte do filme, do universo que essas palavras instauram? Julgo que é possível verificar, entre os dois textos, a existência de um forte e profundo elo de ligação, que, embora se dê ao nível das suas estruturas de profundidade, tem na superfície das distintas formas enunciativas as marcas de uma intertextualidade activa.

Ao falar do romance como comunicação, David Lodge afirma, a propósito do romance modernista (Lodge, 1996: 185-186):

Compared to the classic novel, not a great deal happens in the stream-of-consciousness novel – or it happens off-stage, as it were, glanced at in memory and allusion rather than presented directly. The minute registering of “the flickerings of that innermost flame which flashes its messages through the brain”, to use Virginia Woolf’s words, works best on ordinary experience rather than extraordinary – walking along a street, preparing a meal, knitting a stocking.

Mas o facto de o cinema fazer ver ‘directamente’ arrasta o sentimento de um passado difuso, lembrado ou referido, para um presente visto e experimentado. A imagem cinematográfica é sempre *presente*, e traz consigo a implicação: “aqui está”! Aqui e agora: mesmo o que estava antes noutra tempo e noutra lugar, *acontece neste momento* diante de nós, “*on-stage*”. Ainda que essa visão seja dada por um plano subjectivo em *flashback*, no momento em que ele é visto no ecrã torna-se presente, experiência oferecida a todos. Quando Virginia Woolf recusava a convenção realista, fazia-o pelo facto de achar que, paradoxalmente, essa convenção sacrificava a

experiência da realidade, a experiência que, tal como defendia Joseph Conrad, escritor por ela amado, “fazia ver” e assim penetrava a consciência.

Ao “fazer ver”, o filme dá a cada pequeno incidente ou facto da vida ordinária a dimensão de ‘acontecimento’. Essa “figura da janela, recorrente nos trabalhos de Woolf”, como bem descreve Maria de Deus Duarte, encarada como a “barreira que separa a consciência da personagem do objecto que ela vê”, estando “a personagem que observa fora do *locus* da actividade ou da acção” (Duarte, 2000: 171-172), torna-se, no ecrã, possibilidade real, simultânea e directa de visão. Se o romance modernista da consciência, como o de Woolf, quisera deslocar a ênfase na situação de *telling* para a de *showing*, em sentido metafórico, tal como defende D. Lodge, o facto é que o cinema como que ‘actualiza’ esse potencial, passando da pura metáfora à ‘mostração’ concreta. Como dizia Paul Ricoeur, “mostrar é ao mesmo tempo criar um novo modo de ser” (Ricoeur, 1987: 99), modo esse em que, sublinhamos nós, observador e observado coincidem temporalmente.

Assim, este deslocamento epistemológico que a transposição semiótica opera, em vez de negar pura e simplesmente o projecto modernista, acentua antes aquilo que nele é mais decisivo: a narrativa lida essencialmente com experiências, a sua ‘vocação’ é concreta, não abstracta, não trata tanto de temas ou ideias quanto de factos e acontecimentos experimentados, representa a vivência de um “outro mundo possível”. Se alguma ressalva pode ser feita é a de que talvez o solipsismo modernista – que afirma que a única coisa de que posso ter certeza é de mim mesmo enquanto objecto pensante⁴ – perca alguma da sua pertinência, diante do espectáculo da indispensabilidade e da imponência dos factos e dos objectos mostrados, tal como surgem, disponíveis concomitantemente para os outros, nessa relação inseparável com

⁴ Lodge refere-se-lhe, afirmando que o romance modernista adopta precisamente esta posição filosófica. (Lodge, 1996: 188).

a matéria da realidade que as imagens visuais do filme traduzem. Assim, a brancura do chapéu de sol de Clarissa, os jogos de luz e sombra dos interiores e exteriores londrinos, o pânico no olhar e nos gestos de Septimus, o *glamour* da festa dos Dalloway, o abrir e fechar do canivete de Peter Walsh, o bater das badaladas do Big Ben são alguns dos mil testemunhos visíveis e audíveis de um mundo que respira e vive diante dos nossos olhos e ouvidos. Um mundo que pode ser (melhor: não pode não ser) interpretado, mas cuja existência a materialidade da imagem em movimento não permite contestar.

3. Verificado o modo como a subjectividade da narração woolfiana se objectiviza na narrativa cinematográfica – sem que esta perca a relação intrínseca com a obra que lhe é anterior –, são de referir alguns dos traços que podem considerar-se fundamentais neste caso específico da adaptação de *Mrs. Dalloway*.

Antes de mais, a questão do *ponto de vista*: é pertinente notar que a posição desse narrador literário heterodiegético que ‘esconde’ a sua omnisciência autoral nos dois modos que lhe permitem o acesso à consciência da personagem – ou seja, o monólogo interior e o discurso indirecto livre –, não é substancialmente alterada, em termos funcionais, na passagem ao ecrã. O chamado *grand image maker* (que apresenta a narrativa cinematográfica através dos planos e ângulos escolhidos, espécie de autor implícito responsável pela ordenação geral da obra fílmica) faz alternar a focalização dos planos subjectivos – que, em rápidos *flashbacks*, dão acesso a memórias da personagem – para planos de focalização externa, mas ‘internalizada’ pela voz *off* da personagem, que transmite os seus sentimentos ou pensamentos. A verdadeira alteração de perspectiva acontece nos diálogos, nos quais o discurso indirecto livre passa a discurso directo, ao qual assistimos como espectadores.

