

DISSERTAÇÃO

RELAÇÕES INTERTEXTUAIS ENTRE *THE HOURS* DE M.  
CUNNINGHAM E *MRS DALLOWAY* DE V. WOOLF

Professora Orientadora: Professora Doutora Maria Filipa Palma Reis

Mestranda: Maria Paula Barbosa Silva

Lisboa 2009



UNIVERSIDADE ABERTA

12º Curso de Mestrado em Estudos Americanos

DISSERTAÇÃO

RELAÇÕES INTERTEXTUAIS ENTRE *THE HOURS* DE M.  
CUNNINGHAM E *MRS DALLOWAY* DE V. WOOLF

2009

Professora Orientadora: Professora Doutora Maria Filipa Palma Reis

Mestranda: Maria Paula Barbosa Silva

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a todos os professores que ministraram a parte curricular deste 12º curso de mestrado em Estudos Americanos e em especial à professora Doutora Maria Filipa Palma Reis que orientou este trabalho de dissertação.

## RESUMO

O sentido de uma obra literária resulta grandemente das semelhanças e diferenças que suscita em relação a outras obras. O romance *The Hours* de Michael Cunningham comprova de forma extrema esta asserção, já que vive da dependência do romance canónico *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf, que homenageia e reescreve, adoptando-o à mundividência e à escrita contemporânea. Esta dissertação propõe um trabalho de clarificação da teia de ligações multifacetadas que o romance *The Hours* entabula com o romance woolfiano, e que se estende à biografia e obra da consagrada autora.

O levantamento da intertextualidade foi a estratégia encontrada para evidenciar a relação profunda e intrincada entre os romances, por ser potenciadora de uma análise textual anti-imanente. É feita uma abordagem retrospectiva às origens do termo intertextualidade e às diferentes linhas de desenvolvimento da teoria intertextual. Abraçou-se a tendência actual de encarar a intertextualidade numa vertente dinâmica, para evidenciar fenómenos de rede, correspondência e conexão. Verificar-se-á que o processo intertextual não se reduz à relação entre as duas obras, já que subjaz à génese dialógica do romance em geral e à tendência pós-moderna de apropriação e/ou adaptação de textos e ao decorrente pendor auto-reflexivo.

Adopta-se a linha estratégica da repetição para expor alguns processos de ligação entre os romances; são exemplos a duplicação criativa de cenas e motivos, nomes, temas e a repetição em efeito de *mise en abyme*. Seguidamente, exploram-se as três narrativas independentes que compõem *The Hours*, anotando-se os elementos que as ligam à matriz woolfiana. O tríptico simboliza os grandes componentes de *Mrs Dalloway*: a autora na narrativa “Mrs Woolf”; a obra na narrativa “Mrs Dalloway” e o leitor na narrativa “Mrs Brown”.

## ABSTRACT

The meaning of a literary work arises largely from the similarities and differences when compared to other works. Michael Cunningham's novel *The Hours* confirms this assertion to the utmost. This work of fiction owns its existence to the dependence on the canonical novel *Mrs Dalloway* by Virginia Woolf; it pays *Mrs Dalloway* homage and it rewrites it, while adapting it to the contemporary world view and writing. This dissertation proposes to clarify the multifaceted web connections that *The Hours* establishes with Woolf's novel *Mrs Dalloway*, which can be extended to the biography and works of the distinguished author.

A survey of intertextuality was the strategy considered suitable to show the deep and intricate connection between the two novels as it enables an anti-immanent text analysis. A retrospective approach is carried out to the origins of the term and to the different ways in which the intertextual theory has developed. In order to evince web characteristics, correspondences and connexions, we have adopted the current tendency to deal with intertextuality in a dynamic sense. It will be confirmed that the intertextual process does not apply merely to the relation between the two novels; it is also intrinsic to the dialogic genesis of the novel, to the postmodern tendency to appropriate and/or adapt other texts and towards its self-consciousness disposition.

A strategy of repetition is adopted to reveal some of the connection processes between the novels; some examples are the creative duplication of scenes and motifs, names, themes and the reduplication effect of the *mise en abyme* technique. Afterwards we explore the three independent narratives which set up *The Hours* while we annotate the characteristics which link them to the Woolfian source. The triptych symbolizes the basic components of *Mrs Dalloway*: the author in the "Mrs Woolf" section; the book in "Mrs Dalloway" and the reader in the "Mrs Brown" section.

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	1
1. Pressupostos introdutórios.....	1
2. O romancista contemporâneo e as obras em apreço.....	6
CAPÍTULO I: Intertextualidade – da concepção ao potencial de aplicabilidade.....	16
CAPÍTULO II: A repetição como estratégia de inter e intratextualidade .....	47
1. Cenas e motivos.....	50
2. Nomes.....	54
3. A repetição em efeito de mise en abyme .....	63
4. Repetição de temas: sentimentos de fracasso .....	70
CAPÍTULO III: Ecos e empréstimos de <i>Mrs Dalloway</i> nas narrativas do tríptico.....	88
1. “Mrs Dalloway” – as personagens .....	88
2. “Mrs Brown” – a leitora .....	115
3- “Mrs Woolf” – a escritora .....	133
SÍNTESE CONCLUSIVA .....	149
BIBIOGRAFIA .....	161
Webgrafia .....	170

# INTRODUÇÃO

## 1. Pressupostos introdutórios

A constatação de que a leitura de um texto se complementa com o conhecimento que o leitor tem do(s) intertexto(s) está patente no romance *The Hours*, de Michael Cunningham, que vive da dependência profunda e complexa em relação ao romance canónico *Mrs Dalloway*, de Virginia Woolf. A popularidade do livro de Cunningham e a sua adaptação ao cinema dever-se-á a esta dependência, que levou a que os críticos rapidamente o identificassem como texto derivativo ou imitativo, característico da época pós-moderna. Se, neste aspecto, o consenso é indiscutível, o mesmo não sucede quando se passa à tentativa de classificar a obra. As possibilidades incluem designações como homenagem paródica, *pastiche*, narrativa em segundo grau, reescrita, ou então, evocando o contexto musical, fala-se em variações de um tema ou “extended riff”. Apesar desta indefinição terminológica, a certeza da relação dialógica entre as obras desembocou num termo abrangente: intertextualidade. Assim, pretende-se com este trabalho evidenciar e analisar aspectos relevantes da teia intertextual que o romance *The Hours* estabelece com o consagrado romance *Mrs Dalloway*, no que concerne a alguns aspectos a nível formal (construção narrativa) e a nível do conteúdo e, em simultâneo, salientar alguns processos através dos quais se manifestam os intertextos, pois é através do jogo de ligações e dependências em relação ao romance de Woolf que a obra de Cunningham se afirma como texto original.

Para a relevância deste objectivo concorrem aspectos como: a consagração do romance woolfiano; a difusão de *The Hours*, graças à dependência de *Mrs Dalloway* e à posterior adaptação ao cinema, e o processo literário que subjaz a esta possibilidade de criação de um texto tendo por base uma rede intencional de alusões e referências a um outro texto anterior (intertextualidade). Embora actualmente as homenagens e/ou recriações de obras consagradas sejam uma presença habitual, inclusive noutras áreas que não a

literatura, esse factor também valida a importância deste tipo de estudo na medida em que aponta para um movimento dinâmico e de regeneração.

Sobre a vida e obra de Virginia Woolf e, em particular, sobre o romance *Mrs Dalloway*, existe uma vasta bibliografia que, aliada às reescritas pós-modernas, como o romance *Mr Dalloway* de Robin Lippincott, atesta o interesse e a influência da obra de Woolf. Relativamente a Cunningham, o seu livro *The Hours* ganhou em 1999 dois prémios importantes, o *Pulitzer* em ficção e o *Pen/Faulkner*. No ano seguinte, o livro foi adaptado para cinema por Stephen Daldry, contendo um elenco de renome – Meryl Streep, Julianne Moore e Nicole Kidman representaram os papéis principais. De entre os prémios arrecadados, destacam-se em 2002 o *Oscar* de Melhor Actriz para Nicole Kidman e, em 2003, dois Globos de Ouro nas categorias de Melhor filme e Melhor Actriz. Quer pela notabilidade advinda da adaptação ao cinema, quer pelo facto de reavivar o livro de Woolf, *Mrs Dalloway*, *The Hours* tem suscitado interesse e tem levantado questões de natureza diversa, desde a crítica literária e cinematográfica, feminismo, homossexualidade, questões do foro psicológico (depressão e suicídio), até à abordagem numa perspectiva histórica.

Os trabalhos publicados que abordam o reaproveitamento intertextual de *The Hours* em relação a *Mrs Dalloway*, e aos quais foi possível ter acesso, são na sua maior parte ensaios dedicados a um aspecto particular da ligação entre os romances ou dão primazia analítica ao romance de Woolf por ser mais conceituado. A professora Duarte, por exemplo, aborda a dependência e a inovação do texto norte-americano relativamente à forma romanesca e conclui que *The Hours* constitui «a story with a twist». Hughes analisa o papel da literatura no romance de Cunningham enquanto elemento clarificador da ideia da arte pós-moderna que ecoa e transforma obras precursoras. Concomitantemente, corrobora a ideia que subjaz a esta tese: o autor contemporâneo serve-se da intertextualidade de forma dinâmica para, através de um processo literário generativo, (re)criar o seu próprio universo romanesco. Petterle estuda de forma breve o tempo nos dois romances enquanto recurso linguístico e literário entrelaçado em questões da modernidade alargadas e reactualizadas pela pós-modernidade. De entre a lista, pouco extensa, de exemplos de ensaios do tipo acima enunciado, inclui-se também

o trabalho de Wild. No seu estudo descortina um leque de referências intertextuais que alega gerarem uma tessitura em *pastiche*, servindo este argumento como indício da transferência do poder interpretativo do autor para o leitor, uma vez que aqui assume maior relevância a experiência da leitura dessas referências intertextuais.

É então oportuno e válido um tipo de trabalho conducente a um tratamento mais abrangente sobre as múltiplas, e nem sempre lineares, associações que o romance de Cunningham entabula com o romance de Woolf, pondo o foco no romance contemporâneo e nos artifícios técnico literários usados pelo escritor para veicular essa teia de associações. Acresce que um trabalho na linha da exploração intertextual se afigura pertinente porque, por um lado, as obras literárias subsistem e perduram graças às (re)leituras que suscitam, como é o caso dos dois romances em estudo; por outro lado, estas (re)leituras fomentam a vitalidade da literatura e da cultura. Nesta linha, a presente dissertação tentará desbravar um pouco da convocação criativa que um escritor, modestamente conhecido, faz de um romance canônico, como forma de se autoconsagrar, mostrando que não tem medo de Virginia Woolf.

O *corpus* de análise parte, necessariamente, da leitura de *The Hours*, porquanto é por via dela que gradualmente se despoleta a descoberta do emaranhado de ligações intertextuais com a obra *Mrs Dalloway* e com a sua autora, pois a figura de Virginia Woolf faz parte do universo ficcional do romance de Cunningham. Embora *The Hours* adquira a primazia no *corpus* de análise, o seu mérito artístico e o sentido interpretativo advêm do trabalho de análise à luz das relações que entabula com *Mrs Dalloway*, facto que explica o recurso a citações e comparações com o romance de Woolf no decurso dos capítulos II e III da dissertação.

Para explicitação de aspectos decorrentes do processo de construção de *Mrs Dalloway* e de momentos da vida de Virginia Woolf, ficcionados em *The Hours*, recorrer-se-á, pontual e preferencialmente, ao diário da escritora e à biografia escrita por Hermione Lee. Outra bibliografia secundária será utilizada para esclarecer e justificar a vasta rede de ligações entre o romance contemporâneo e a obra predecessora. De igual forma, num trabalho que inevitavelmente desemboca no âmbito dos estudos literários, afigura-se necessária bibliografia secundária que consubstancie conceitos e fundamente

problematizações decorrentes dessa abordagem, incluindo a da estética literária do pós-modernismo, que caracteriza *The Hours*.

No que concerne à organização interna, optou-se por iniciar este trabalho com um capítulo dedicado à exploração do conceito encontrado para designar a relação profunda e intrincada entre os romances em apreço – intertextualidade. A dificuldade em descobrir, por entre a opacidade terminológica das definições disponíveis, um conceito operativo do qual se pudessem retirar ilações metodológicas, em termos de análise textual, incitou a procura de respostas para algo que, aparentemente encarado como um dado adquirido, escapa a demarcações teóricas. Baseando-nos, principalmente, no estudo de Allen sobre a intertextualidade, recorda-se, em jeito de síntese, informação relativa às origens do termo e às linhas de desenvolvimento da teoria da intertextualidade, para se concluir que o conceito encerra diferentes articulações decorrentes de distintas situações históricas das quais este emergiu. A recordação desta trajetória afigura-se importante para a compreensão de dois aspectos fundamentais: o primeiro aponta para a evidência de a intertextualidade ser presentemente encarada segundo uma dinâmica abrangente, (e não simplesmente linear e relacional); o segundo aspecto esclarece como o romance e o pós-modernismo são factores tendenciais e intrinsecamente permeáveis à questão da intertextualidade. Com estes fundamentos, espera-se que esta parte teórica introdutória cumpra o objectivo de orientar e consubstanciar a exploração intertextual de *The Hours*, a ter lugar nos capítulos II e III desta dissertação.

Partindo da leitura do romance de Cunningham, apercebemo-nos de que a ligação intertextual entre *The Hours* e *Mrs Dalloway* é complexa e emaranhada (o que é congruente com a complexificação dos processos de criação da obra romanesca) e suscita associações com a ideia de “teia” ou com a imagem especular em série. Assim, no capítulo II, com o intuito de expor, de forma perceptível, alguns processos de ligação do romance *The Hours* ao romance de Woolf, adopta-se a linha estratégica da repetição, evidente na duplicação criativa de cenas e motivos, nomes e temas, como o do fracasso. Pelo facto de comprovar a complexidade das ligações de que se nutre o romance contemporâneo, é também registada a repetição em efeito de *mise en abyme*. A não

linearidade na estratégia de repetição levar-nos-á a adoptar o termo intratextualidade para designar as ligações intertextuais entre o tríptico narrativo de *The Hours*.

No capítulo III, opta-se por focar o trabalho de exploração intertextual nas três narrativas do tríptico separadamente e numa perspectiva que, embora seja mais abrangente, persegue um rumo identificável. Das três secções que compõem *The Hours*, a que mais se identifica com *Mrs Dalloway* em termos de composição e temáticas é a secção “Mrs Dalloway”. Nesta secção analisar-se-á o paralelo entre as personagens de Cunningham e os seus modelos em *Mrs Dalloway*. Num segundo momento, na secção “Mrs Brown”, veremos como a personagem Laura recebe o livro *Mrs Dalloway* e como a leitura deste condiciona as acções da personagem. Por último, reportando-nos à secção “Mrs Woolf”, pretende-se acompanhar a personagem Virginia Woolf que reencarna aqui o papel da escritora do romance *Mrs Dalloway*. A indicação de Cunningham sobre as fontes, na nota final do livro, induz-nos a visitar dados da biografia e da obra da escritora e a convocá-los para a análise intertextual desta secção, evidenciando o entrelaçado de elementos de planos distintos na teia intertextual e, ao mesmo tempo e através deste processo de intertextualidade, a demarcação do romance contemporâneo da matriz woolfiana.

Identificado o propósito deste trabalho e embora, como atrás referido, este conflua para o campo dos estudos literários, optou-se, na generalidade, pela utilização de termos e conceitos sem os explicitar ou fundamentar nesse campo, por ser suficiente o seu uso numa acepção comum e porque uma tal preocupação se desviaria do percurso traçado; são exemplos o uso de termos como: género, protagonista ou autor.

Designaram-se “secções” as três narrativas ou histórias que compõem o romance *The Hours* pelo facto de decorrerem de forma independente (cada uma tem a sua própria designação) e alternada, apenas no final há uma intersecção da acção narrativa de “Mrs Brown” na de “Mrs Dalloway”. O reaproveitamento terminológico sistemático que Cunningham faz do universo romanesco de *Mrs Dalloway*, em particular, e do universo woolfiano, pode gerar confusão num leitor menos atento. Nesse sentido, para evitar interpretações ambíguas no discurso, houve a preocupação de usar designações

consistentes ao longo do trabalho. Por exemplo, as secções do romance *The Hours* surgirão sempre entre aspas (“Mrs Dalloway”; “Mrs Woolf” e “Mrs Brown”); a personagem homóloga de Clarissa Dalloway é designada Clarissa Vaughan; a personagem Virginia Woolf da secção “Mrs Woolf” é designada a personagem Virginia ou a personagem escritora para a distinguir da pessoa, autora, Virginia Woolf.

Resta acrescentar que a redacção desta dissertação, nomeadamente as citações e a bibliografia, segue as orientações dadas no Seminário de Metodologia e Práticas do Trabalho Científico, que integrou a parte curricular do 12.º curso de Mestrado em Estudos Americanos bem como as normas do *MLA Handbook for Writers of Research Papers*, quando viáveis em português. As citações e referências de autores desprovidos de indicação de número de página são provenientes de sítios da Internet sem referência de paginação.

## **2. O romancista contemporâneo e as obras em apreço**

### **O romancista contemporâneo Michael Cunningham**

Michael Cunningham nasceu em 1952, em Cincinnati, Ohio. É muito reservado no que diz respeito à sua educação e à sua vida pessoal. O pai, sabemos ser uma figura notavelmente ausente, de que não há referência. À mãe, há uma alusão na entrevista feita por Canning, em que Cunningham confessa que a parte correspondente a “Mrs Brown” em *The Hours* corresponde a um dia na vida da mãe dele (93). A juventude, pacata e banal, não fazia antever um futuro promissor na escrita, sendo que Cunningham, para além da actividade de escritor, também é professor de escrita (criativa) em Brooklyn College (New York). Há, no entanto, um aspecto pessoal registado por quase todos os críticos, comentadores e entrevistadores e até pelo próprio autor: o facto de este se assumir como homossexual, recusando, contudo, o epíteto de escritor “gay”. É um aspecto relevante, se for tido em conta que pode ajudar a compreender a prevalência da temática da mudança das dinâmicas ao nível das relações familiares e/ou íntimas.

Em 1981, Cunningham escreveu o primeiro romance, *Golden States*, e em 1990, aquele que é considerado o romance mais famoso antes de *The Hours*, *A Home at the End of the World*, adaptado para cinema em 2004, a partir do guião escrito pelo próprio romancista. Seguiu-se *Flesh and Blood*, em 1995. Posto em termos simplistas, dir-se-á que estes três romances delineiam a trajetória de protagonistas masculinos que saem de um núcleo familiar infeliz para encontrar conforto numa estrutura familiar alternativa. Depois de *The Hours*, Cunningham escreveu um guia de viagens, *Land's End: A Walk Through Province Town* (2002) e o livro *Specimen Days* (2005). Este último livro partilha com *The Hours* a estrutura em trilogia (um painel de três histórias passadas em Nova Iorque, em três épocas diferentes) e é suportado pela presença de um elo literário também canónico, a figura profética de Walt Whitman. A preocupação de escrever sobre pessoas que estão em fase de ultrapassar alguma mudança profunda nas suas vidas ou que experimentam algum tipo de crise interior continua a ser uma constante. Para além destas obras, consta, também, na bibliografia de Cunningham uma produção de contos, destacando-se “White Angel”, incluído na colectânea *Best American Short Stories* de 1989, o que, não obstante, não faz dele um escritor prolífico.