No entanto, devido à lei da *shintetização* ou *condensação*, um dos sete princípios fundamentais da adaptação – tal como enunciados sinteticamente por Sara Cortellazzo e Dario Tomasi: adição, subtracção, extensão, condensação, transformação, deslocação e voz narrativa (Cortellazzo/Tomasi, 1998: 21ss.) –, este processo focalizador, que no romance constantemente muda de personagem para personagem, no filme é reservado apenas à protagonista e ao seu duplo existencial, Septimus. Nenhuma outra das personagens é tratada com importância equivalente – ainda que Peter Walsh não deixe de merecer o devido destaque que o significado da história lhe confere.

A realizadora evidencia o desejo, algo ambicioso, de produzir um tipo de adaptação a que Dudley Andrew, na sua conhecida obra *Concepts in Film Theory* (1984), chama “intersecting”: a tentativa de, através da especificidade cinematográfica (visibilidade do tempo), preservar o carácter único (“uniqueness”) do original – a subjectividade da experiência irreprimível dessa temporalidade –, de tal modo que ele não seja aglutinado ou assimilado pela adaptação, mas antes subsista nesta através de um processo de “intersecção”. Em vez de procurar apenas um “empréstimo” (“borrowing”) do material do romance (ideias e formas), ou de considerar a adaptação como a “transformação” de um único aspecto essencial do romance, Marleen Gorris procura como que a refração, no ecrã, do texto literário. A propósito de outro exemplo, Bazin referia-se a este tipo de adaptação dizendo que o filme é o romance, tal como o cinema o vê. Gorris procurou, de facto, identificar-se com a experiência literária que Virginia Woolf comunica, deixando, obviamente, de parte, muitos aspectos dela, mas tentando traduzi-la, nos elementos escolhidos, numa experiência cinematográfica equivalente, onde o peso da memória, a subjectividade da visão de Clarissa Dalloway, o desenrolar das horas do seu dia, a flutuação dos seus sentimentos e pensamentos, etc., fossem dados a ver. Dudley Andrew sublinha o facto de o cinema

moderno se interessar particularmente por este modo de transposição, que opera um jogo dialéctico entre a forma estética de um período (neste caso os anos 20 do século passado) e as formas cinematográficas actuais (finais do século XX e inícios do século XXI). E acrescenta: “the disjunct experience such intersecting promotes is consonant with the aesthetics of modernism in all the arts. This mode refuses the commonplace that adaptations support only a conservative film aesthetics.” (Andrew, 1984: 100).

Assim, embora de um certo ponto de vista se possa considerar esta adaptação como ‘clássica’ ou até ‘conservadora’ – já que não procura subverter nem inovar radicalmente os processos cinematográficos convencionais: usa *flashbacks*, voz *off*, uma composição de imagem segundo os parâmetros habituais, em termos de ângulos e planos – a verdade é que o drama existencial de uma mulher do início do século XX, experimentado pelo veículo da criação literária narrativa modernista, é transposto para os códigos de um diferente sistema semiótico, segundo uma lógica e uma estética que é a do final desse século. Se se tratasse de um filme dos anos 20, o carácter marcadamente expressionista desse cinema, muito provavelmente mudo, remeteria a experiência de Clarissa para a dimensão mais onírica e liricizada (ou então mais melodramática) que esse tipo de cinema, pela natureza dos seus próprios meios, manifestava – o que teria implicações significativas de não pouca importância. Pelo contrário, ‘sentimos’ os acontecimentos da vida de Clarissa com a naturalidade, a persuasão e a ilusão de realidade que o cinema moderno (aqui como sinónimo de actual) permite ao espectador moderno. A tradução da experiência da Clarissa literária em imagens cinematográficas actuais reflecte, a par da inevitável e pessoalíssima interpretação (ou leitura) de quem a fez, a marca de uma transferência cultural inevitável, onde a angústia existencial de uma mulher marcada pelos condicionalismos

sociais da sua época, é atravessada, hoje, pela confiança numa história cultural que introduziu mudanças significativas na experiência e na consciência do feminino.

É precisamente esse fenómeno de tradução cultural que o posterior romance de Michael Cunningham, *The Hours*, 1998 (que parte justamente do texto de *Mrs. Dalloway*) quis aproveitar ao máximo, fazendo da intertextualidade com o romance e com outros escritos de Woolf matéria para uma deslocação de significados, assim passando da inquietação modernista de um sujeito que se descobre fragmentado para a plena assunção, pós-modernista, dessa fragmentação, através da assumida multiplicidade de caminhos distintos, mas considerados equivalentes, tanto ao nível discursivo como de significados. Tal deslocação foi plenamente aproveitada por Stephen Daldry, realizador do filme *The Hours*,⁵ que já não está preocupado, como estaria Marleen Gorris, em traduzir para o ecrã uma experiência equivalente à que Virginia Woolf corporiza no seu famoso romance, mas antes em realizar aquela que seria a possível continuidade dessa experiência num contexto presente. A especulação é aqui claramente desejada e assumida.