### ***Mrs Dalloway e The Hours***

A acção de *Mrs Dalloway*, à semelhança de *Ulisses* de James Joyce, tem lugar num único dia, 23 de Junho de 1923, em Londres. Segue os passos da personagem principal, Clarissa Dalloway, que nesse dia dá uma festa formal, mas parece obcecada por lembranças do passado de quando tinha dezoito anos e estava romanticamente envolvida com Peter Walsh, com quem resolveu então não casar, mas que regressa neste dia de uma longa estadia na Índia. Um outro aspecto que a assola é a constante meditação sobre a perda, o envelhecimento, a identidade e a morte, que a meia-idade tende a exacerbar, mas que ela parece aceitar no fim do dia. São igualmente dissecados aspectos da vivência desta dona de casa da alta sociedade com o marido, Richard, membro do parlamento, com a filha, Elizabeth, e com a amiga, Sally, ao mesmo tempo que uma plêiade de personagens vai aparecendo. Em paralelo, emerge a história de uma personagem também central no romance, Septimus Warren Smith, um jovem sobrevivente da 1ª Guerra Mundial, gaseado e demente, que não consegue ultrapassar os

horrores vividos e, por isso, se suicida, no final do livro. A narrativa de Septimus não chega a cruzar-se com a de Clarissa, a não ser por um sussurro da esposa do médico que tratava o doente, anunciando que um jovem ex-militar se tinha suicidado.

Por seu turno, *The Hours* de Michael Cunningham assenta num processo de construção semelhante a um tríptico cinematográfico através do qual se relatam alternadamente os acontecimentos de um dia simples na vida de três mulheres em épocas e lugares distintos, tendo em comum entre elas, entre outros aspectos, a obra *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf. O romance irrompe no entanto com um prólogo que narra, de forma minuciosa, o suicídio de Virginia Woolf em 1941. Cronologicamente, a primeira narrativa é a da personagem Virginia Woolf que, em 1923, em Richmond, nos subúrbios de Londres, começa a escrever o romance *Mrs Dalloway*. A segunda narrativa situa-se em 1949, num subúrbio de Los Angeles. Laura Brown, que vai ser mãe pela segunda vez, digladiava-se com os afazeres domésticos de preparação da festa de aniversário do marido, refugiando-se na leitura de *Mrs Dalloway* como meio de alheamento. Por fim, Clarissa Vaughan (cognominada de Mrs Dalloway pelo ex-namorado e assim designada nos cabeçalhos das partes da secção que lhe correspondem) em Nova Iorque, no final do século XX, ultima os preparativos para a festa comemorativa da atribuição de um prémio literário a Richard, seu amigo e ex-namorado.

### **Outras versões de *Mrs Dalloway***

Será importante, para se perceber a extensão do processo intertextual, notar que este tipo de procedimento está patente na própria génese do romance *Mrs Dalloway*, bem assim como nas obras que o reescreveram e que se assemelham a fenómenos de palimpsesto; são exemplos disso, para além de *The Hours*, a versão de Robin Lippincott, *Mr Dalloway*. Há, numa outra vertente, obras que defluem, ainda que de forma subtil, do hipotexto, mas de modo não abertamente admitido, como é o caso da obra de Ian McEwan, *Saturday*.

Graças ao espírito metódico ligado à determinação perscrutadora de registar tudo o que dizia respeito à escrita nos diários e em cadernos de notas, entre outros, Virginia Woolf facultou abundante material sobre a evolução gradual de *Mrs Dalloway*. As personagens Clarissa e o marido, Richard Dalloway, aparecem brevemente, e pela primeira vez, em *The Voyage Out* (1915), em que embarcam num navio em Lisboa.

Em Agosto de 1922, Woolf escreveu o conto “Mrs Dalloway in Bond Street” [com a personagem epónima que a autora já tinha imaginado vinte anos atrás, segundo Briggs (130)]. A intenção era utilizar o conto como primeiro capítulo de um livro que, alguns meses depois, já tinha um título provisório, “At Home” ou “The Party” e já estava provido de denominações para oito capítulos. Apenas três desses capítulos, ou “short intervals”, foram completados. Em Outubro do mesmo ano, Woolf abandona a ideia inicial de uma colecção de “short stories” a favor de um romance mais ambicioso e sombrio, tendo a autora registado no seu diário de 14 de Outubro: “Mrs Dalloway has branched into a book” (*Diary II* 207). Neste novo projecto, o romance mudou de título para “The Hours”, título que Cunningham adoptaria para o seu romance pós-moderno.

Woolf incorporou neste romance versões reescritas de duas das histórias concebidas para o primeiro projecto de uma colecção de contos, “Mrs Dalloway in Bond Street” e “The Prime Minister”. De acordo com Girard (3), Woolf retira e desenvolve vários ingredientes do primeiro conto durante a construção de *Mrs Dalloway*, como os temas da vida e morte, guerra, a festa, a famosa citação “Fear no more the heat o’ the sun” e técnicas como a da entrada na consciência das personagens e da utilização de uma multiplicidade de pontos de vista. As primeiras palavras do conto são elucidativas dessa reescrita: «Mrs Dalloway said she would buy the gloves herself» (*Mrs Dalloway’s Party* 11) – repostas para o romance, com a substituição de “gloves” para “flowers”: «Mrs Dalloway said she would buy the flowers herself» (3). Algumas das personagens do romance são embrionárias no conto: Richard, Hugh Whitbread e a esposa, Scrope Purvis e Lady Bexborough, sendo-lhes agora composto um passado e sendo dotadas com “humanity, humour, depth” (*Diary II* 263).

Do conto “The Prime Minister” Woolf retira a personagem Septimus Smith, que já aqui demonstra atitudes de uma mente perturbada, tem alucinações e pretende matar o primeiro-ministro e suicidar-se a seguir. No romance, esta vertente é alargada mas num novo contexto e em moldes narrativos e temáticos diferentes, perfilhando a intenção da autora de trabalhar as facetas “sane and insane”, em que Septimus representaria a parte “insane”, uma espécie de figuração da outra face de Clarissa. Há ainda outros elementos reaproveitados, como o episódio do som estridente do carro e dos rumores sobre a identificação dos passageiros. Henke considera que este conto é um rascunho de *Mrs Dalloway*, sobretudo por evidenciar a tentativa de ligar a esfera da vivência pessoal e privada à pública e política.

De acordo com Girard (10), o ciclo de escrita e reescrita do mesmo material ficaria completo depois da publicação de *Mrs Dalloway*, pois nesta altura Woolf regressa ao projecto original de uma colecção de contos ligados pela ideia de uma festa. Assiste-se agora ao procedimento inverso: o romance, que tinha recolhido pormenores de contos anteriores, para os expandir e desenvolver, passa a ser o substrato de outras histórias que revisitam aspectos do romance, por um processo de contracção e fragmentação. Pode, então, sustentar-se que a própria génese da obra *Mrs Dalloway* é reveladora de uma significativa sequência intertextual. No entanto, esta sequência é mais aguda quando a operação se dá dos textos de um autor para os de outro, gerando, na linguagem de Kristeva, uma produção com características de interacção e permuta.

*Mrs Dalloway* é exemplo modelar de como a literatura fornece histórias que são frequentemente recontadas, reformuladas e reinterpretadas, como num trabalho de tessitura. Desde 1998 o fenómeno de reescrita deste texto, em concreto, entendido como homenagem, parece ter-se avivado, pois para além de *The Hours*, o romance (ou “novella”) *Mr Dalloway* (1999) de Lippincott está muito próximo do texto predecessor. O autor fez questão de, no fim do seu livro, em nota de autor, declarar que o texto constitui uma resposta criativa a *Mrs Dalloway*, como corolário do estudo da vida e obra da sua autora:

This book is a creative response to the great novel *Mrs Dalloway*, following twenty-five years of passionate immersion in the life and work of Virginia Woolf. The extracts from Woolf's writings which appear at the beginning both inspired *Mr Dalloway* and invited me to write it. I offer it as a token, however meagre, of my admiration – the kind of admiration only one writer can have for another. (Lippincott 220)

Para além disso, a epígrafe do crítico Harold Bloom, seleccionada para a narrativa contemporânea, («Literary character is always an invention, and inventions generally are indebted to prior inventions») vem, por um lado, justificar o passo de Lippincott e, por outro, validar o texto como um (novo) acto criativo e artístico. Em termos estruturais, *Mr Dalloway* desenvolve, através de um narrador onisciente que fala no passado, um fio narrativo que condensa as acções de um dia, 28 de Junho de 1927 (três anos depois da diegese de *Mrs Dalloway*). As personagens são basicamente as mesmas do romance anterior, mas o foco central passa a ser o de uma personagem outrora menor, Richard Dalloway. A narração também culmina numa festa, mas desta vez é a comemoração do trigésimo ano de casamento dos Dalloway.

A rede de correspondências é alargada às temáticas e às técnicas, como as frequentes mudanças da perspectiva narrativa ou a estratégia do *flash-back* fragmentário na construção das personagens, para enfatizar as ligações psicológicas que se estabelecem entre as pessoas e sobretudo para expor a vivência de personagens simultaneamente oprimidas e capazes de fruir de momentos de contentamento. Semelhantes características confluem no sentido de se considerar esta obra como uma continuação de *Mrs Dalloway* (Chatman 271).

Haverá seguramente um número assinalável de obras que num grau inferior de influência e de reescrita se baseiam em textos canónicos, quer em termos de estrutura, quer em termos de conteúdo e, às vezes, de forma não premeditada. O mais recente exemplo é o livro *Saturday* (2005) do conceituado escritor inglês Ian McEwan. Há quem considere este livro uma homenagem a Woolf (Roiphe), fundamentalmente porque a estrutura do texto, que segue, durante um dia, a vida de um neurocirurgião,

corresponde à estrutura exacta de *Mrs Dalloway*, que segue, durante um dia, a vida de uma dona de casa. Outros consideram-no uma variante actualizada do clássico de Woolf: «*Saturday* reads like an up-to-the-moment, post-9/11 variation on Woolf's classic 1925 novel *Mrs Dalloway*.» (Kakatani). Uma leitura atenta descobre, por exemplo, no medo do terrorismo um paralelo com os traumas da guerra no texto de Woolf; é perceptível o dualismo da visão do mundo através das vertentes sanidade/loucura e, acima de tudo, deparamos em ambos os textos com a mundividência de protagonistas abastados economicamente mas forçados a reflectir sobre a vida. É a professora Roiphe que melhor sintetiza o paralelismo fundamental entre os dois textos:

Though each novel is very much of its era, *Saturday* and *Mrs. Dalloway*'s larger preoccupations are virtually the same: namely, the smug self-satisfaction of a certain stratum of educated, well-to-do London society, and the exquisite cracks within that satisfaction (...) McEwen may have updated Woolf's preoccupation with psychology with his own riffs on neurosurgery, but at heart each writer is concerned with the workings and malfunctions of the brain, as well as the sublime and terrifying fragility of our domestic lives.

### ***The Hours* e a “Ansiedade de Influência”**

O modo como Cunningham abraçou a causa de *Mrs Dalloway* pode convocar a teoria da “ansiedade de influência”, que adiante se tratará, por configurar uma condição de intertextualidade. O acto de apropriação “desviante” do texto precursor que se traduz, segundo Bloom, na alternativa de correcção criativa daquilo que o poeta julga não ter sido plenamente realizado pelo seu antecessor, elucida um pouco sobre o tipo de relação que o autor contemporâneo travou com Woolf. Cunningham é de tal modo atraído pelo livro que decide, à laia de homenagem, escrever a sua versão contemporânea do clássico consagrado.

A breve resenha deste exemplo de influência literária – positiva – é digna de menção, entre outras razões por denotar intertextualidade intencional. Pode-se caracterizar como episódica a maneira como Cunningham foi forçado a ler *Mrs Dalloway*, apercebendo-se

mais tarde de que este fora o primeiro grande livro que já alguma vez tinha lido. Segundo relatos de diversas entrevistas e artigos de imprensa, tinha Cunningham quinze anos quando, intentando conquistar uma colega da escola, resolve impressionar a rapariga discorrendo sobre a beleza da poesia de Leonard Cohen, ao que ela lhe terá retorquido, numa referência a *Mrs Dalloway*: “Read this and try to be less stupid” (Episalla). Muito embora a idade não lhe permitisse compreender o livro, o futuro autor percebeu que a profundidade, complexidade e a beleza das frases que tinha lido constituíam uma revelação: Woolf fazia com a linguagem aquilo que Jimi Hendrix fazia com a guitarra.

Quando lhe perguntaram como descrevia a relação entre *The Hours* e *Mrs Dalloway*, Cunningham, num exemplo de intertextualidade com o foro musical, comparou o seu acto de transpor a obra modernista ao acto de um músico de *jazz* a executar um *riff*: «I think it's more like the way a jazz musician might do a riff on an older established piece of music (...) It doesn't claim or conceal the older piece of music, but it takes that music and turns it into something else.» (Wroe).

Os laços que se estabeleceram entre o autor contemporâneo e o romance de Woolf são tão exacerbados que chegaram a ponto de serem representados, na entrevista a Weich segundo uma imagística corporal e sexual, de tão entranhados que ficaram no corpo:

I read it [*Leaves of Grass*] in college, and I loved it. It didn't enter my DNA the way *Mrs. Dalloway* did, I lost my virginity to *Mrs. Dalloway*, and that can only happen once. *Mrs. Dalloway* was firm but kind with me. Every other book after that, by definition, made various impressions, but nothing was ever going to seep under my skin quite the way that Woolf did.

Numa outra metáfora da mesma natureza, marcando a união entre autor e obra, Cunningham afirmou que sentia ter desposado *Mrs Dalloway*, união que denota uma certa tensão, pois se, por um lado, há uma vontade em cortar o cordão umbilical expressa no desejo de improvisar um texto inovador, por outro lado, ter como base o texto woolfiano implica estreitar o nó com a matriz literária.

Em termos pragmáticos, para que Cunningham escrevesse *The Hours* não lhe bastou esta união psíquica, foi necessário adquirir um excepcional conhecimento de Virginia Woolf, não apenas enquanto pessoa e personagem, mas também enquanto autora (o que se viria a confirmar imprescindível para a verosimilhança diegética da secção denominada “Mrs Woolf”). Pretendia o autor escrever segundo o espírito do trabalho de Woolf, mas sem tentar imitá-la. O método usado nesse estudo foi o mais sensato e ancestral de todos – a leitura sistemática, incluindo bibliografia detalhadamente documentada no final do livro, na nota sobre as fontes:

So what I did with *The Hours* was read, read, read Virginia Woolf and then close all the books and put them aside ... I wouldn't let myself open them and so I wouldn't be writing *The Hours* under her influence, in my own voice, influenced by her. I learned a lot from this intense study of Virginia Woolf. (Chambers)

Da exposição das ideias aqui explanadas defluiu uma interrogação (um pouco retórica): este feito de Cunningham de se “autocanonizar” através da apropriação de elementos de uma obra anterior denunciará a “ansiedade de influência” tal como descrita por Bloom?

Até certo ponto, engendrar uma obra a partir de uma outra, mesmo que o objectivo seja o de a homenagear, já pode subentender resquícios de uma dose de ansiedade de influência latente, pois vislumbra-se aqui o desejo de se aproximar ou mesmo igualar os melhores, mas não é este um sentimento partilhado pelo comum dos mortais? Correndo o risco de transpor, de forma simplista, a teoria poética de Bloom para o contexto romanesco, pode-se afirmar que não é detectável entre Cunningham e *Mrs Dalloway* a relação agonística que caracteriza o relacionamento entre o poeta efebo e o seu precursor, nem o decorrente processo intertextual assume um carácter conflitual. Pelo contrário, a relação assume um procedimento auto-reflexivo, que constitui, na opinião da professora Duarte «uma força regeneradora inerente ao discurso ficcional, nada de alienante ou de contaminação negativa» (123). Uma vez que, e tendo em conta o arrojo do autor contemporâneo, se pode apelidar Cunningham de “poeta forte”, dir-se-á que se está perante um sintoma de influência de carácter positivo, ou inclusive pode-se sugerir Cunningham como contra-exemplo da argumentação de Bloom, uma vez que este, à

semelhança de outros grandes autores, assume a influência como forma de revitalizar a sua própria escrita através da voz que o antecede, o que se comprovará adiante, à medida que se forem enunciando os paralelismos entre as duas obras.

## **CAPÍTULO I: Intertextualidade – da concepção ao potencial de aplicabilidade**

“No book, for instance, has any meaning on its own, in a vacuum. The meaning of a book is in large part a product of its differences from as similarities to other books. If a novel did not bear some resemblance to other novels we should not know how to read it, and if it wasn't different from all other novels we shouldn't *want* to read it.” (Lodge, *Working with Structuralism* 3-4)

A ideia da epígrafe, ainda que de índole teórica e vaga, assenta de forma perfeita quando aplicada ao livro *The Hours*. Se analisada como uma substância ao microscópio, a matéria em si não tem significado. É por lançar, ou mesmo forçar, o leitor a estabelecer ligações com uma obra canónica, *Mrs Dalloway*, que este se sente cativado e se apoia para a interpretação da primeira obra. A citação de Lodge, ao mesmo tempo que comprova e esclarece as primeiras ilações de um leitor familiarizado com questões literárias, desperta-o também para associações que culminam no tema da intertextualidade.

Jameson defende que todas as obras literárias são “reescritas”, pelo menos inconscientemente, pelas sociedades que as lêem: «(...) texts come before us as the always-already-read; we apprehend them through sedimented layers of previous interpretations, or - if the text is brand-new - through the sedimented reading habits and categories developed by those inherited interpretative traditions.» (9). Com efeito, actualmente, ninguém lê um livro afamado, observa um quadro ou escultura, vê um filme conceituado, ou se relaciona com qualquer outra obra artística sem estar consciente do contexto a partir do qual o texto tenha sido reproduzido, baseado, aludido, ou parodiado. Este tipo de contexto constitui o primeiro quadro de referência que o leitor não tem como evitar quando interpreta um texto (Chandler 198).

Tal como o escritor, que é simultaneamente leitor de outros textos, também o leitor tem o seu conjunto de textos latentes na mente, adquiridos ao longo dos anos, através da

exposição a códigos sociais, interações culturais, contextualização histórica e interpretação literária. Por isso o texto ao qual o leitor responde activa estes textos adormecidos, o que conduz à compreensão intertextual do texto e inicia um processo de reescrita através de novos significantes (Umunç 8). Num sentido restrito, o texto apenas se assume como tal no momento da leitura.

Na introdução ao livro *Intertextuality*, Allen refere-se a aspectos preliminares importantes na abordagem do tema. O primeiro é o facto de a intertextualidade ser um dos termos mais comumente usados, mas mais mal usados do vocabulário crítico contemporâneo (2). A existência de numerosos trabalhos críticos cujo título inclui “Um estudo intertextual de ...” ou “Intertextualidade e ...” poderia levar à conclusão que o termo é aceite e compreendido por todos e que estabelece um conjunto de procedimentos críticos para interpretação. Porém, nada está mais longe da realidade, pois o termo é definido de forma tão diversa que pode confundir-se com outros como “a Imaginação”, “História” ou “Pós-modernismo”. É essencial saber que, embora se trate de uma ideia central na teoria literária contemporânea, não é um termo transparente, não pode ser evocado “in an uncomplicated manner” e é inútil tentar rectificar a confusão, descobrindo uma definição basilar. Para além disso, há estudiosos que se opõem à existência de tal termo e outros que pensam ser desnecessário debater o assunto por considerarem a intertextualidade morta, como se evidenciará no final do capítulo.

É, não obstante, profícuo regressar à história do termo para melhor compreensão dos seus actuais significados e aplicações, embora alguns estudiosos digam que a história da intertextualidade ainda não foi escrita (Orr 14). Enquanto prática literária na escrita criativa, a intertextualidade existe desde a antiguidade clássica. O que é novo e sem precedente é a formulação da teoria e a introdução do termo na gíria da crítica literária. No começo dos estudos sobre o tema é compreensível o aspecto vago do conceito, uma vez que este na sua elaboração inicial por Kristeva, Barthes e outros autores, não estava adstrito a manifestações textuais concretas (Frow 47).

O conceito de intertextualidade evidencia diferentes articulações que reflectem as distintas situações históricas das quais o conceito emergiu. Não cabe num estudo da

intertextualidade escolher uma teoria. Devemos antes entender o termo nas suas manifestações culturais e históricas específicas: «knowing that any application of it now will itself be an intertextual or transpositional event» (Allen 59). A intertextualidade, enquanto conceito com uma história complexa apresenta-nos uma série de oposições entre as quais não podemos simplesmente decidir. Estas oposições levam-nos às seguintes perguntas, segundo Allen:

“Is intertextuality a historically informing term, or is it essentially ahistorical?

Does intertextuality open the text to history, or to yet more textuality?

Is intertextuality a manageable term, or is it essentially unmanageable, concerned with finite or infinite overwhelming dimensions of meaning?

Does intertextuality provide us with a form of knowledge, or does it destroy what was previously considered to be knowledgeable?

Is the centre of intertextuality in the author, the reader or the text itself?

Does intertextuality aid the practice of interpretation, resist notions of interpretation?” (59)

É notória uma certa opacidade terminológica, que faz com que outros termos da metalinguagem, como dialogismo, hipertextualidade ou reescrita concorram com o de intertextualidade (Gignoux 2), o que pode traduzir uma confusão entre práticas diferentes, mas é também inegável que o conceito deu um novo alento à análise textual, inculcando-lhe uma carga de anti-imanentismo (Reis 128). Esta característica de promoção da interpretação é descrita, por exemplo, por Plottel:

[i]ntertextuality is the recognition of a frame, a context that allows the reader to make sense out of what he or she might otherwise perceive as senseless. This seems quite obvious when dealing with the corpus of an unfamiliar culture [...] interpretation is shaped by a complex of relations between the text, the reader, reading, writing, printing, publishing and history: the history that is inscribed in the language of the text and in the history that is carried in the reader’s reading. Such a history has been given a name: intertextuality. (citado por Orr 11)

Quando se fala da figura do leitor no contexto da intertextualidade, não é apenas em termos de o leitor trazer um conjunto particular de experiências ou perspectivas para o texto e assim encontrar sentidos ou estabelecer conexões a partir desse quadro de referência. O leitor tem a possibilidade não só de “fazer” sentidos, mas também de gozar da liberdade de encontrar sentidos, pois como salientou a estética da recepção, através da defesa da soberania do leitor na recepção crítica da obra literária, um texto só se revela no acto de consumação da leitura. Como se está perante um processo semântico de “regressão do sentido” (o que não exclui a possibilidade da interpretação), a actividade interpretativa nunca esgotará o significado de um texto, logo, deixa de ter cabimento a ideia de haver maneiras certas ou erradas de ler um texto e, conseqüentemente, desmorona-se a convicção de que alguns leitores têm mais autoridade do que outros.

Bazerman acredita que a intertextualidade constitui uma base crucial para os estudos e para a prática da escrita (53). Acredita que os textos não surgem isoladamente, mas em relação com outros textos. Escreve-se como resposta à escrita anterior e, na qualidade de escritores, escreve-se usando recursos fornecidos por escritores anteriores. Do mesmo modo, quando lemos, usamos o conhecimento e a experiência de textos que decifrámos antes, por forma a dar sentido ao novo texto e, enquanto leitores, apercebemo-nos dos textos que o escritor directa e indirectamente invoca. Este autor, talvez movido pela índole docente do seu trabalho (é professor na *University of California*) concebe a intertextualidade na sua extensão pedagógica e prática, embora reconheça a dificuldade em usá-la como ferramenta de análise nos estudos de retórica, composição e literacia:

Developing a highly articulated picture of the ambient relevant texts can help the writer define and even redefine the rhetorical situation, position the new text within larger organizations of textual utterances and activities, and bring deeper and richer resources to bear on the current task. Similarly, a highly developed view of the intertextual landscape helps a reader interpret, evaluate, and use a text more effectively. In short, intertextual awareness increases one's agency by planting literate activity in a richer context, increasing one's ability to move around within that context, and helping one deploy parts of it for one's own purposes. (60)

A intertextualidade, entendida nesta dimensão, é propiciadora de autoridade, de acção e de poder no que concerne ao texto, o que constitui uma linha oposta às ideias de dissolução inerentes à concepção veiculada por alguns agentes do mundo da crítica literária.

Tal como Bazerman afiança que a compreensão do modo como escritores e leitores usam a intertextualidade aperfeiçoa a nossa prática, quer a nível individual, quer a nível colectivo, o mesmo pode ser dito para o propósito da abordagem das obras em estudo neste trabalho de dissertação. Especificamente, no plano da leitura, no qual nos situamos, a intertextualidade assume relevância ao desenrolar teias de significado, às quais acrescentamos o nosso próprio fio: «As readers we can note more exactly those intertexts the writer is invoking, how and for what purposes; further, we can also decide as readers if we want to bring other texts to bear to the issue that the writer has not seen as relevant». Esta forma de encarar a intertextualidade valida o tipo de trabalho que se propõe encetar entre *The Hours* e *Mrs Dalloway*: a identificação e análise dos elementos que ligam a primeira à segunda obra.

Normalmente é Bakhtin o teórico citado como o precursor da intertextualidade, pois abriu caminho para outros estudiosos. No entanto, Allen vê em Saussure a origem das ideias sobre intertextualidade (9). Orr, por seu turno, caracteriza o modelo linguístico saussuriano como um eixo centralizador (1). Tais afirmações decorrem da ênfase colocada nas características sistemáticas da língua, estabelecendo a natureza relacional do significado e, por conseguinte, do texto.

Como é sobejamente conhecido, é na obra póstuma *Curso de Linguística Geral* que se define o signo (linguístico) como a unidade constituída pelo significante e significado, elementos tão inseparáveis como as duas faces de uma folha de papel: «O signo linguístico une não uma coisa e um nome, mas um conceito e uma imagem acústica». (Saussure 122). Os signos são arbitrários, (noção que foi sendo posteriormente contestada, por exemplo, por Derrida, em *Gramatologia*) e diferenciais, pois o significado advém das relações de combinação e associação com outros signos do sistema linguístico. Quando o indivíduo escreve ou fala pode pensar que está a ser

referencial, mas está antes a produzir actos específicos da comunicação linguística (*parole*) de entre o sistema sincrónico existente na língua (*langue*). Sabe-se que esta visão do signo influenciaria todas as áreas das ciências humanas no século XX, promovendo a revolução do pensamento, apelidada de “linguistic turn” e que as características do signo linguístico, enquanto unidade relacional, não unitária e não estável, se aplicariam ao signo literário. Entende-se assim que o autor de uma obra literária trabalhe com dois sistemas, o da língua em geral e o do sistema literário em particular. Estas considerações impelem-nos a reconsiderar a natureza das próprias obras literárias:

No longer the product of an author’s original thoughts, and no longer perceived as referential in function, the literary work is viewed not as the container of meaning but as a space in which a potentially vast number of relations coalesce. A site of words and sentences shadowed by multiple possibilities of meaning, the literary work can now be understood in a comparative way, the reader moving outwards from the work’s apparent structure into the relations it possesses with other works and other linguistic structures. (Allen 12)

Compreende-se que o trabalho de Saussure lançou as sementes da intertextualidade, a qual alcançaria um estágio algo radical quando Barthes, atendo-se à natureza relacional da palavra e à pertença desta ao sistema linguístico-cultural, anuncia a “morte do autor”.

É também sabido que foi Kristeva quem cunhou o termo intertextualidade em França, nos finais dos anos 60, quando também trazia a público o trabalho do teórico russo Bakhtin cujas concepções relativamente à língua e aos pólos da literatura são consideradas como aspectos precursores e como factores determinantes nos estudos posteriores sobre a intertextualidade, sendo por isso proclamado um teórico da intertextualidade mais do que um simples impulsionador desta (16).

A obra multifacetada deste teórico constitui uma teoria do conhecimento de pendor pragmático, uma epistemologia que tenta agarrar o comportamento humano através do uso que os indivíduos fazem da língua (Holquist 15). A especificidade prende-se com o

conceito dialógico da língua, que Bakhtin propõe como fundamental. O dialogismo, por seu turno, viria a tornar-se um conceito importante no campo literário.

O aspecto crucial foi o modo como se abordou a língua, encarada não com o objectivismo abstracto de Saussure, mas reconhecendo que esta existe em situações sociais específicas. O conceito operativo deixou de ser o signo para passar a ser o enunciado, que é em essência dialógico. A língua deixou de ser um todo com características de unidade e plenitude. É percebida como uma luta contínua entre forças centrípetas e centrífugas, simbolizada na oposição monológico/dialógico. Para Bakhtin, o romance, assimilando tradições iconoclastas e revolucionárias (como a descrição satírica e paródica de cenas carnavalescas) é, por excelência, um domínio dialógico. Outros conceitos como polifonia, heteroglosa, discurso de dupla voz e hibridização, ao mesmo tempo que complementam o termo dialogismo (Barros e Fiorin 29), contribuem para alargar a compreensão que Bakhtin tem da língua e da sua natureza essencialmente intertextual.

Dado que é sobre dois romances que nos debruçaremos nos próximos capítulos, importa relembrar algo sobre a associação romance/factor dialógico. O romance favorece o dialogismo porque este mantém com a linguagem uma relação peculiar e diferente da que com ela mantêm os géneros canónicos (épico, lírico e dramático). Enquanto para estes a linguagem é algo que tem de conformar-se às regras que os definem, regras que se antepõem à própria linguagem, espartilhando-a, o romance abre-se à linguagem nos seus diversos níveis de existência e de concretização, procurando acomodá-la (Fernandes). É a diversidade característica do plurilinguismo que determina a configuração romanesca. Enquanto os outros géneros manifestam uma orientação centrípeta relativamente ao universo linguístico encarado como uno e único, o romance exhibe caracteristicamente uma orientação centrífuga, sendo permeável à diversidade linguística que questiona e relativiza o monolinguismo. O que torna o romance num género único é a extrema receptividade a outros géneros e a capacidade de absorver outras formas de escrita e discurso – característica que lhe proporciona uma relação especial com a própria linguagem. O romance está em sintonia com as condições

básicas de heteroglosa e dialogismo (Duff 13). Daqui decorre a natureza intertextual do romance, como explica Holquist:

Novels are overwhelmingly intertextual, constantly referring, within themselves, to other words outside them. Novels, in other words, obsessively quote other specific works in one form or another. (...) in addition, they simultaneously manifest inter-textuality in their display of the enormous variety of discourses used in different historical periods and by disparate social classes. (88)

O romance polifónico apresenta-nos um mundo onde não há um discurso individual que se sobreponha objectivamente a outros discursos: todos os discursos são interpretações do mundo e chamadas a e respostas para outros discursos (Allen 23). A polifonia assume-se como uma combinação de vozes em que cada elemento detém uma “personalidade” única, segundo Allen: “This personality involves that character’s world-view, typical mode of speech, ideological and social positioning, all of which are expressed through the character’s words.”

Pode colocar-se então a pergunta: estará Bakhtin a anunciar a morte do autor? Deduz-se que não. Bakhtin não argumenta a favor da ausência do autor, a sua figura está por detrás da obra, no centro da organização, onde todos os níveis se interseccionam. Esta característica subversiva e libertadora torna possível a capacidade do romance para se auto-questionar e questionar as próprias convenções. Bakhtin tinha em mente este discurso auto-reflexivo ao falar da figura do “literary man” que vê a vida através da literatura e vive de acordo com ela. Recorde-se que a auto-reflexividade, presente desde cedo nas grandes obras literárias, será central à literatura pós-moderna e, como se verá, é uma característica que subjaz ao romance *The Hours*.

Não obstante a fluidez das definições dos vários conceitos que emergem do seu trabalho, o contributo de Bakhtin para o que hoje se entende por intertextualidade é a ideia da pluralidade e do aspecto dialógico e heteroglótico da língua e da comunicação:

For Bakhtin, 'language for the individual consciousness lies on the borderline between oneself and the other. The world in language is half someone else's' (ibid.: 293). The Word becomes one's own through an act of appropriation, which means that it is never wholly one's own, is always already permeated with traces of other words, other uses. This vision of language is what Kristeva highlights in her new term, intertextuality. (Allen 28)

Uma observação importante a acrescentar é a de que o dialogismo não está apenas presente aquando da colisão entre discursos centrados nas personagens; o dialogismo também é uma característica central do próprio discurso de cada personagem. Allen dá como exemplo de dialogismo no seio do discurso de um só falante a técnica modernista da corrente de consciência usada, por exemplo, por Joyce e Virginia Woolf, e que Cunningham se esforça por imitar no romance em estudo, numa tentativa de vincar a intertextualidade, não só com *Mrs Dalloway*, mas também com o estilo da autora.

A apresentação de um conceito abrangente de "texto" englobando toda a produção cultural com base na linguagem e a visão do processo de leitura vinculado à noção de intertexto (já que o princípio dialógico permeia a linguagem e confere sentido ao discurso, elaborado sempre a partir de uma multiplicidade de outros textos), seriam dois aspectos que influenciariam um bom número de teóricos dos anos 60 na revisão de tratados semióticos em busca de novas perspectivas para o estudo das relações entre discursos (Kahmann).

Para se recordar a compreensão abrangente da intervenção de Kristeva na criação do conceito de intertextualidade, devemos lembrá-la enquadrada no âmbito da actividade da revista literária *Tel Quel*, bem como no contexto de instabilidade e mudança a nível sociocultural, verificado em França nos meados dos anos 60, que culminaria nos incidentes de Maio de 68.

Os anos de vigência da *Tel Quel* foram caracterizados por Ffrench como anos de pensamento especulativo e procissão. Esta revista adoptou como objecto de estudo o texto, precisamente onde residia a resistência à significação estável, ou seja, à relação

significado/significante e pretendia atacar os fundamentos do significado e da comunicação que, no entender de filósofos como Derrida, constituíam um mecanismo através do qual a ideologia dominante mantinha o seu poder e reprimia o pensamento revolucionário ou não-ortodoxo. Numa perspectiva marxista, os ideais da revista constituiriam um ataque à “comodificação” do pensamento e da escrita.

Kristeva e outros escritores da *Tel Quel* viram na crítica de Bakhtin ao monologismo ideológico uma fonte de inspiração revolucionária. Por isso, valeram-se do conceito dialógico do teórico russo na sua luta contra a ideologia burguesa da autonomia e unidade da consciência individual e do significado fechado dos textos. Kristeva prosseguiu este objectivo através da fusão de ideias da filosofia (Husserl/Derrida), das ciências políticas (Marx/Althusser) e da psicanálise (Freud/Lacan) com os procedimentos da linguística estrutural (Chomsky) e da lógica formal (Alfaro 275).

Não obstante a opacidade e imprecisão que caracterizariam o conceito de intertextualidade, a origem do termo é tida como consensual e inquestionável. Em 1966, a jovem Kristeva apresentou um trabalho que abordava a teoria de Bakhtin sobre o romance e sobre a natureza da palavra/enunciado/discurso no género romanesco num seminário de Roland Barthes. Esta apresentação foi depois publicada na revista *Critique* e posteriormente incluída no livro de Kristeva *Séméiotikè: Recherches pour une Sémanalyse*, com o título de “Le Mot, le Dialogue et le Roman”; a partir daí tornou-se uma fonte seminal para estudos críticos sobre intertextualidade.

Segundo Ceia, em *Séméiotikè*, Kristeva concebeu o texto como o espaço de um trabalho autógeno que consistia em desarticular a língua natural, baseada na representação, que é substituída por uma multiplicidade de sentidos que o leitor (ou mesmo o autor) pode gerar a partir de uma cadeia aparentemente fixa. Este trabalho foi designado “significância”, por oposição à “significação”, que estaria reduzida à comunicação, à representação e à expressão. Foi neste tipo de experiência dependente da abordagem psico-analítica que se desenvolveu o estudo da intertextualidade, de que Kristeva nos dá conta no artigo “Nous Deux or a (Hi)story or Intertextuality”:

“Intertextuality, once a formal phenomenon, led me to investigate its intrapsychic and psychoanalytic implications. The textual plurality was reframed as a mental activity able to open a psyche to the creative process. The polyphony of voices accounted for what I have called a subject in process/on trial, that unstable articulation of identity and loss leading to a new and plural identity”.

Para alguns autores, o termo intertextualidade foi introduzido para substituir a noção de dialogismo de Bakhtin. Barros e Fiorin viram esta substituição como um empobrecimento: «À rica e multifacetada concepção de dialogismo em Bakhtin se opõe o conceito redutor, pobre e, ao mesmo tempo, vago e impreciso de intertextualidade.» (29). Se é aceite por todos a cunhagem do termo, o certo é que a referência feita a Kristeva é fugaz e apenas se afigura como ponto de transição para um enfoque do tema noutros teóricos.

Segundo Orr, o conceito de Kristeva sobre intertextualidade tem sido ignorado e preterido em relação ao trabalho posterior de Barthes, por exemplo (22). As referências feitas valorizam o aspecto impreciso e vago gerado pela definição segundo a qual o texto é a absorção e transformação de um outro texto. Orr explica que o ensaio “Le Mot, le Dialogue et le Roman” constitui, em grande medida, uma revisão do pensamento de Bakhtin transposto para o contexto francês bastante diferente do da linguística de Saussure. A palavra-chave que resume a abordagem interdisciplinar de Kristeva é a de interconexão de ideias logo, neste sentido, o conceito de intertextualidade para Kristeva centra-se na ideia da permutação de textos:

(...) the key phrase is a ‘permutation of texts, an intertextuality’, but in apposition to the text’s quality as ‘productivity’. Text is the translinguistic arena of language (as ‘langue, parole, and their logical reformations in writing and other cultural productions) in active and constant redistribution. Intertextuality thus names this interactive, permutational production of text, its constant intersecting and neutralizing processes. (27)

Lesic-Thomas acredita que intertextualidade e dialogismo são dois conceitos distintos, pois pertencem a mundos conceptuais diferentes e que na base das ideias de Bakhtin

está a visão de que a própria linguagem representa as contradições e conflitos da sociedade a que pertence (5); em Kristeva esta visão está omissa. O conceito de intertextualidade está mais próximo das noções de inter-relações literárias presentes nos formalistas russos Shklovskii, Jacobson e Tynianov. Lesic-Thomas também afirma que o texto de Kristeva é uma montagem criativa de ideias de diversas fontes, constituindo em si mesmo um trabalho de intertextualidade, cuja finalidade é incompreendida.