Em conclusão: a festa é, para Clarissa Dalloway, a festa da vida, isto é, a encenação da vida “tal como ela deveria ser”, ou seja, a condensação dos instantes num único momento, que, assim, se torna espectáculo. Dizia Virginia Woolf: “We see life as it is when we have no part in it”, isto é, quando a podemos observar ‘de fora’, conscientemente, em vez de sermos perigosamente arrastados por ela. Ora a narrativa é o processo que permite precisamente “retratar a tomada de consciência”, mas, a acreditar em Monika Fludernik, “a partir do seu interior” (Fludernik, 1996). Neste

⁵ Lembremos que se trata do conhecido e recente filme (de 2002), que juntou três grandes atrizes, Meryl Streep, Nicole Kidman e Julianne Moore, beneficiando não só da genialidade do seu desempenho como da potência publicitária da indústria cinematográfica, no seu melhor (foi produzido por Paramount Pictures e Miramax Films).

sentido, a narrativa tem uma espécie de força salvífica, que consiste na possibilidade de ‘dar a ver’, vivendo – valor que seguramente a escritora Woolf lhe reconheceria ou, pelo menos, desejaria reconhecer, escrevendo. O cinema permite constatar, talvez com maior evidência que a literatura (quando não é tributário do mero sucesso comercial), que é possível simultaneamente *assistir* à visibilidade da transformação em acção e *participar* dela, já que a sequência causal de acontecimentos visíveis no ecrã tem precisamente a qualidade de arrastar o espectador para dentro do que acontece, sem o retirar da cadeira – como bem sabem os cineastas. E se a imagem em movimento começa por seduzir os sentidos e as emoções, não deixa de permitir a passagem à consciência, desde que o seu poder de atracção não procure esgotar-se em si próprio. Neste sentido, ‘ver’ o “tempo em forma de facto” permite libertá-lo do isolamento dos instantes e intuir, na sua inevitável sequência, uma qualquer ordem significativa subjacente – a harmonia de formas de uma escultura, como diria Tarkovsky, ou a permanência da beleza, como desejava Woolf.

Bibliografia

- Aguiar e Silva, Vítor Manuel de (1990), *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa, Universidade Aberta.
- Andrew, Dudley (1984), *Concepts in Film Theory*, Oxford, Oxford University Press.
- Correia, Alda (1998), «A Quarta Dimensão do Instante. Estudo comparativo da epifania nos contos de Virginia Woolf, Katherine Mansfield e Clarice Lispector». Tese de doutoramento. Texto policopiado. Lisboa, Universidade Nova de Lisboa.
- Cartmell, Deborah/Whelehan, Imelda (eds.) (1999), *Adaptations. From text to screen, screen to text*, London/New York, Routledge.
- Cortellazzo, Sara/ Tomasi, Dario (1998), *Letteratura e Cinema*, Roma/Bari, Editori Laterza.
- Duarte, Maria de Deus (2000), “*Windowed Worlds: Notas sobre a visão e a subjectividade em Virginia Woolf*”, *Anais do Departamento de Línguas, Literaturas e Tradução da UAL*, Vol. I, Lisboa, UAL, pp. 171-192.
- ___ (2003), “Diálogos (Im)previstos”, *Jornal de Letras*, Lisboa, 5 de Março de 2003, pp. 8-10.
- Flora, Luísa Maria R. (1985), *O momento total. Ensaio de Virginia Woolf*, Lisboa, Ulmeiro.
- Fludernik, Monika (1996), *Towards a ‘natural’ narratology*, London, Routledge.
- Ingarden, Roman (1979), *A obra de arte literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. Tradução de Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga, João F. Barrento [1ª ed. 1930].
- Lodge, David (1993), “The Stream of Consciousness”, *The Art of Fiction*, New York, Viking Penguin, pp. 41-45.
- ___ (1996), “The novel as communication”, *The Practice of Writing*, London, Secker & Warburg, pp.179-197.
- McNeillie, A. (1994), *The Essays of Virginia Woolf*, Volume IV, 1924-28, London, Hogarth.
- Ricoeur, Paul (1987), *Teoria da Interpretação. O Discurso e o excesso de significação*, Lisboa, Edições 70. Tradução de Artur Morão.
- Silva, Maria Cândida Zamith (1996), “A Sombra da Morte em Virginia Woolf. *Mrs. Dalloway* como presságio de *Between the Acts*”. Dissertação de Mestrado. Texto policopiado. Porto, Universidade do Porto.
- Tarkovsky, Andrey (1996), *Sculpting in Time*, Austin, University of Texas Press.
- Woolf, Virginia (2000), *Mrs. Dalloway*, Oxford, Oxford University Press [1925].