A conhecida citação: «... any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another. The notion of intertextuality replaces that of intersubjectivity, and poetic language is read as at least double» (Kristeva, *Desire in Language* 66) é uma glosa e uma transposição do pensamento de Bakhtin que expande ideias anteriores (Orr 26). Nesta acepção, intertextualidade passa a indicar a presença de um ou mais textos num outro texto, ou de uma ou mais vozes relacionadas dialogicamente no mesmo segmento textual, e a sua função principal será examinar como criticamente se dá a relação entre estes textos/vozes. O termo intertextualidade começou a ser definido por Kristeva no ensaio “Le Texte Clos”:

Nous définissons le texte comme un appareil translinguistique qui redistribue l’ordre de la langue, en mettant en relation une parole communicative visant l’information directe, avec différents types d’énoncés antérieurs ou synchroniques. Le texte est donc une productivité, ce qui veut dire: 1. son rapport à la langue dans laquelle il se situe est redistributif (destructive – constructif), par conséquent il est abordable à travers des catégories logiques plutôt que purement linguistique; 2. il est une permutation de textes, une intertextualité: dans l’espace d’un texte plusieurs énoncés, pris à d’autres textes, se croisent et se neutralisent. (Kristeva, *Séméiotikè* 113)

O texto é, neste sentido, uma permutação de textos, no qual vários enunciados, tomados a outros textos, se cruzam formal e/ou conceptualmente. A ênfase é colocada na dinâmica da produtividade, processo activo e em constante redistribuição.

A noção de intertextualidade evoluiu à medida que se desenvolveu a semanálise, dependente, por sua vez, da teoria psicanalítica de Lacan do sujeito na linguagem. Neste

âmbito está ligada ao desejo e às pulsões psicológicas da divisão do sujeito. Assim, Kristeva foi para além da definição de intertextualidade, enquanto modo como os textos se interseccionam e podem ser analisados, para uma definição de passagem de um sistema de signos para outro. Para evitar a redução do termo intertextualidade às noções tradicionais de influência, fontes ou contexto, Kristeva renomeou-o como “transposição”:

The term *inter-textuality* denotes this transposition of one (or several) sign system(s) into another; but since this term has often been understood in the banal sense of “study of sources”, we prefer the term *transposition* because it specifies that the passage from one signifying system to another demands a new articulation of thethetic – of enunciative and denotative positionality. (Kristeva, *Revolution in Poetic Language* 59-60)

Toda a prática enunciativa é uma rede composta por vários sistemas de signos transpostos num jogo com outros textos na qual o enunciador ou a matéria representada não são singulares, completos ou idênticos a eles mesmos, mas múltiplos e divididos. Numa transposição nenhum enunciado ou referente é univariável, fechado, é antes necessariamente multivariável, aberto, resultando num espaço de polissemia (Mcafee 26). O mais importante, quer se use o termo intertextualidade ou transposição, é reconhecer que os textos não utilizam apenas unidades textuais anteriores, mas transformam-nas e dão-lhes novas posições.

São apontadas várias lacunas à (re)definição de intertextualidade encetada por Kristeva, a mais censurável diz respeito à imprecisão do termo: «the face of ‘intertextuality’ as the new master term, is less a simple, single, and precise image, a bronze head by Rodin, than something shattered, a portrait bust by an avid exponent of analytic cubism too poor to afford a good chisel.» (Clayton and Rothstein 11). Outro tipo de crítica, que importa lembrar, relaciona-se com o facto de Kristeva, à medida que se embrenhou no domínio da psicanálise, se ter afastado do estudo do texto, e do escritor (para já não falar no papel do leitor). Para Allen, estas lacunas, provam que determinados contextos socioculturais e históricos catalisam aspectos específicos de um tema e desenvolve esta ideia aplicada ao estudo da intertextualidade:

Intertextuality as a concept has a history of different articulations which reflect the distinct historical situations out of which it has engaged. The important task (...) is not to choose between theories of intertextuality. It is, rather, to understand that term in its specific historical and cultural manifestations, knowing that any application of it now will itself be an intertextual or transpositional event. (58-59)

Apesar dos diferentes modos de perspectivar a intertextualidade, o facto de um texto conter sempre elementos que o interligam com outros textos é um factor constante:

Once again, therefore, theorists seem to believe that new eras must, of necessity, require new artistic principles for the representation of one's world, one's context, and yet the whole essence of Bakhtin's argument rests on the fact that, irrespective of epoch, artistic representation relies on the writer's responding to earlier representations of reality by other writers and that these principles, because of their versatility, do not need to change. (Durey)

As futuras abordagens ao tema da intertextualidade, mantendo a base semiótica encetada por Kristeva, mas agora destacando a vertente da interpretação, seguiram três direcções, segundo Clayton e Rothstein:

1) the deconstructive path of aporia and the reader's puzzlement or play; 2) a semiotic path that argues for increased certainty for the reader; and 3) the social or political path taken by cultural materialism or a new historicist criticism. Barthes will serve to exemplify the first; Michael Riffaterre and Jonathan Culler, aspects of the second; Rezeption and Foucauldian critics, aspects of the third. (21)

Apesar de Kristeva ter cunhado o termo intertextualidade, foi Barthes o responsável pela sua definição e afirmação ao integrá-lo na entrada "Texte (théorie du)" na *Encyclopaedia Universalis* em 1973. Orr chama a atenção para o facto de determinados extractos dessa entrada constituírem ecos e reformulações de expressões de Kristeva (33), como a seguir se exemplifica na transcrição das famosas passagens, da edição de 1992 da enciclopédia:

Le texte est une productivité. Celá ne veut pas dire qu'il est le produit d'un travail (tel que pouvaient l'exiger la technique de la narration et la maîtrise du style), mais le théâtre meme d'une production où se rejoignent le producteur du texte et son lecteur. [...] tout texte est un *intertexte*; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables [...] tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. (372)

Esta definição implica o abandono da concepção clássica de texto como um lavor de palavras que constituem uma obra, sendo dispostas de modo a impor um sentido estável e, preferencialmente, único. Para Barthes, a teoria do texto, ecoando a noção de “genotexto” de Kristeva ou a noção de “différance” de Derrida, entre outras, envolve a teoria da intertextualidade:

The theory of the text, therefore, involves a theory of intertextuality, since the text not only sets going a plurality of meanings but is also woven out of numerous discourses and spun from already existent meaning. The text's plurality is neither wholly an “inside” or “outside”, since the text itself is not a unified, isolated object upon which an “inside” and an “outside” can be fixed. (Allen 67)

O que favorece a “obra” por oposição ao “texto” é o autor, como afirma Barthes no ensaio “The Death of the Author”: «The Author is thought to nourish the book, which is to say that he exists before it, thinks, suffers, lives for it, is in the same relation of antecedence to his work as a father to his child» (*Image, Music, Text*, 145). Uma vez que a origem do texto não se encontra numa consciência autoral unificada mas numa pluralidade de vozes, de outras palavras, de outros enunciados e de outros textos, destruiu-se o mito da filiação, ou seja, a ideia de que o sentido é propriedade de uma autoridade individual e, como corolário, dá-se um afastamento ou “morte” do autor.

É conveniente uma paragem, ainda que breve, também nesta fase da história da concepção e evolução do termo intertextualidade, pois o ensaio acima referido expressa, de forma condensada, a abordagem pós-estruturalista de Barthes a temas referidos ao longo desta dissertação, nomeadamente, a leitura, a escrita e a inerente relação entre textos e signos e, para além disso, elucidar-nos-á sobre o modo como Cunningham se

serve criativamente da ideia da “morte do autor” e a faz estrategicamente pairar sobre o seu romance.

A “morte do autor” não é um fenómeno que se inicia com o pós-estruturalismo (Allen, *Roland Barthes* 82). No estruturalismo já não há lugar para o autor enquanto origem de sentido, pois o sentido do texto parte do sistema a que este texto pertence. Um exemplo extremo habitualmente mencionado que problematiza o estatuto da autoria é a obra *Cours de Linguistique Générale* que traz o nome Saussure apesar de não ter sido escrita por este autor.

Barthes demonstrou que o autor é uma figura moderna, um produto da nossa sociedade e da ideologia capitalista (*Image, Music, Text* 143); exerce um domínio inquestionável sobre o texto e promove uma visão da interpretação e da relação entre autor, obra e leitor-crítico na qual a leitura constitui uma forma de consumo (Allen, *Intertextuality* 71). Esta tentativa de dessacralizar o autor vai ao encontro das ideias defendidas pela revista *Tel Quel* da celebração radical da pluralidade e do jogo infinito do sentido no seio da obra. A nova concepção do texto, como um espaço multidimensional onde uma variedade de escritas, nenhuma delas original, se mistura e colide, fez com que o autor fosse destituído das suas consagradas representações de pai e proprietário (de anterioridade genética ou origem absoluta da obra e de propriedade e guarda de um sentido, ao mesmo tempo pleno e escondido, e a decifrar, segundo Gusmão).

Barthes despromoveu o autor-Deus a um *scriptor* moderno, que nasce simultaneamente com o texto. É um escritor que se limita a imitar um gesto que é sempre anterior, nunca original: «His only power is to mix writings, to counter the ones with the others, in such a way as never to rest on one of them» (Barthes 146). Também em 1968, no ensaio “O que é um Autor?” Foucault aceitou a ideia da morte do autor enquanto sujeito autoral individual, passando a concebê-lo como função discursiva – “função-autor”, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade (Foucault 46).

A oposição à “tirania” do autor implicou não só a morte deste como também o desaparecimento da pertinência da noção de obra, substituída por Barthes pela noção de “texto”, radicada na noção de “escrita” plural, anónima e que rejeita de forma sistemática a obtenção de um sentido. Barthes disse-o nestes termos: «In the multiplicity of writing, everything is to be disentangled, nothing deciphered (...) writing ceaselessly posits meaning ceaselessly to evaporate it, carrying out a systematic exemption of meaning» (147). Este recuo do sentido explica-se, em parte, pelo facto de que, embora se reconheça que o sentido do texto não parta do autor, mas do factor intertextual, não é possível aceder a este último plano para unir o significante ao significado.

A capacidade de unificação que se retirou ao autor foi atribuída ao lugar de destino, que passou a ser o leitor: «The reader is the space on which all the quotations that make up a writing are inscribed without any of them being lost; a text’s unity lies not in its origin but in its destination.» (Barthes 148). No entanto, este leitor é apenas uma personagem conceptual e figural, não tem história, biografia ou psicologia. Dir-se-ia que o leitor está para a leitura como o *scriptor* está para a escrita. Se bem que não se consiga explicar como é que o leitor guarda em si, num só plano, todos os traços que constituem um texto literário, o futuro encarregar-se-ia de analisar o alcance epistemológico do “nascimento” do leitor.

De entre os críticos que se serviram da intertextualidade para alcançar uma maior estabilidade interpretativa e que a aplicaram na prática da sua crítica, destacam-se Michael Riffaterre e Gérard Genette. O primeiro concentra-se no acto da leitura, enquanto o segundo privilegia o texto literário em sentido restrito. Ambas as abordagens visam estabelecer certos limites à dimensão intertextual de um texto em particular (Alfaro 278).

Tendo em conta o papel fundamental do leitor, Riffaterre aborda a intertextualidade não do ponto de vista de todas as possíveis relações entre textos, mas do ponto de vista da leitura. O fenómeno literário é para Riffaterre não apenas o texto mas também o leitor e todas as possíveis reacções deste ao texto. Por serem dois aspectos que integram a

construção metaficcional do romance *The Hours*, importa ver como os papéis leitor/leitura se configuram no plano da intertextualidade.

Este autor distingue duas fases na leitura. A primeira é uma leitura ingénuo, “mimética”, que permite a aquisição do sentido de uma obra, a descodificação de uma mensagem palavra a palavra, tendo em conta o pressuposto de que a linguagem é referencial, que as palavras se relacionam directamente às coisas. Contudo, no decurso desta leitura surgem “agramaticalidades” – elementos aparentemente incongruentes que perturbam a gramaticalidade textual, por exemplo, a linguagem figurativa – o que obriga o leitor a procurar noutra sítio a “significação” da obra. Isto tem lugar já na segunda fase da leitura, já não linear mas comparativa. Riffaterre propõe dois meios, não exclusivos, para a leitura comparativa: o retroactivo e o intertextual. O primeiro liga-se ao modo como o leitor insiste na revisão e comparação com elementos anteriores, reconhecendo repetições e variações na mesma estrutura(s). A leitura intertextual é a percepção da existência de comparabilidades similares de texto para texto, ou a assumpção que essa comparação tem de ser feita mesmo que não haja um intertexto disponível onde encontrar comparabilidades.

Contrariamente à ideia da dispersão do sentido, característica do pós-estruturalismo, Riffaterre defende que há apenas uma leitura correcta: a do método intertextual que guia o leitor na sua interpretação. Para isso é suficiente a percepção da existência de um intertexto, a que Riffaterre chama a resposta mínima do leitor (Riffaterre 57). Esta percepção, que faz parte da competência linguística de todo o leitor e não requer muita erudição ou compreensão sobrenatural, surge mediante a capacidade de reconhecer lacunas e agramaticalidades o que, por sua vez, conduz o leitor à interpretação.

Não obstante todas as contradições e críticas que possam ser feitas à teoria de Riffaterre, destaca-se a preocupação com o efeito da pressuposição do leitor: o leitor presente que existe um intertexto que dá unidade estrutural e semântica à obra. O sucesso ou fracasso para localizar esse intertexto por parte do leitor é, de certo modo, irrelevante para a experiência intertextual. De forma análoga à asserção de Kristeva de que todo o texto está sob a jurisdição de outros discursos, a tese de Riffaterre é a de que a leitura literária

é possível se o leitor reconhecer que o texto articula uma pressuposição do intertexto, de tal modo que o texto pode ser considerado não apenas uma sequência de palavras organizadas como sintagmas mas uma sequência de pressuposições (Alfaro 279). Riffaterre sintetiza o processo de leitura intertextual nestes termos:

Intertextual reading is the perception of similar comparabilities from text to text; or it is the assumption that such comparing must be done if there is no intertext at hand wherein to find comparabilities. In the latter case, the text holds clues (such as formal and semantic gaps) to a complementary intertext lying in wait somewhere. (citado por Allen 121-122)

Curiosamente, numa das secções do tríptico de *The Hours*, “Mrs Brown”, é ficcionado o modo como uma leitora reage à leitura de um texto e, de certa forma, esta narrativa no seu conjunto representa esta dimensão destacada por Riffaterre e muitos outros autores – a intertextualidade percebida pelo leitor.

À semelhança da proposta de Riffaterre, também a abordagem de Genette à intertextualidade pode ser considerada uma tentativa de circunscrever as definições lançadas por Kristeva e Barthes, entre outros, uma vez que a aplicação prática destas na análise textual é considerada difícil, facto que é inerente à natureza distinta das abordagens da teoria literária. O pós-estruturalismo enfatiza a ambiguidade da relação básica do signo (significante/significado) e a infinita regressão do significado, enquanto o estruturalismo acredita que o significado de um texto ou *corpus* de textos pode ser controlado e explicado através da descrição de unidades mínimas e das suas relações sistemáticas ou recorrentes. Genette faz parte dos teóricos que acreditam que a recolocação do texto no seu devido sistema produz uma forma de conhecimento e de leitura estável, o que não sucedia nas teorias pós-estruturalistas da intertextualidade e do texto (Allen 97).

Na trilogia *Introdução ao Arquitexto; Palimpsestes: La Littérature au Second Degré e Paratexte*, Genette encaminhou a prática da poética estruturalista para a área que pode ser denominada de intertextual (Allen 98). No final da primeira obra, o autor revela o

seu novo objectivo em termos de poética literária – interessa-lhe o texto: «apenas pela sua transcendência textual, a saber, tudo o que o opõe em relação, manifesta ou secreta, com outros textos. Chamo a isto a transtextualidade (...)» (Genette, *Arquitexto* 97). A transtextualidade, que ultrapassa e inclui a arquitextualidade (*Palimpsestes* 7), engloba «a *intertextualidade* no sentido estrito [a definir pormenorizadamente em *Palimpsestes*] (e ‘clássico’ depois de Kristeva)» (Genette, *Arquitexto* 97).

Segundo Allen (101), transtextualidade é basicamente a versão de Genette para intertextualidade e a arquitextualidade é um dos tipos de intertextualidade. Genette criou o termo para, por um lado, listar modos de interpretar e perceber de forma sistemática os textos e, por outro lado, visava afastar-se da abordagem pós-estruturalista. O termo deveria cobrir todas as instâncias do fenómeno da “transcendência textual do texto”, tendo sido para isso subdividido em cinco categorias: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade.

Apesar desta classificação complexa, detalhada e ilustrada com exemplos abundantes que vão desde a antiguidade até à época de Genette, as cinco categorias sobrepõem-se quando postas em prática. Por exemplo, a hipertextualidade, entendida como toda a relação que une um texto (texto B - hipertexto) a outro texto (texto A - hipotexto), não se afigura muito diferente da categoria da intertextualidade, considerada como a presença efectiva de um texto num outro texto. Apenas restringindo a categoria da intertextualidade a casos de plágio, citação ou alusão e a categoria da hipertextualidade à paródia, travestimento ou *pastiche* é possível distanciá-las, mas não de modo estanque: «(...) il n’est pas d’œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n’en évoque quelque autre et, en ce sens, toutes les œuvres sont hypertextuelles.» (*Palimpsestes* 16). Para além deste aspecto, a complexidade taxionómica parece ter conduzido à inoperatividade das categorias da transtextualidade. A Internet, por exemplo, viria a tornar o “hipertexto” de Genette obsoleto, uma vez que lhe alterou o sentido. Enquanto para Genette o hipertexto é o produto de uma relação entre dois textos, em que um deriva de outro já existente (o primeiro texto, pré-existente, é o hipotexto, e o texto derivado é o hipertexto), para os utilizadores da Internet, hipertexto é uma espécie de texto em paralelo, uma forma não linear de apresentar a informação

textual. Não obstante, estes aspectos não obscurecem a importância do estudo de Genette em termos terminológicos e conceptuais nem o facto de ter contribuído para tornar mais clara a teoria da intertextualidade enunciada por Kristeva.

Apoiando-se no ensaio “A Estratégia da Forma” do teórico francês Laurent Jenny, Allen (114) mostra-se particularmente crítico em relação à afirmação de Genette segundo a qual o leitor pode optar por ler o texto em si mesmo ou em termos das suas relações intertextuais – em *Palimpsestes*, afirma-se que um hipertexto pode ao mesmo tempo ser lido por si mesmo, e na sua relação com o seu hipotexto (42). Tal implicaria uma divisão do que é indivisível no seio da obra, a estrutura textual e as suas relações intertextuais. Para isso, o leitor teria de ser capaz de esquecer a dimensão intertextual: “This is a division which can only be achieved by the reader performing a kind of negative forgetting of the intertextual dimension.” (Allen 114).

Segundo Jenny, a dimensão intertextual perturba qualquer estrutura formal de uma obra, pois ela «fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes» (22). Se o desejo do leitor é encontrar um sentido para a obra, a intertextualidade pode ser vista como o fenómeno da textualidade que transtorna essa intenção, despedaçando a estrutura do texto: «O problema da intertextualidade é fazer caber vários textos num só, sem que se destruam mutuamente, e sem que o intertexto se estilhace como totalidade estruturada.» (23). Este argumento ajuda a perceber a diferença entre a intenção de Genette de prosseguir num caminho tendente a separar a dimensão textual da intertextual e outros autores, como Riffaterre, cuja intenção é prosseguir uma teoria da interpretação que explore os processos interpretativos através dos quais a divisão entre estas duas dimensões seja registada e reconciliada (Allen 115).

Antes de escrever *The Anxiety of Influence*, Bloom dedicou-se ao estudo dos poetas românticos do início do século XIX e notou que poetas como Blake, Wordsworth, Keats ou P. B. Shelley viam em Milton uma autoridade poética, facto explicável pelo fenómeno que designou como “The Belatedness of Strong Poetry” (*A Map of Misreading* 63). Servindo-se do paradigma edipiano usado por Freud, descreve a

relação entre Milton e os poetas posteriores como uma relação agonística e dialéctica entre um precursor e um poeta efebo:

A poet, I argue ...is not so much a man speaking to men as a man rebelling against being spoken to by a dead man (the precursor) outrageously more alive than himself. A poet dare not regard himself as being late, yet cannot accept a substitute for the first vision he reflectively judges to have been his precursor's also. (19)

Esta relação é representativa da visão conflitual presente no modo como Bloom permite conjecturar o processo intertextual. Se, por um lado, o poeta é compelido a imitar a poesia do precursor, por outro lado, deseja ser original, pelo que luta contra a ideia da imitação.

Os poetas “fortes” são grandes figuras com persistência para combater os seus precursores, inclusive até à morte (Bloom, *The Anxiety of Influence* 5) através da “leitura desviante” [correspondência portuguesa para a tradução de “misreading” (Martins)], isto é, através da leitura que desapropria, transforma e se apodera da poesia do precursor e que, ao fazê-lo, também a mata. Cada poema pode ser lido como uma tentativa de escapar à ansiedade de influência, através da remodelação sistemática de um poema prévio, sendo que o poeta enredado em rivalidade edípica com o seu antepassado castrador, tenta enfraquecer a força deste, revendo e desmontando a sua obra. Cada poema é, então, segundo Bloom, uma leitura e reescrita “desviante” de um poema anterior, e o poeta “forte” é aquele que tem a coragem de reconhecer que o seu texto não é o primeiro, e que torpedeia com êxito o poder de primazia do poeta antecessor [«Every poem is a misinterpretation of a parent poem. A poem is not an overcoming of anxiety, but is that anxiety» (94)]. Cada poema vem desempenhar esse acto de contestação de um poema prévio e, por conseguinte, segundo esta fórmula, o significado de um poema é, até certo ponto, sempre, outro poema prévio [«The meaning of a poem can only be another poem»].

Bloom identifica seis momentos essenciais (“revisionary ratios”) na relação entre o poeta forte e o seu precursor, os quais evidenciam influências dos mecanismos de defesa

freudianos, de tropos da retórica clássica e da Cabala. Depreende-se que a leitura que cada poeta enceta alberga uma variedade de mecanismos interpretativos. Não obstante, a ideia central será verbalizar o caminho da conquista obstinada da originalidade, que Bloom descreve como: «the creative mind's desperate insistence upon priority» (13).

Para este autor, a crítica literária manifesta-se como análoga à poesia [«For just as a poet must be found by the opening in a precursor poet, so must the critic.» (95)]. O crítico também lê de forma desviante (“misreads”) e as suas leituras resultam numa série de interpretações cujo êxito depende sobretudo da força retórica do próprio crítico. Deve ser apontado que um dos objectivos, de teor correctivo, do livro *The Anxiety of Influence* era providenciar uma poética que fomentasse uma prática crítica mais adequada. Assim, o próprio Bloom, tomando o papel de poeta “forte”, rompeu com o passado, por exemplo, no que concerne ao tratamento do tema da intertextualidade definido por Kristeva, a partir de um redireccionamento das ideias de Bakhtin.

Intertextualidade é para Bloom o resultado da “ansiedade da influência”:

“O fardo da influência tem de ser carregado, se se quer atingir e reatingir a originalidade dentro da riqueza da tradição literária. (...) Um poema, peça ou romance é necessariamente obrigado a nascer através de obras precursoras. (...) o desejo de escrever grandiosamente é o desejo de estar em outra parte, num tempo e lugar nossos, numa originalidade que deve combinar-se com a herança, com a ansiedade da influência.” (*O Cânone Ocidental* 18)

Culler explica que o esforço de demonstrar a importância da intertextualidade nos leva a centrarmo-nos nos discursos identificáveis dentro e por detrás de um discurso, tentando especificá-los. Exemplo desta estratégia de abraçar a intertextualidade, restringindo-a à relação entre um texto e o seu texto precursor, entre o poeta e o seu predecessor principal, é a encetada por Bloom (Culler 107). Bloom distancia-se dos seus predecessores franceses ao conduzir o estudo da intertextualidade dos textos para as pessoas: enquanto para Barthes o modelo para a produção textual é a rede infinita de citações anónimas, para Bloom o intertextual não é o espaço do anonimato e da

banalidade mas uma luta heróica entre um poeta sublime e o seu predecessor dominante (108).

Poder-se-ia pensar que a mudança introduzida por Bloom fosse ousada. O texto é, com efeito, uma construção intertextual, compreensível apenas na relação com outros textos, que o novo texto prolonga, completa, transforma ou sublima. No entanto, quando se procede a uma identificação desses outros textos, estes são simplesmente os poemas principais de um único precursor, daí que Culler afirme jocosamente que a suposta ousadia de Bloom constitui afinal um *status quo*:

The function of Bloom's theory of influence (...) is to keep everything in the family. Intertextuality is the family archive; when one explores it one stays wholly within the traditional canon of major poets (...) It is from this family romance, this cosy and murderous intertext of sublime poets, that Bloom's intertextuality derives. (108-109)

Como todas as teorias, por mais aspectos incongruentes que contenham, servem algum propósito, o propósito de Bloom, entre outros aspectos importantes, ilustra o perigo que assola a noção de intertextualidade – circunscrevê-la, limitá-la e fechá-la, como explica Culler:

[Intertextuality] is a difficult concept to use because of the vast and undefined discursive space it designates, but when one narrows it so as to make it more usable one either falls into source study of a traditional and positive kind (which is what the concept was designed to transcend) or else ends by naming particular texts, as the pre-texts on grounds of interpretative convenience. (109)

Allen considera que, na óptica de Bloom, a intertextualidade está ligada às razões que levam as pessoas a escrever numa cultura em que tudo parece já ter sido escrito, inclusive de formas melhores, e em que não se vislumbra maneira de escrever sem rescrever o que já foi escrito (137). Ao argumentar que a poesia, e a literatura em geral, só pode imitar textos anteriores, que funcionam como inter-textos, Bloom revela a visão intertextual da poesia. A conclusão da teoria da “leitura desviante” é que esta funciona

como uma verdadeira defesa contra a pluralidade celebrada por Barthes e Kristeva e, ao mesmo tempo, o reconhecimento de que a literatura não existe num universo selado (140).

Apesar da crença na intertextualidade como uma ideia central da teoria literária contemporânea, há autores que são manifestamente contra esta perspectiva e outros julgam-na defunta. Uma das vozes mais acérrimas contra a ideia de intertextualidade é a do professor Irwin que no artigo “Against Intertextuality” defende a abolição do termo, por o considerar desnecessário: «The term intertextuality is at best a rhetorical flourish intended to impress, at worst it is the signifier of an illogical position.» (240). O seu primeiro argumento prende-se com a constatação de que o termo intertextualidade, na aceção dos seus criadores, Kristeva e Barthes, apenas veio substituir o de alusão e que este último é mais completo por comportar o elemento autoral, ausente no primeiro. Um outro argumento da insurgência de Irwin é o facto de os dois teóricos franceses se terem valido de uma linguagem incompreensível para intencionalmente subverterem a comunicação como forma de expressarem o seu desagrado pela situação política, o que o professor considera dois aspectos condenáveis. Depois de demonstrar a falácia da referencialidade (a de que os textos apenas se referem a outros textos) e a falácia da morte do autor, e tendo em conta que a ambiguidade e o obscurantismo dos intertextualistas não ajudaram a clarificar futuras aceções de intertextualidade, nem as contribuições dos teóricos que se seguiram conseguiram mostrar a relevância da intenção autoral, Irwin considera esta teoria, no mínimo, dispensável.

Apesar do seu potencial radicalismo o artigo em apreço chama a atenção para aspectos importantes. O primeiro, já referido neste capítulo por intermédio dos autores citados, é o facto de a intertextualidade, nas aceções de Kristeva e Barthes, acarretar um sentido injustificadamente hermético e, se entendido em sentido estrito, estéril e inconsequente, no que concerne à interpretação da obra literária. Acresce que a substituição do termo por outro, não menos confuso, por parte de Kristeva, não abona a favor da defesa da intertextualidade. Um outro aspecto pertinente decorre do argumento segundo o qual o aspecto central da interpretação intertextual consiste em notar e estabelecer ligações entre um ou mais textos e que todo o texto é potencialmente o intertexto de qualquer

outro texto, tornando a leitura num processo infinito. Por ser redutora, a asserção implica o abandono da intenção autoral e, simultaneamente, por ser tão democrática pode levar ao extremo da análise hedonística pelo “prazer do texto”.

Indirectamente este último argumento pode ser usado para sustentar a opção pela abordagem intertextual desta dissertação. Para pôr em evidência as múltiplas conexões entre *The Hours* e o romance matriz *Mrs Dalloway* não é suficiente ater-se ao aspecto da anotação e do estabelecimento de ligações exclusivamente entre uma obra e outra, já que elas naturalmente extravasam desta dimensão e estendem o jogo intertextual para o espaço do autor e do leitor, pois até a própria relação autor/obra/leitor está embutida no romance e é ficcionada. Irwin lamenta que a intertextualidade não seja um termo nem um conceito unívoco. Se, por um lado, não é benéfica a imprecisão terminológica que tende a ser vista como apanágio da teoria literária, por outro lado, de certa forma, essa imprecisão decorre da evolução natural e da complexificação da realidade, que o pensamento acompanha.

Também os autores Browlow e Knonik deram conta de outras vozes contra a perspectiva intertextual. Firmat, por exemplo, desconstruiu outra característica tida como típica da intertextualidade: a metáfora dialógica entre um texto e o seu precursor, alegando que em sentido literal não há diálogo. Em 1994, o escritor John Guillory considerou a intertextualidade morta, não vendo nisso motivo de inquietação (11). Para Browlow e Knonik, as vozes discordantes partem do pressuposto de que a intertextualidade é linear e relacional e requer compreensão imediata. No entanto, na mesma altura, era já assumida uma outra dinâmica percebida como não linear e associada aos modelos computacionais da mente que tende a abranger a estética pós-modernista da complexidade e da descentração. Na era da Internet, a metáfora descritiva do intertexto passou a ser o cibertexto: «the continuous fabric of cognition that absorbs both dialogue and dialective» (12). Esta nova dimensão mais abrangente resulta da adaptação à mudança cultural e tecnológica. Os autores apontam quatro reajustamentos no ciclo de vida da intertextualidade: «The revisions began in the 1960s with the displacement of the anxieties of influence by the far vaster implications of textuality. Emphasis then shifted from conceptual intertextuality to its mechanics, from

its mechanics to its application, and from its application to its potential range of relevance.» (13). A tendência actual está mais voltada para a procura de terrenos intertextuais do que para a elaboração de sistemas intertextuais.

Dado o reconhecimento da obra *The Hours*, que adiante analisaremos, como “uma narrativa pós-moderna vivendo da especulação sobre o passado alimentada pela intertextualidade” (Duarte 110) e dadas as referências lançadas entre intertextualidade e pós-modernismo, é pertinente uma breve e sintética reflexão que elucide sobre a natureza dessa associação e sobre a razão de ser da (banalização da) característica intertextual no romance pós-moderno. Desde logo, relembra-se o facto de o termo intertextualidade ter sido cunhado no limiar do pós-modernismo.

Em termos literários, o pós-modernismo caracteriza-se pela multiplicidade de linguagens literárias, pela pluralidade de abordagens teóricas e de tendências críticas. A apropriação e/ou adaptação de textos, de elementos culturais, de formas e convenções literárias herdadas, processo que, superficialmente, se assemelha a uma reciclagem artística, é uma tendência marcante. É, de igual modo, frequente a contaminação de géneros, a permeação de técnicas e recursos literários, os procedimentos paródicos e combinatórios e o diálogo intertextual e/ou intersemiótico. A escrita pós-modernista assume a fragmentação do discurso ao aceitar que não há nada de novo no panorama literário e põe, então, em prática uma série de técnicas intertextuais, cujo objectivo já não pode ser o de seguir a exortação poundiana do “Make it New”, na medida em que o passado é inevitável e este apenas pode ser representado e reutilizado de forma não inocente, irónica ou parodista. Eco experimentou este ambiente de desconstrução ao escrever o romance histórico mais discutido da época pós-moderna – *O Nome da Rosa*: «Seria possível dizer ‘Era uma bela manhã no fim de Novembro’ sem se sentir Snoopy?» (Eco 20).

O valor da intertextualidade parece ser o de oferecer um doseado determinismo liberado, na medida em que, embora sujeite a ficção a um certo contexto, abre-o, para que este desenvolva a sua potencial significação (Hutcheon, “Historiographic Metafiction” 8). O’Donnell partilha esta ideia da intertextualidade como encerrando

uma ligação ao passado: «intertextuality is essentially a *conservative* function of literature, a way of maintaining the past in the present.» (xx).

Nem sempre esta tendência criadora foi objecto de crítica positiva. A intertextualidade, num contexto de saturação dos signos estéticos e massificados, pode causar uma sensação de repetição e banalização (de estereótipos culturais) e um certo *ennui*. Jameson alega que a teoria pós-moderna tende a erradicar noções de profundidade: «(...) depth is replaced by surface, or by multiple surfaces (what if often called intertextuality is in that sense no longer a matter of depth)» (12). Para este autor, a prática intertextual na cultura do capitalismo tardio, não possibilitando o acto dialógico, colapsa numa espécie de ressurreição de estilos e de vozes do passado, na qual a paródia dá lugar ao *pastiche*, uma forma de paródia desprovida de humor e ironia, “blank parody” (17-18). Crenças como esta de Jameson podem ajudar a perceber o teor de determinada crítica ao romance de Cunningham. Se considerarmos a obra apenas na perspectiva das derivações e referências intertextuais com o romance canónico de que descende, sem ter em conta que aí reside o desvio criativo do escritor, corre-se o risco de verbalizar juízos de valor não devidamente fundamentados, por outras palavras, usa-se o preconceito de que a obra da qual se extraem as referências é esteticamente mais valorizada.

O ensaio “The Literature of Exhaustion” (1967) de John Barth refere-se ao surgimento de uma literatura das possibilidades exauridas, uma vez que se chegou à saturação de todos os modos convencionais de contar uma história. Esta proclamação não significa que a literatura acabou ou se tornou enfadonha: «By “exhaustion” I don't mean anything so tired as the subject of physical, moral, or intellectual decadence, only the used-upness of certain forms or the felt exhaustion of certain possibilities - by no means necessarily a cause for despair.» (citado por Allen 184). Barth acredita, no entanto, que os escritores pós-modernistas têm consciência do que já foi escrito e, numa tentativa de evitar a falsa inocência, aceitam o desafio, revisitando o passado com vigorosa ironia. Invoca o autor Jorge Luis Borges como exemplo perfeito do escritor que encontrou novas maneiras de fazer literatura. Em 1980, Barth resumiu as suas ideias mais actualizadas sobre a ficção pós-moderna no ensaio “The Literature of Replenishment: Postmodern Fiction”. Com o intuito de clarificar o conteúdo do primeiro ensaio, diz que a literatura não conhecerá

jamais o esgotamento, não porque um texto literário em particular seja inesgotável, mas porque a sua significação reside nas trocas efectuadas com os leitores individuais através do tempo, do espaço e da linguagem. Por isso, John Barth afirma esperar que o movimento que, em 1967, ele denominou de “literatura do esgotamento”, possa um dia ser também considerado uma “literatura da plenitude” (Ferreira).

Hutcheon acredita que a arquitectura pós-moderna oferece o melhor modelo para a poética do pós-modernismo e cita, entre outros, o arquitecto/teórico Jencks, pelo seu contributo nos debates do pós-modernismo (*A poetics of Postmodernism*, 22). Em vez da visão de Jameson de uma cultura parasitária e vazia do *pastiche*, Jencks valoriza a natureza intertextual do movimento (arquitectural) “The Presence of the Past”:

Post-Modernism is fundamentally the eclectic mixture of any tradition with that of the immediate past: it is both the continuation of Modernism and its transcendence. Its best works are characteristically double-coded and ironic, because this heterogeneity most clearly captures our pluralism. Its hybrid style is opposed to the minimalism of Late-Modern ideology and all revivals which are based on an exclusive dogma or taste (Jencks 7).

Fazendo a transposição para a literatura, a escrita abre-se para a prática intertextual, inclusive com reminiscências do dialogismo de Bakhtin.

O romance pós-moderno é também intrinsecamente permeável à intertextualidade devido à complexa relação que enceta com o passado. Alguns teóricos acreditam que esta relação é inevitavelmente histórica, pois, ao mesmo tempo que o pós-modernismo insere no seu discurso o contexto histórico, fá-lo de maneira a problematizá-lo e, como todo o discurso é uma construção linguística, pode ser manipulado, construído e desconstruído a qualquer momento, devendo ser questionado, enquanto forma de representação da verdade. Hutcheon acredita que o pós-modernismo se volta de forma inevitável para o passado para um retorno crítico. A relação com o passado dá-se através da textualidade, tornando, portanto, a história uma construção humana passível

de manipulação. No diálogo irônico que se estabelece, pretende-se problematizar o passado da arte e da sociedade.

Para Hutcheon e outros críticos a paródia é um conceito chave no estudo do pós-modernismo, conceito esse tão intimamente ligado a noções de intertextualidade que a autora chega a substituir o conceito de paródia pelo de intertextualidade (Allen 189). Os ecos intertextuais contribuem para afirmar, hermenêutica e textualmente, a relação com o passado, a qual encerra um dos paradoxos do pós-modernismo, na medida em que simultaneamente se reverencia e questiona esse passado. Allen sintetiza a relação intertextual das obras pós-modernistas com o passado do seguinte modo:

Hutcheon's frequent focus on Postmodern novels dealing with historical subjects (...) foregrounds not only how many contemporary novels intertextually integrate forms, codes and references to historically diverse texts and textual traditions, it also demonstrates the manner in which history as an idea and a practice is frequently an important part of this kind of fiction's double-coded questioning of available forms of representation. (190-91)

A convicção de que um texto apenas adquire significado se este forma parte de algum discurso precedente, e que tenha provocado uma redefinição do valor estético, é agora um dado adquirido. Eco reafirmou-o a propósito de *O Nome da Rosa*: «(...) voltei a descobrir aquilo que os escritores sempre souberam (e que tantas vezes nos disseram): os livros falam sempre de outros livros e qualquer história conta uma história já contada.» (20).

O romance (pós-moderno) gera o processo de intertextualidade de modo mais natural do que outras formas narrativas, tornando-se o local em que os textos se encontram. Já o havia registado Bakhtin quando estudou este subgénero e Holquist, citado anteriormente, clarificou a ideia. Para além disso, pela sua tendência para descrever o fragmentário e para miscigenar estruturas narrativas tradicionais, o romance leva a que o leitor facilmente encontre as “agramaticalidades” de que falava Riffaterre.

Subconscientemente, o escritor de ficção pós-moderna não escapa às malhas da intertextualidade, no sentido em que nenhum enunciado escrito está imune à influência de outros textos. A intertextualidade pode ser considerada, de forma abrangente, condição da própria textualidade:

Just as it is in the nature of all writing to defer meaning endlessly, from one linguistic sign to the next, so meaning is being sought - and deferred - by calling up different (literary) texts. The point which Jacques Derrida makes about the 'différance' of writing can be observed on any level of textual production - up to the automatic and inevitable weaving of texts. Intertextuality is therefore second nature to the literary discourse as such (especially if taken literally: the 'running to and fro' designated by 'discourse' already refers to the [inter-]textual movements).  
(Jacobmeyer)

Afirma-se repetidamente que desde os primórdios da literatura, as obras contêm referências e alusões a outras obras, no entanto esta tendência é sentida como mais notória nos finais do século XX. Regista-se nesta fase uma maior sensibilidade dos autores à noção de intertextualidade e é de forma deliberada e intencional que essas referências são construídas nos textos. Quando isso sucede no romance que se refere ao seu próprio processo de criação, revela-se a sua característica de auto-reflexividade. No romance *The Hours*, por exemplo, a inclusão na própria ficção de elementos como livro, autor/escritor e leitor dá lugar à auto-reflexividade de tipo metanarrativo. Teoricamente, o texto reflexivo e o texto auto-reflexivo foram consagrados como formas de expressão que podem ajudar na tentativa de explicação do que seja o romance pós-moderno (“reflexividade e auto-reflexividade” Ceia), ora o exercício de auto-reflexividade constitui um exercício de intertextualidade. Este é, por isso, mais um aspecto que reforça a relação entre pós-modernismo e intertextualidade.

## **CAPÍTULO II: A repetição como estratégia de inter e intratextualidade**

Para alguns autores, a ficção contemporânea acusa um pós-modernismo “tardio”, que deixa transparecer diversos processos de intertextualidade, como sejam, a reescrita, a tradução, adaptação, imitação, plágio, paródia, *pastiche*, etc. Seria de esperar que se interpretasse este facto como um sintoma da apelidada “cultura da exaustão”; em vez disso, os críticos literários interpretam-no como a capacidade de a literatura se auto-renovar e de revitalizar a tradição literária através do que denominam de “retelling” (Roper).

Como é que se explora este tipo de ficção que desfaçadamente utiliza textos de obras anteriores? Como lidar com o complexo fenómeno da (re)escrita? Uma opção prática será orientar-se pelas recensões dos especialistas. De entre as seis réplicas à pergunta “O que fazem os críticos pós-modernistas?”, o professor Barry inclui numa delas o destaque dos elementos intertextuais da literatura que evidenciem referências entre um texto e outro: «They [critics] foreground what might be called “intertextual elements” in literature, such as parody, pastiche, and allusion, in all of which there is a major degree of reference between one text and another, rather than between the text and a safely external reality.» (91). Seguindo esta tendência, este capítulo propõe-se evidenciar algumas estratégias através das quais se estabelece a ligação entre os romances *The Hours* e *Mrs Dalloway*. Estas estratégias, a seguir identificadas e analisadas, consistem fundamentalmente numa repetição criativa de cenas, de imagens e motivos, de nomes e de temas; a estratégia mais abrangente de inter e intratextualidade surge através da repetição em efeito de *mise en abyme*. Ao longo da exposição das várias estratégias de repetição que estabelecem a ligação entre o romance contemporâneo e o romance de Woolf vai-se reconhecendo a marca da escrita de Cunningham que a distingue e separa da obra predecessora. Os traços dessa singularidade são, em primeiro lugar, a repetição que também ocorre entre as narrativas do tríptico (intratextualidade) e, em segundo lugar, a dimensão (auto)reflexiva que emana de uma narrativa que se observa a si própria, inclusive através de um efeito de jogo.

Importa, antes de mais, aprofundar um pouco o processo e/ou o resultado da presente intertextualidade, que tem como engrenagem interna de destaque a “ficção da ficção”, ou seja, a retoma não apenas do texto, mas também de aspectos estruturais do romance original. A intertextualidade é cerrada, constante e sistemática. Abundam as designações para este procedimento de Cunningham, havendo referências a “ecos” e “empréstimos” em relação a *Mrs Dalloway*; a sua escrita é comparada a «uma série infinita de espelhos» (Duarte 151) e o seu romance a uma versão moderna de um clássico, a uma continuação (“sequel”), com histórias recontadas, reconfiguradas e reinterpretadas. Para além disso, a intertextualidade denota um procedimento auto-reflexivo que constitui para o romancista uma força regeneradora inerente ao discurso ficcional (Duarte) que decorre, naturalmente, do facto de a dependência em relação a *Mrs Dalloway* ser auto-consciente, intencional. É possível extrapolar este raciocínio, se pensarmos que esta intencionalidade denota uma escrita que tende a reflectir acerca do processo de escrita no género do romance e acerca da sua ficcionalidade, por outras palavras, acerca da sua própria condição.

Esta característica auto-reflexiva remete para o conceito de metaliteratura, pois também *The Hours* faz parte do conjunto de «obras literárias que se voltam para si mesmas, ou seja, para a essência do género onde elas próprias se inscrevem, adquirindo, assim, um carácter auto-reflexivo, como são exemplos os romances que reflectem sobre o próprio processo de escrita do romance e a sua ficcionalidade» (Gomes). O romance de Cunningham assenta numa base de construção metaficcional, sem contudo fazer dela o verdadeiro centro de reflexão da própria ficção, pois é possível descortinar uma outra gama de temáticas e, verdadeiramente, não existirá um “centro” neste romance de estrutura multifacetada. Dir-se-á, antes, que há determinadas passagens que privilegiam fenómenos literários cujo foco é a literatura, como ficará demonstrado mais adiante no capítulo.

Ainda em jeito de incursão teórica, também se pode acrescentar que a consciência de si mesmo é uma dos traços apontados para caracterizar a literatura pós-moderna: «The aspect most commonly used in describing a work of literature as “postmodern” is a self-consciousness about its own status as literature, a deliberate foregrounding of its

conventions, of language and style. This feature is often referred to as metafiction» (Bohnke 54). No caso da estreita ligação entre *The Hours* e *Mrs Dalloway*, a questão da intertextualidade que percorre as (várias) narrativas ficcionais do romance contemporâneo (característica emblemática de representação pós-moderna) poderia ser interpretada como indício da presença e da manifestação do poder criativo do Autor, contrariando a (controversa) tese da ausência ou “morte” do Autor.

Para alguns autores, a apropriação criativa do texto manifestamente difícil de Woolf dá lugar a um texto, fiel à visão da autora, mas mais acessível e cativante do que o original (Vos). Partilha esta opinião o professor Schiff, com base na experiência pessoal a leccionar as duas obras a grupos de estudantes de diferentes níveis, o qual dá a seguinte explicação para a maior facilidade de compreensão do romance de Cunningham:

Woolf's novel becomes more accessible when retold by Cunningham. In *Mrs Dalloway* we are plunged into the narrative without knowledge of where we are, what exactly is happening, or who the characters are. In *The Hours*, there is not the same degree of ambiguity or confusion. Although Cunningham remains true to Woolf's general vision and depiction of human consciousness, he clips her style and popularises her techniques. (Schiff, “Rewriting Woolf's *Mrs Dalloway*” 369)

Decidir qual das obras é de maior facilidade de leitura é um assunto discutível (para além de não caber no plano deste trabalho). No entanto, verifica-se menos ambiguidade e confusão no discurso de Cunningham. A construção frásica adquire por vezes um tom repetitivo e minimalista, veja-se o modo como é apresentada cada secção do tríptico: «It is New York City. It is the end of the twentieth century.» [“Mrs Dalloway” (9)]; «It is a suburb of London. It is 1923.» [“Mrs Woolf” (29)]; «It is Los Angeles. It is 1949.» [“Mrs Brown” (37)]. À primeira vista, o leitor terá a sensação de penetrar num contexto ficcional simples e leve. O desengano desvela-se quando se vêem surgir narrativas diferentes, em contextos diferentes, repetições de nomes (o leitor dará consigo a perguntar “quem é quem, afinal?”), intromissão da realidade na ficção, intromissão de ficção externa na ficção e, no final, mistura de diferentes planos narrativos. Se acrescentar a esta potencialmente tortuosa organização estrutural, o leitor apenas

conheça o romance de Woolf pelo nome, certamente que não avaliará a leitura de *The Hours* como leve, nem linear.

De facto, desconstruir *Mrs Dalloway* não implica necessariamente reconvertê-lo em algo mais acessível. Pensar em *The Hours* em termos de maior acessibilidade é um verdadeiro *trompe-l'oeil* representando a “facilidade” aparente. O facto é que esta pretensa imagem de simplicidade é consolidada também pelo romancista, ao transmitir a ideia modesta de ligeireza quando, por exemplo, se refere à (re)criação do seu romance a partir de *Mrs Dalloway*, numa entrevista a James Schiff, como algo mais parecido com uma improvisação do que uma reinvenção: «What I wanted to do was more akin to music, to jazz, where a musician will play improvisations on an existing piece of great music from the past – not to reinvent it, not to lay any kind of direct claim to it, but to both honor it and try to make other art out of an existing work of art.» (“Interview” 113).

Fazer arte a partir de arte já existente também é criar – literatura narcisista – como propôs Linda Hutcheon, sendo que o paradoxo do texto é ser ao mesmo tempo narcisistamente auto-reflexivo e, mesmo assim, centrar-se no exterior, orientando-se para o leitor (*Narcissistic Narrative* 7). Trata-se de uma escrita inserida num género também ele narcísico por natureza, precisamente por abarcar a auto-reflexividade. Entendendo o romance como um género em constante mutação, compreende-se que Cunningham prossiga a linha dos romancistas cuja escrita revela um «progressivo deslocar de interesse da trama para o processo de contar» (Duarte 141). É no âmbito do “processo de contar” que se situará o levantamento de elementos intertextuais – cerne da criatividade do autor contemporâneo e da originalidade da sua obra.

## **1. Cenas e motivos**

Em primeiro lugar, serão assinalados exemplos de cenas extraídas de *Mrs Dalloway*, transpostas para novos contextos. Como se enunciará no capítulo III, há um paralelismo assinalável entre as personagens Clarissa Vaughan e o seu modelo, Clarissa Dalloway. Esse paralelismo estende-se a cenas que patenteiam uma utilização e adaptação de ideias e de estilo de *Mrs Dalloway*. O exemplo mais expressivo é a cena do começo do

romance, repetida na versão contemporânea: Clarissa está prestes a sair de casa para ir comprar flores para a festa a realizar à noite e sente-se revigorada pela frescura da manhã, que por sua vez suscita recordações de amores passados quando a personagem tinha dezoito anos. A simbologia usada para expressar o vigor de um novo dia na vida da personagem é o salto para a água. No caso de *Mrs Dalloway*, o mergulho poderá ser para a vastidão do mar, já que há comparação com crianças na praia e “ondas”, enquanto em *The Hours* é especificamente referida a ideia do mergulho associada à piscina:

The vestibule door opens onto a June morning so fine and scrubbed Clarissa pauses at the threshold as she would at the edge of a pool, watching the turquoise water lapping at the tiles, the liquid nets of sun wavering in the blue depths. As if standing at the edge of a pool she delays for a moment the plunge (...)

What a thrill, what a shock, to be alive on a morning June, prosperous, almost scandalously privileged, with a simple errand to run (...) She feels every bit as good as she did that day in Wellfleet, at the age of eighteen, stepping out through the glass into a day very much like this one (...) Richard came out behind her, put a hand on her shoulder, and said, “Why, hello, Mrs Dalloway.” (Cunningham 9-10)

A imagem da piscina será novamente usada por Cunningham na secção “Mrs Woolf”, quando a personagem Virginia se refere à vivacidade dos sobrinhos, Quentin, Angelica, e Julian e os associa àquele espaço: «(...) Virginia stands another moment (...) watching Vanessa’s children as if they were a pool of water into which she might or might not dive.» (118). Deste modo, e através desta imagética da água, Cunningham estabelece mais um traço na homenagem que presta à romancista canónica.

As ideias que perpassam na secção “Mrs Dalloway” em *The Hours* são as mesmas do romance *Mrs Dalloway*, com as devidas diferenças para o contexto contemporâneo. A exclamação de alegria de viver segue a mesma estrutura, com vocabulário e pontuação diferente (as expressões: «What a thrill, what a shock» não são seguidas de ponto de exclamação). Chatman diz, a este respeito, que Cunningham é muito mais comedido nas exclamações do que Woolf, que usa pontos de exclamação para pontuar pelo menos

vinte e cinco pensamentos de Clarissa nas primeiras dez páginas do romance (274).  
Relembrando a cena de *Mrs Dalloway*:

And then, thought Clarissa Dalloway, what a morning - fresh as if issued to children on a beach.

What a lark! What a plunge! For so it had always seemed to her, when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst open the French windows and plunged at Bourton into the open air. How fresh, how calm, stiller than this of course, the air was in the early morning; like the flap of a wave; the kiss of a wave; chill and sharp and yet (for a girl of eighteen as she then was) solemn (...) standing and looking until Peter Walsh said, "Musing among the vegetables?" (Woolf 3)

Não se trata, pois, de uma cópia *ipsis verbis* da cena de *Mrs Dalloway* em jeito de cópia dos clássicos, é antes adopção da estrutura (organização e ideias), com adaptação das imagens e do vocabulário. Um outro exemplo elucidativo surge na repetição do dito espirituoso de Peter Walsh transposto para o discurso de Richard:

(...) Peter Walsh said, "Musing among the vegetables?" – was that it? – "I prefer men to cauliflowers" – was that it? (...) He would be back from India one of these days, June or July, she forgot which, for his letters were awfully dull; it was his sayings that one remembered (...) and, when millions of things had utterly vanished – how strange it was! – a few sayings like this about cabbages. (Woolf 3)

"Isn't it beautiful?" Mrs Dalloway said that morning to Richard. He answered, "Beauty is a whore, I like money better." He preferred wit. (Cunningham 11)

O objectivo da repetição desta cena parece indicar tão-somente a intenção de renovar o episódio, mantendo semelhante a característica das personagens masculinas para proferirem expressões com graça. O gracejo de Peter é tão insolitamente inaudito que Clarissa Dalloway não se lembra bem dele, chama-lhe ironicamente uns ditos sobre couves. Esta ironia perde-se na cena contemporânea, em que é utilizada uma expressão mais agressiva e crua, mas também sagaz (pois Richard é um artista).

A passagem imediatamente a seguir à da lembrança dos ditos de Richard é a cena em que Clarissa Vaughan é vista, de passagem, pelo vizinho de longa data, Willie Bass. Repete a função desempenhada no romance de Virginia Woolf que consiste em empregar uma personagem, aqui é Scrope Purvis, para apresentar a personagem principal, vista na perspectiva de alguém exterior ao círculo de personagens íntimas. Para Scrope Purvis, Clarissa Dalloway tem algo de ave (um gaio) vivaz e empertigada, apesar da idade e da doença recente. Como trazia um chapéu de plumagem amarela, este facto deve ter despoletado a imagem da ave (associação que Clarissa usa para si própria na cena referente a Lady Bexborough). Cunningham alarga um pouco a descrição. Para Willie Bass, Clarissa Vaughan não está presentemente no seu melhor, compara-a à figura de um mamute portentoso mas encurrulado, comparação menos positiva do que a da sua congénere.

Tendo-se comprovado como o autor contemporâneo integra cenas do romance de Woolf, exemplificar-se-á, de seguida, o modo como Cunningham também repete imagens/motivos na narrativa dos trípticos, fundamentalmente para sugerir a consistência das personagens e a semelhança na universalidade dos sentimentos que partilham. Clarissa Dalloway passa por *St. James Park* a caminho da florista e Clarissa Vaughan imita-a, passando também por um parque (*Washington Square Park*). Uma sensação de incredulidade assola Clarissa ao vislumbrar a ideia de a cidade se ter transformado (desde a sua aquisição aos nativos no século XVII): «you find it impossible not to believe that it has always been a city; that if you dug beneath it, you would find the ruins of another city, older city, and then another and another» (Cunningham 14), citação que, num outro plano, poderia ser interpretada como uma alegoria sobre a construção do próprio texto. Na florista, Clarissa Vaughan opta por peónias, lírios e rosas cor de creme. As flores, sobretudo as rosas, constituem uma simbologia rica e variada em *The Hours*. As rosas de cor creme, tal como o prédio esquálido de Richard e o chão da entrada com um padrão de rosas amarelo-pálido, representam o declínio da vida do poeta (que está moribundo). Em todas as secções do tríptico há alguém a oferecer rosas: em “Mrs Dalloway”, Sally compra rosas amarelas [«deeper yellow, almost orange» (Cunningham 184)] para Clarissa; em “Mrs Brown”,

Dan oferece rosas brancas a Laura, mas estas são de beleza sinistra (43); em “Mrs Woolf”, Virginia ornamenta o sítio do pássaro morto com rosas amarelas (119).

Regressando à ideia do parque, em “Mrs Woolf”, Virginia sonha com um parque repleto das mesmas flores que Clarissa Vaughan tinha escolhido na loja de Barbara (a florista): «The park reveals to her its banks of lilies and peonies, its graveled paths bordered by cream-colored roses.» (30). O parque desperta algo de estranho, embora neste contexto se saiba que o parque não pertence ao mundo do verosímil. Registe-se a expressão: «a park impossibly verdant» (29), semelhante à supracitada expressão de Clarissa: «you find it impossible not to believe» e à expressão de Laura sobre o jardim da família, que ecoa as sensações emanadas pelos parques anteriores: «Their lawn, extravagantly watered, is a brilliant, almost unearthly green.» (47). A impressão de Laura quando entra no quarto do hotel é a de entrar num sonho em que olha para um jardim estranhamento desabitado, tal é a sensação de tranquilidade e inércia (149). A imagem do parque nas três secções do romance serve, por um lado, para ligar as três personagens que, apesar de separadas no tempo e no espaço, experimentam sensações parecidas – aqui a sensação predominante será a de estranhamento; por outro lado, consegue-se uma maior coesão estrutural no interior do romance.

Estes são alguns exemplos de repetição de cenas e motivos, outros surgirão, de forma indirecta, para exemplificar outras asserções, noutros contextos; é o caso da cena da festa e do beijo e, como se verá mais adianta, da cena que associa as personagens mentalmente doentes à audição de vozes a cantar em grego.

## **2. Nomes**

De entre os elementos intertextuais que se evidenciam por entre o processo de repetição de cenas do romance de Woolf para o romance contemporâneo fazem parte os nomes: próprios, como o primeiro nome ou apelido de personagens, e comuns. Dada a riqueza de ligações que *The Hours* mantém com o romance canónico que lhe deu origem, ligações que, pela sua complexidade, os críticos do romance contemporâneo têm

dificuldade em esclarecer, impõe-se uma tentativa de desbravar, ainda que de forma menos profunda e minuciosa, este atalho.

Muraro afirma que os autores pós-modernos são atraídos para a intertextualidade literária e cultural dos nomes e que tratam os nomes como intertextos, representações onomásticas. Acredita que os nomes também representam: «They say other names while saying themselves, and by the same token flaunt their own “positionality”, their place in a culture’s or literary tradition’s nomenclature.» (86). Explica que o acto de nomear é uma acção que encerra um significado social e político em si mesmo. Quando um texto é criado ou usado – sempre de forma relacional – são retomados outros textos e com eles um espectro de outros textos, discursos e representações. Para perceber um nome é necessário perceber o material intertextual de que é feito [«its interonomastic “origin”/ the name’s memorious nature» (87)]. A representação de um nome, assegura o autor, não arrasta apenas articulações com outros nomes e com as narrativas que os sustentam, mas também inclui a bagagem de elementos culturais e políticos apensos a essas narrativas.

Muraro explica ainda que, de forma mais marcante do que outro tipo de discurso, o pós-modernismo mostra que os nomes são como textos, que muitos nomes, incluindo nomes literários, são textos. Ao atribuir-se um nome a uma personagem, entra-se inevitavelmente na história ou memória literária:

(...) naming a character involves a fictional and ideological decision leading to a “fable of identity” which tags as much as enmeshes the name-bearer in history of a community, of a place, of an obsession – or, intertextually, in literary history. In other words, our names (...) carry the comforting or painful memory of others and their names, real or imaginary, other “badges”, barely visible or conspicuously incised, palimpsestlike, underneath our own. (88)

Muraro considera a tendência dos escritores contemporâneos para usar nomes de personagens de obras anteriores um aspecto intrigante do *pastiche* e do plágio

pós-moderno. Trata-se de um artifício dos mais populares em termos de onomástica intertextual, embora, na sua opinião, tenha sido ignorado em estudos académicos (113).

É com base na explicação de Muraro que serão postos a descoberto alguns exemplos de nomes tirados e reciclados não só da obra como da biografia de Woolf, revelando um pouco do entrançado intertextual, ou seja, procurando perceber a memória literária e a sua representação ou intencionalidade no romance contemporâneo.

Comecemos pelo princípio: o título de um livro. Enquanto Virginia Woolf trabalhava no seu projecto que viria a chamar-se *Mrs Dalloway*, adoptou o título “The Hours”, que deu origem ao nome do romance de Cunningham, “*The Hours*”. No dia 19 de Junho de 1923, discorrendo sobre a sua escrita, no diário, Woolf refere-se àquele título nestes termos: «But now what do I feel about *my* writing? – this book, that is, The Hours, if thats [*sic*] its name?» (248); no dia 29 de Agosto já se refere ao título com mais segurança: «I’ve been battling for ever so long with ‘The Hours’, which is proving one of my most tantalising & refractory of books.» (262). A mudança de título de “The Hours” para *Mrs Dalloway* reflectirá não apenas uma profundidade a conceder à personagem principal, em termos de tratamento, conseguida através do que Woolf designou de “tunneling process”, mas também um aligeiramento da apertada estrutura cronológica delineada pela autora (Dick 52-53).

A decisão de Cunningham de escolher para o seu quarto romance o título que foi a primeira opção de Woolf para o seu livro é algo de ousado, como se o autor contemporâneo tentasse desafiar a linearidade temporal, facto que Young explica deste modo: «In sharing Woolf’s working title, *The Hours* itself is a subtle disruption of linear chronology: it positions itself as preceding her published novel.» (44). Pondo de parte esta disputa imaginária, é um facto que ambos os romances jogam com o tempo e, até certo ponto, falam sobre ele. Ousado, ou mesmo enigmático, é também o facto de a epígrafe de *The Hours* retirada do diário de Virginia Woolf conter o título inicial do seu romance: «I should say a good deal about the hours, & my discovery». O sentido do autor contemporâneo pode ter sido o de vincar a intencionalidade de adoptar o título

criado por Woolf, mas também encerra algo de sentido lúdico, um jogo de títulos, compatível com o romance pós-moderno.

Tal como em *Mrs Dalloway*, em *The Hours* o tempo da história corresponde a apenas um dia; enquanto no primeiro caso a narrativa se centra na vida de uma mulher banal, dentro na sua classe social, desde o acordar pela manhã até à noite, no segundo caso, há três narrativas para descrever a vida de três mulheres, estando cada uma num espaço e num tempo diferentes. Um dia na vida de uma personagem, aproveitado para dar conta de um espaço mental onde impera um ruminar incessante de pensamentos e de sensações, de perplexidade e de angústia, foi também o processo seguido por James Joyce para escrever *Ulisses*, uns anos antes da publicação de *Mrs Dalloway*.

Apesar de o título remeter para o tempo cronológico, em *The Hours* não é visível um instrumento ou processos de o medir, contrariamente ao que sucede em *Mrs Dalloway*, que recorre às badaladas do *Big Ben*, sendo possível explicitar, frequentemente, o tempo. Em *The Hours*, as horas são os instantes que compõem a vida das personagens e constituem um tempo psicológico do qual fazem parte momentos triviais como comprar flores ou fazer um bolo. Isto parece ser mais importante do que conseguir uma simetria cronológica da passagem do tempo nas diferentes partes do tríptico. Por exemplo, em “Mrs Woolf”, quando Virginia e Leonard regressam da estação para ir jantar (172), em “Mrs Dalloway”, Sally e Oliver estão a almoçar (173), indicação de que para o autor não foi primordial a coerência cronológica.

Uma das leituras relacionadas com o tempo (as horas) das narrativas chama a atenção para o tempo decorrido desde os anos vinte (tempo de Clarissa Dalloway) até aos anos noventa (tempo de Clarissa Vaughan), como «marca de novas possibilidades sociais, morais, religiosas e psicológicas para a mesma Clarissa. O que ela não podia antes, agora pode.» (Petterle). É o tempo que permite a revisão das possibilidades apresentadas a Clarissa Vaughan, mais concretamente, a de optar por viver maritalmente com Sally (em *Mrs Dalloway*, Sally Seton foi a amiga que proporcionou a Clarissa, através do beijo fatal, o momento mais perfeito da sua vida). Apesar de Clarissa Vaughan dispor de mais liberdade de escolha, vive as mesmas questões, dramas e angústias da sua

homónima, como sejam, a nostalgia despoletada pela lembrança da relação amorosa dos dezoito anos, interrompida para sempre, por vontade dela, e para depois seguir o caminho mais acertado para a sua condição. Petterle apresenta duas explicações para esta nostalgia. Uma, passa por transferir para o casamento o peso da responsabilidade pelo “fracasso” das relações, uma vez que o tempo apaga o sentimento mais forte que é a paixão. A outra explicação, quer para a nostalgia, quer para a restante angústia da personagem, pode ligar-se à absoluta nostalgia de “sentido”, típica da pós-modernidade, onde não é possível pensar em referenciais de verdade, de bem, de belo, de realidade.

Escreveu-se, acima, que não havia em *The Hours* um mecanismo equivalente ao badalar do *Big Ben* para marcar o passo das horas, no entanto, Young encontrou algo que considera sintomático das horas do relógio: o mundo dos objectos (48), por oposição a um mundo das essências. Por momentos, por exemplo, os objectos da cozinha de Clarissa Vaughan fazem despoletar estranheza e um desejo de poder regressar a uma fase (idílica) anterior: «(...) where neither Sally nor Richard exists; where there is only the essence of Clarissa, a girl grown into a woman, still full of hope, still capable of anything» (Cunningham 92). Para alcançar esta espécie de mundo paralelo, ela teria de abandonar o mundo ilusório dos objectos, para ser feliz e ser ela-mesma.

Os objectos (a materialidade) também suscitam a discussão sobre a dicotomia do efémero *versus* o duradouro/eterno, de que também é parte integrante a arte. Clarissa Vaughan verbaliza esta preocupação quando duvida da perpetuidade da literatura e da arte: «There is no comfort, it seems, in the world of objects, and Clarissa fears that art, even the greatest of it (...) belong stubbornly to the world of objects.» (Cunningham 22). Não admira pois que, mesmo tendo decidido que deva ser um livro o presente mais adequado para oferecer a Evan, Clarissa não seja capaz de escolher o livro que para ele represente o livro da sua vida. Dir-se-ia, assim, que há pessoas, como Clarissa, cuja sensibilidade aguda as dispersa e lhes fragmenta a atenção para meandros labirínticos de pensamentos e sensações; para outras pessoas a banalidade é facilmente gerida, por se concentrarem na tarefa exigida pela realidade: se têm um presente para oferecer, escolhem um objecto adequado, uma jóia, uma camisa cara, um ramo de flores. Leonard, em “Mrs Woolf”, acredita piamente que a obra da esposa perdurará no tempo

[«Her books may be read for centuries» (33)], no entanto, Clarissa, que deseja o mesmo para Richard, receia que a obra dele, com o tempo, desapareça, porque há muitos livros, apenas um punhado deles bons e desses só alguns sobrevivem (225).

Quem se (de)bate com as horas é Richard, que é incapaz de perceber o tempo. Os tratamentos a que se submeteu reavivaram-lhe os músculos e os órgãos, mas deixaram-lhe a mente caótica, uma espécie de caixa de ressonância, que liberta vozes distintas (algumas são de Woolf); à mistura, há laivos de lucidez. Já não há futuro para ele, o tempo não tem sentido e as horas são a personificação do vazio fantasmagórico que o atormenta: «But there are still the hours, aren't there? One and then another, and you get through that one and then, my god, there's another. I'm so sick.» (197-98). Richard não distingue o presente do passado. A determinado momento, faz-nos crer que vive num eterno presente, quando ele e Clarissa estavam sentimentalmente ligados, facto que moldou a vida de ambos:

“You kissed beside a pond.”

“Ten thousand years ago.”

“It's still happening.”

“In a sense, yes.”

“In reality. It's happening in that present. This is happening in this present.” (66)

Em última instância, Richard suicida-se, perante Clarissa, por reconhecer que só tem pela frente o espectro quimérico das horas e é incapaz de continuar a escrever narrativas. As horas e a sua implicação com a temática do tempo e da mortalidade tanto podem oprimir como liberar as personagens que as vivem – é um dos opostos de que se alimenta a ficção (e a vida).

Um outro nome central em *The Hours* é “Mrs Dalloway”, o título do romance canónico de Woolf e da sua personagem central. No romance de Cunningham “Mrs Dalloway” é o nome de uma narrativa do tríptico e é o nome com o qual Richard, na juventude, baptizou a namorada, personagem central dessa secção do tríptico. Independentemente do apelido, a personagem de Cunningham partilha, à partida, o mesmo nome próprio da

personagem de Woolf – Clarissa. A razão da apropriação do nome do romance de Woolf para uma das secções do tríptico é pacífica – esta secção é uma espécie de representação microscópica de *Mrs Dalloway*, adaptada à contemporaneidade.

O nome Dalloway, no contexto de *Mrs Dalloway*, suscita a Pippett o lado jovial, a vontade de viver e de abraçar o mundo, o apego ao social, a vontade de agradar e ser agradável aos outros e também o lado do encanto e sedução:

Consider Mrs. Dalloway's name. One thinks of a flower, a daffodil cool and stately. The daffodil becomes a daffadowndilly, bringing to mind old rhymes, a sound of tinkling bells, the light movement of butterflies and fairies. Yes, Mrs. Dalloway is a fairy. The critics are right who say she is no more than a wraith, a mist on a mirror, having glitter without substance. But she is not the kind of fairy who is the playmate and protector of children. She is a figure from adult folklore, a green woman, a belle dame sans merci to steal the soul away; she is Undine, too, searching for a soul but unable to steal it, grateful to those who helped her to be what she wanted, gentle, generous hearted. (200-1)

Tende a ser este o lado que Richard Brown se esforça por destacar em Clarissa. Vaughan não era o apelido apropriado para ela (Cunningham 10). Com efeito, por meio de uma pesquisa à genealogia dos apelidos, consegue-se apurar que o apelido Vaughan é um nome galês de origem celta e significa “pequeno” ou “pouco”. Ela devia ter um nome de uma grande figura da literatura e mesmo Isabel Archer ou Anna Karenina foram preteridos a Dalloway porque ela estava predestinada a encantar e prosperar (11). Para além de a designar sempre como Mrs Dalloway, ou familiarmente como Mrs D, Richard também dialoga com ela, parodiando expressões usadas pela personagem Clarissa Dalloway no livro de Woolf, como a frase: «‘It’s always wonderful to see you, Mrs Dalloway’» (67) aludindo à frase de Clarissa dirigida a Peter Walsh que, após a visita surpresa deste, escreve: «How heavenly it was to see him» (Woolf 169) e posteriormente, na festa, repete para os seus convidados a expressão: «How delightful to see you!» (183).

Clarissa Vaughan é uma versão contemporânea de Clarissa Dalloway, como tal, a alcunha perdeu a conotação de veículo tradicional de auto-definição ligada à construção social do eu, quando a mulher adquire o apelido do marido. Porém, é identificável em Clarissa Dalloway uma certa dicotomia entre o domínio interior, do “eu” privado, por vezes, revelador de um constrangimento pela submissão ao domínio do eu social, patente no apelido de casada: «She had the oddest sense of being herself invisible, unseen (...) this being Mrs. Dalloway; not even Clarissa any more; this being Mrs. Richard Dalloway.» (11). Littleton (48) chama a atenção para o facto de o romance de Woolf começar com as palavras “Mrs Dalloway”, embora ela seja reconhecida por todos pelo seu primeiro nome, revelador do seu mundo íntimo e singular, facto que está espelhado na visão de Peter Walsh, no final o livro: «What is this terror? what is this ecstasy? (...) What is it that fills me with extraordinary excitement? It is Clarissa, he said. For there she was.» (213).

A Clarissa contemporânea, provavelmente não casada legalmente, não padece desta dicotomia. O cognome Dalloway somente integra o jogo literário, tal como o seu apelido original, Vaughan, que embora não faça parte do romance de Woolf, faz parte da vida da autora real. Vaughan era o apelido das irmãs Emma e Marny e da cunhada destas, Madge, amigas íntimas da juventude de Woolf. Madge foi para Woolf uma heroína: «(...) beautiful, intense, unconventional, dashing, sympathetic and with ambitions as a writer» (Lee 159), mas apagou-se com o casamento, tal como sucedeu à personagem Sally de *Mrs Dalloway*. Numa outra perspectiva de análise biográfica, pode-se encontrar afirmações que atestam a integração de Madge no grupo de amigas com ligações eróticas, sendo a jovem Madge o “primeiro amor” de Woolf (Olano 58). Cunningham arremessa, assim, mais uma acha para a fogueira da (polémica) exploração da orientação homoerótica da autora, o que é previsível num romance em que a liberdade da escolha da orientação sexual é natural e abundam as relações homossexuais.

Sally de *The Hours* recebeu o nome de Sally Seton, a amiga de Clarissa em *Mrs Dalloway* mas, como se clarificará no capítulo seguinte, ela é o equivalente de Richard Dalloway. Aqui reside uma espécie de jogo. Clarissa Dalloway lembra Sally Seton,

quando as duas eram jovens, como uma pessoa fascinante, desenfreada, extravagante, arrojada a quebrar regras e provocadora a violar tabus e lembra, essencialmente, o beijo, a sensação mais forte da sua vida. Mais tarde identifica a atracção por Sally como uma experiência amorosa: «(...) this falling in love with women. Take Sally Seton; her relation in the old days with Sally Seton. Had not that, after all, been love?» (Woolf 35). O casamento mudou Sally por completo e, conseqüentemente, a relação entre ambas, reduzida, na festa, a uma conversa social. Cunningham retoma a narrativa neste ponto: a de uma Sally conformada com valores sociais ligados ao casamento, à casa e à família, mas sem que isso a acorrente ou lhe retire a sua individualidade (veja-se que ela, em *The Hours*, já não tem apelido). Para além disso, avança no sentido de demonstrar que, no final do século, é possível, e socialmente aceite, seguir a orientação sexual com a qual o indivíduo se identifica melhor.

Para além das relações intertextuais patentes nos nomes, já explanadas, há toda uma vasta rede de conexões onomásticas mais módicas quer com *Mrs Dalloway* quer com a biografia de Woolf. Por exemplo, o nome Evan, em *The Hours*, o companheiro de Walter Hardy, que está a responder bem a um novo tratamento para a SIDA, ecoa o nome Evans, em *Mrs Dalloway*, amigo de Septimus, morto em combate, mas que continua a aparecer nas visões de Septimus. Segundo algumas interpretações, a ligação de Septimus com o amigo abarca indícios de uma relação homossexual e o seu sofrimento psíquico também advém da repressão deste sentimento (Wolfe 37), pelo que talvez se pretenda veicular novamente a ideia de que a contemporaneidade é uma época de possibilidade de escolhas – note-se que, aqui, Evan sobrevive ao que na época era uma doença fatal. O apelido da personagem Oliver St. Ives, estrela de cinema e gay activista, por sua vez, ecoa o nome da cidade em Cornwall onde Virginia Woolf passava os verões de infância com a família. Segundo Lee, este é o local que para sempre representará para Woolf a ideia de felicidade: «Happiness is always measured for her against the memory of being a child in that house [Talland House em St. Ives]» (22). Outro exemplo, Julia, o nome da filha de Clarissa Vaughan, pode ter sido inspirado no nome da mãe de Virginia Woolf.

Os nomes que um autor atribui às suas personagens envolvem escolhas calculadas de forma a enviar uma mensagem através do meio onomástico. Da mesma forma, os escritores criativos dão nomes às suas personagens para enviarem mensagens aos seus eventuais leitores (Nuessel 39). Cunningham reciclou o nome Doris Kilman, a amarga e desditosa professora de História de Elizabeth, para a contemporânea, deselegante, Mary Krull, militante homossexual. Neste caso, o romancista manteve a técnica do simbolismo do nome para conseguir suscitar o efeito de violência. Estes são alguns exemplos do potencial intertextual dos nomes; casos como o do nome Brown serão analisados mais à frente.

### **3. A repetição em efeito de *mise en abyme***

*Mrs Dalloway* representou uma separação em relação ao modo de escrever vigente, baseado em modelos e formas repetitivas. No romance de Woolf «o modo como algo é dito adquire maior importância do que aquilo que é realmente afirmado» (Duarte 114). Cunningham tenta também, à sua maneira, deixar a sua marca de novidade no processo de contar para evidenciar a criatividade da sua narrativa e fá-lo partindo da dependência (ou diálogo) intertextual com o romance canónico. Algumas das marcas idiossincráticas da sua escrita são visíveis em aspectos técnicos que resultam numa “série infinita de espelhos”, mas mantendo sempre um elo de ligação com o romance base.

Através de uma análise mais atenta de alguns casos de duplicação é possível identificar elementos que constituem a marca própria do autor contemporâneo. Atente-se na cena da secção “Mrs Dalloway” – quando Clarissa Vaughan está na florista, ouve um som forte de algo a despedaçar-se e vê a cabeça de uma figura feminina (Meryl Streep ou Vanessa Redgrave) a emergir da porta de uma roulotte e a recolher-se logo a seguir:

‘What was that?’ Barbara says. She and Clarissa go to the window.

‘I think it’s the movie people.’

‘Probably. They’ve been filming out there all morning.’

‘Do you know what it is?’

‘No’, she says (...) Clarissa remains, looking out at the welter of trucks and trailers. Suddenly the door to one of the trailers opens, and a famous head emerges. It is a woman’s head, quite a distance away, seen in profile, like the head of a coin, and while Clarissa cannot immediately identify her (Meryl Streep? Vanessa Redgrave?) she knows without question that the woman is a movie star. (Cunningham 26-27)

Esta passagem suscita de imediato no leitor um flash de reconhecimento de uma passagem análoga em *Mrs Dalloway*, quando Clarissa, também na florista, ouve o som tipo disparo do cano de escape de um carro:

Oh! A pistol shot in the street outside!

The violent explosion which made Mrs Dalloway jump and Miss Pym go to the window and apologise came from a motor car which had drawn to the side of the pavement precisely opposite Mulberry’s shop window. Passers-by who, of course, stopped and stared, had just time to see a face of the very great importance against the dove-grey upholstery (...)

But nobody knew whose face had been seen. Was it the Prince of Wales’s, the Queen’s, the Prime Minister’s? Whose face was it? Nobody knew. (Woolf 15)

Em *Mrs Dalloway*, este é um episódio simples que insere a personagem principal no movimento de uma cidade nos anos vinte em interacção com outras personagens. Apesar da sua aparente banalidade, a cena dá lugar a interpretações várias e díspares. As menos arrebatadas apontam para a manifestação de deleite e avidez de Clarissa pela vida. Assim, o carro, embora emitindo um som desagradável, faz parte da existência real, daí que se enquadre no mesmo cenário dos objectos e acções que provocam a sensação de maravilha pela vida. Outras, numa perspectiva existencialista, vêem o episódio como uma ocasião de experiência partilhada: «An anonymity provided by shared experience relieves humans of the loneliness of individual existence» (Littleton). Ainda há outras que propõem uma explicação de ordem técnica, vendo aqui a aplicação de uma técnica narrativa cinematográfica: «(...) an elegant closed motor car going up Bond Street provides a visual object upon which many people project their fantasies, allowing Woolf to pan from mind to mind with great economy and directness, and to capture the chaos in an image.» (Showalter xxiii). Todas as interpretações trazem elementos que

permitem uma compreensão mais vasta das potencialidades da cena. Em termos de construção narrativa, resta acrescentar que esta passagem serve para apresentar a personagem Septimus e a sua visão distópica.

É de notar, da comparação rápida da cena nas duas obras, a diferença dada à exploração narrativa, em *The Hours*, da qual o autor retira apenas o essencial: a introdução, por encaixe, de um pequeno episódio de aparição de figuras famosas e a consequente atracção e curiosidade que isso suscita na plebe. As figuras representantes do poder real ou político dão lugar a figuras mediáticas, mas do mundo do cinema, sinal inequívoco dos valores da sociedade actual. É relevante a divagação sobre o fascínio pelas celebridades, que parecem viver num mundo de estrelas, num éter diferente, que as fará imortais, mas a marca de Cunningham está num outro pormenor. A escolha das estrelas de cinema que se crê serem a figura misteriosa é consoante com a simetria geral do romance, pois são mencionadas três mulheres: Meryl Streep, Susan Sarandon e Vanessa Redgrave: as duas primeiras são americanas, com a idade aproximada de Clarissa; a última é inglesa e na altura da concepção do romance já era sexagenária. Mais notável do que serem todas mulheres e da idade da personagem principal de *The Hours* é o facto de uma delas ter acabado de entrar num filme em que desempenhava o papel de Clarissa Dalloway.

No dia 6 de Março de 1997 estreou no Reino Unido o filme *Mrs Dalloway*, uma adaptação fiel do romance de Woolf, segundo a crítica (Maslin), dirigido por Marleen Gorris e tendo no elenco personagens como Natascha McElhone, (Clarissa Dalloway), Rupert Graves (Septimus), Michael Kitchen (Peter Walsh), Lena Headey (jovem Sally), John Standing (Richard Dalloway) para além de Vanessa Redgrave que desempenhou o papel de Mrs Dalloway (a Clarissa de meia-idade). Em Novembro de 1998 foi publicado o livro *The Hours*, o que significa que Cunningham tinha conhecimento do filme e colocou o nome da actriz inglesa no episódio do seu romance propositadamente. Com que finalidade, pergunta-se? O que existe de evidente nesta relação intertextual é um exercício de jogo, que aponta para a (des)construção do texto e, simultaneamente para as relações intrincadas de que este se nutre.

Uma vez que Cunningham teve de ser um leitor atento de Woolf, usando a sua biografia e obra como alicerces e moldura para *The Hours*, é de crer que tenha lido o ensaio de Woolf “The Cinema” (publicado em 1926), considerado um dos primeiros ensaios ingleses a identificar o potencial do cinema no modernismo. Neste ensaio Woolf admite que o cinema pode produzir sentidos muito diferentes, mas não necessariamente inferiores aos produzidos pela literatura e reconhece que o cinema é detentor de uma estética viável e independente (Humm 190). Querirá então Cunningham, na senda de Woolf, comprovar a crença da autora na validade do cinema? Querirá ir mais além e mostrar que o cinema pode viver da literatura e esta, por sua vez, do cinema, numa sucessão regressiva e progressiva? Diz-se progressiva, tendo em conta o facto insólito (ou não) de Meryl Streep ter representado o papel da personagem Clarissa Vaughan (a homóloga de Clarissa Dalloway) no filme *The Hours* que estreou em 27 de Dezembro de 2002. De qualquer forma, e independentemente de outras possíveis interpretações, a aparição de uma estrela de cinema é uma marca do tempo, na qual a modalidade narrativa por excelência está patente num outro meio que não o romance e cujos recursos técnicos e possibilidades narratológicas atraem todas as camadas da população.

Se nos fixarmos apenas na alusão, de cariz metonímico, centrada na actriz Vanessa Redgrave que representa o filme *Mrs Dalloway* que, por sua vez, representa o romance de Woolf, estamos na presença de uma representação segundo a *mise en abyme*. Aqui, constitui uma forma indirecta de auto-representação, denunciando também a dimensão reflexiva que tem vindo a ser evocada neste trabalho. No exemplo deste episódio, a percepção que é deixada transparecer está dissolvida no jogo de associações. De forma redundante, (re)lembra o leitor do elo íntimo que a obra contemporânea tem com o romance woolfiano.

Embora não seja um recurso exclusivo da narrativa pós-modernista, a *mise en abyme* é explorada e desenvolvida pelos autores pós-modernos de forma extensiva. McHale qualifica esta ficção de “abismal”: «*mise-en-abyme* is another form of short-circuit, another disruption of the logic of narrative hierarchy, every bit as disquieting as a character stepping across the ontological threshold to a different narrative level» (125). Consiste num processo de duplicação especular, efeito perseguido por Cunningham, de

forma aberta e sistemática. Confere a visão de profundidade e de reduplicação reduzida, tal como foi descrita pelo criador, André Gide (Reis 225), também sugerida pela imagem das caixas chinesas ou das bonecas russas (matrioskas). Esta, entre outras estratégias que integram aquilo que McHale chama “recursive structure” e que dão lugar a mundos de caixas chinesas, põe em evidência a estrutura (ontológica, segundo McHale) e simultaneamente as interligações no seio da própria obra e/ou com outras obras de arte. Esta técnica de escrita associa-se à característica da circularidade que Virginia Woolf atribuía à ficção, quando, em *A Room of One's Own*, comparou a ficção a uma teia de aranha (43).

Em *The Hours*, o exemplo mais acabado de como a narrativa se observa a si própria, projectando em profundidade uma representação reduzida de si mesmo verifica-se quando, na secção “Mrs Dalloway” o leitor se apercebe que a personagem Richard Brown escreveu um romance, cujo nome não é, sintomaticamente, revelado, e que gira à volta de uma personagem feminina, “uma” Mrs Dalloway, ou seja, o romance de Richard está embutido no romance *The Hours*, mais especificamente na secção “Mrs Dalloway”. Para provocar o efeito de entrosamento maior, ainda ficámos a saber que a personagem do romance de Richard é a própria Clarissa Vaughan (o alter-ego de Clarissa Dalloway).

A primeira referência ao romance de Richard surge indirectamente por entre as lucubrações de uma personagem menor, Walter Hardy, quando este encontra Clarissa Vaughan: «Yes, she's the woman in the book, the subject of a much anticipated novel by an almost legendary writer (...)» (Cunningham 16). Posteriormente, Clarissa voltará a ser designada, enigmaticamente como «the woman in the book» (93). O comentário reflexivo de Clarissa Vaughan a propósito do mundo pessoal de Richard serve para elucidar um pouco as tendências do escritor que teima em fazer da vida ficção: «It is only after knowing him for some time that you begin to realize you are, to him, an essentially fictional character, one he has invested with nearly limitless capacities for tragedy and comedy (...)» (61).

Se bem que Clarissa revele conhecer Richard, não é certo que ela tenha consciência de fazer parte do romance dele, nem que conheça as afinidades que tem com a personagem Mrs Dalloway de Woolf. Quando Louis a confronta sobre a estranheza do romance de Richard, por conter pessoas da vida “real”, ela dá uma interpretação psicoliterária: «‘That isn’t me,’ she says. ‘It’s Richard’s fantasy about some woman who vaguely resembles me.’» (129). Momentos antes do suicídio de Richard, é apenas para ser condescendente com ele, na tentativa de o convencer a afastar-se da janela, que ela, de forma despreendida, assume ser Mrs Dalloway: «‘Remember her? Your alter ego? Whatever became of her?’/‘This is her. I’m her. I need you to come inside, will you, please?’» (198). Na verdade, ter a alcunha Dalloway é-lhe igual a ter uma alcunha de outra qualquer grandiosa personagem feminina.

Não obstante, este desconhecimento incrementa o lado do jogo de associações de que o leitor se vai apercebendo. Por exemplo, por entre o discurso desconexo que Richard mantém com Clarissa (por causa do avançado estado de doença deste), o poeta e escritor revela insatisfação por não ter conseguido dizer tudo o que desejava no romance e diz que lhe deu um final chocante (66), o que lembra o tipo de final que Woolf pensara dar ao seu livro – matar Clarissa Dalloway. A ambiguidade do discurso e o jogo deixam o leitor na dúvida. Estaria Richard a delirar? Ele já não distinguia muito bem as fronteiras do tempo, poderia pois estar a viver no presente um momento de indecisão sobre a feitura do seu romance que já teria acontecido. A ambiguidade torna-se mais problemática quando se tenta identificar o responsável pelo discurso na expressão: «It’s always wonderful to see you, Mrs Dalloway» (67). A frase pode pertencer ao nível diegético da secção “Mrs Dalloway”: a personagem Richard dirige-se (em tom de gracejo) a Clarissa Vaughan, ou pode pertencer ao nível hipodiegético, o romance de Richard, e então qualquer entidade a pode ter proferido.

É novamente através de outra personagem secundária, Louis Waters, que se desvenda um pouco mais sobre o livro de Richard. Louis considera-o um livro estranho por versar sobre a vida de pessoas reais: inclui a própria Clarissa Vaughan (a personagem do livro tem o mesmo nome de Clarissa – queixa-se Louis), inclui o próprio Louis, relegado a figurante, e inclusive a mãe de Richard que ele (autor) mata (ela suicida-se de forma

inesperada no fim do livro). Confirma-se, deste modo, que esta *mise en abyme* consiste na duplicação quase perfeita da narrativa da secção “Mrs Dalloway” de *The Hours*. Preenche os três critérios de uma verdadeira *mise en abyme*, segundo McHale:

(...) first, it is a nested or embedded representation, occupying a narrative level inferior to that of the primary, digetic narrative world; secondly, this nested representation *resembles* (...) something of the level of the primary, digetic world; and thirdly, this “something” that it resembles must constitute some salient and continuous aspect of the primary world, salient and continuous enough that we are willing to say the nested representation *reproduces* or *duplicates* the primary representation as a whole. (124)

Estes dois exemplos de *mise en abyme* denotam (por entre as ramificações que vão estabelecendo para criar a representação reduzida) ligações não apenas com a narrativa da secção “Mrs Dalloway” mas também com o romance de Woolf. Se fosse pertinente continuar a análise do romance de Cunningham em busca de exemplos menos acabados de *mise en abyme*, poder-se-ia assinalar outros, como o caso da cena em “Mrs Brown”, quando Laura está no quarto de hotel a ler a passagem de *Mrs Dalloway* referente aos versos de Shakespeare «Fear no more the heat o’ the sun» (Cunningham 151), que no romance de Woolf estão a ser lidos por Clarissa num livro exposto na montra da loja do senhor Hatchard (Woolf 10). Esta estratégia denuncia a mencionada estrutura de encaixe tipo caixas chinesas ou bonecas russas. A própria Virginia Woolf usou a comparação da imagem das caixas chinesas para se referir aos sons da cidade na história “Kew Gardens”, publicada em 1921: «(...) like a vast nest of Chinese boxes all of wrought steel turning ceaselessly one within another the city murmured» (14). O efeito conseguido é o de retardamento da acção principal, quando as associações se diluem em jogo e, igualmente, de regressão que indicia a (auto)consciência e (auto)contemplanção do processo de criação da obra de arte. De um ponto de vista mais vasto, pode entender-se o romance *The Hours*, como uma forma integrada numa sucessão de bonecas russas, todas elas obedecendo ao tema da mundividência de *Mrs Dalloway* e do universo de Woolf.

#### 4. Repetição de temas: sentimentos de fracasso

Para além das relações intertextuais evidenciadas através da forma, também é notória a estratégia de repetição a nível semântico. De uma maneira abrangente, *The Hours* repete os grandes temas que sustentam *Mrs Dalloway* e que correspondem aos grandes temas de toda a literatura: vida e morte, sanidade e loucura, amor, tempo.

Quanto ao tempo, Virginia Woolf usou-o, adequando-o à preferência modernista pela exposição dos meandros da consciência humana, na vertente de experiência psicológica. Em *The Hours* é perceptível a presença da passagem das horas; representa-se não a sensação da passagem do tempo, mas a percepção da vivência de momentos únicos e, portanto, do tempo parado, do qual não está ausente a sensação de estranhamento. O enquadramento temporal a par da situação sócio-histórica do período após a 1ª Guerra Mundial é transposto, de forma repartida, nas secções “Mrs Woolf” e “Mrs Brown”, para o período após a 2ª Guerra Mundial e, na secção “Mrs Dalloway”, para a guerra metafórica da luta contra a sida.

As questões básicas atinentes às relações amorosas e ao casamento são também trasladadas para *The Hours*. As razões que levaram Clarissa Dalloway a optar por casar com Richard são as mesmas que motivaram Clarissa Vaughan a viver com Sally: um desejo de ligação a alguém que proporcionasse estabilidade e segurança emocional. Tendo a favor toda uma evolução positiva de mentalidade no que concerne à visão da sexualidade, o autor contemporâneo expandiu os indícios de manifestações homossexuais presentes em *Mrs Dalloway*, de modo gradual, desde o beijo “existencialista”, mas transgressor, da personagem Virginia na secção “Mrs Woolf”, passando pelo beijo menos casto de Laura a Kitty até à panóplia de relacionamentos homossexuais na secção dos finais do século XX (“Mrs Dalloway”). Concomitantemente, prefigura o reconhecimento da sexualidade como uma força fluída.

Um aspecto criativamente repetido por Cunningham é o prazer e o assombro manifestado por Clarissa Dalloway pela excitação da vida e, em particular, pela vida na cidade, como exemplifica Lee: «Mrs Dalloway’s pleasure in “life; London; this moment

in June” is turned, brilliantly, into a celebration of New York’s “racket” and “intricacy”, “the roil and shock of it”.» (“Mrs Brown’s Secret”). É graças às deambulações pela cidade, que têm como metáfora o mergulho para a água, que Clarissa Dalloway ganha a vitalidade interior de que precisa. Clarissa Vaughan também submerge no dinamismo e exuberância da cidade, confessa o seu amor indiscriminado por tudo quanto mexe e é de crer que ela se funde com os elementos citadinos. Nos dois romances, as cidades assumem-se como metonímias da vida social e contrastam com as descrições de infelicidade de personagens isoladas ou mentalmente oprimidas. A força anímica da cidade transcorre para Nova Iorque e Clarissa Vaughan e deflui, em repetição, para outras secções do tríptico. Na secção “Mrs Brown”, uma das transcrições do romance de Woolf que corresponde à expressão de Clarissa Dalloway para traduzir a sua sensação de plenitude perante a grandeza do momento que une cidade e vida: «life; London; this moment of June» (Woolf 4) é repetida como refrão nos momentos eufóricos da personagem. Na secção “Mrs Woolf” o leitor é confrontado com a ânsia sufocante da personagem Virginia de se mudar para Londres, local de estímulo para a sua criatividade.

Virginia Woolf refere a intenção de incluir no seu romance (ainda com título provisório) o tratamento da sanidade e da loucura (*Diary Vol II* 248). A personagem que representa a loucura por meio de um solipsismo aniquilante é Septimus. Em *The Hours* também se representam noções de sanidade e loucura, com o reconhecimento de uma ténue separação entre elas. Laura Brown atinge um patamar semelhante ao limbo quando decide refugiar-se num quarto de um hotel para ler e reflectir. A personagem escritora sabe que o perigo da loucura/doença espreita a cada passo. Virginia e Richard são as personagens que imitam a decisão de Septimus, no romance de Woolf: decidem pôr termo à vida antes de sucumbirem à alienação total da loucura. Em todos os casos, a natureza da loucura acusa um estado de consciência aguda da realidade e tem conexões com a capacidade criativa das personagens ou com a ambiência da literatura.

Poderiam ser descobertos outros temas de que Cunningham se serve no seu trabalho de reescrita criativa do romance wolfiano, em vez disso, explorar-se-á, um, a título exemplificativo. Dentro do vasto campo da reflexão sobre a vida, da importância da

memória, da introspecção e da rotina com os seus instantes fugazes e solenes, constata-se, nos dois romances, o uso repetido da palavra “fracasso”, sinal de que as personagens principais meditam continuamente sobre o sucesso ou insucesso das suas vidas, procurando, frequentemente, indicadores externos que validem os seus julgamentos. Todas as personagens experimentam, em diferentes graus, a sensação de fracasso, ao revelarem incapacidade para estar à altura do ego ou superego. Segundo Showalter, virtualmente, todas as personagens de *Mrs Dalloway* falharam no que respeita à concretização dos seus sonhos e ambições:

Clarissa fears that her life has been superficial and passionless. Richard Dalloway has not succeeded in politics as he had hoped. Peter Walsh, a Socialist and would-be writer, has not fulfilled any of his literary ambitions. The most rebellious character, the “wild, the daring, the romantic” Sally Seton has married a bald manufacturer from Manchester. The intellectual Doris Kilman has become an embittered religious fanatic. Septimus Smith, who had dreamed of being a poet, suffers from an inability to love. (xiii)

Virginia Woolf e Richard Brown, personagens de *The Hours*, e Septimus, devido ao avançado estado de depressão, suicidam-se, sem que o êxito dos livros, no caso de Virginia e Richard Brown e da heroicidade, no caso de Septimus, valham para contrabalançar o “fracasso” das suas vidas. Laura Brown serve-se do processo de criação do bolo de aniversário para se autoavaliar; Clarissa Vaughan, tal como a sua homóloga, Clarissa Dalloway, avalia-se através da organização da festa. Importa, sucintamente, explorar as circunstâncias, os processos e os indicadores do que constitui o fracasso para estas personagens, assinalando de permeio os pontos comuns decorrentes da repetição do tom disfórico que caracteriza momentos da vivência de algumas personagens woolfianas nas quais Cunningham se inspirou.

O despoletar do estado de esgotamento psicológico de Septimus foi o facto de ter reagido insensivelmente à morte do amigo Evans, razão repetida, como que em forma de coro trágico: [«he did not feel» (95)]. Isto representa para ele uma condenação à morte, pelo que ele já está (espiritualmente) morto antes mesmo de se suicidar. A

repulsa pelo acto sexual (que ele tenta justificar recorrendo a Shakespeare) e o desejo de não ter filhos (contrariando a vontade de Rezia) (97) são sintomáticos de um estado avançado de doença psíquica.

A conselho do médico, Holmes, Rezia esforça-se por fazer com que Septimus se ligue ao real (27) e tenta reconfortar-se lembrando a bravura do marido na guerra, mas já é tarde, e até ela própria desejaria que Septimus estivesse morto. O diagnóstico do especialista, Sir William, (que eufemisticamente chama à loucura de Septimus falta de sentido de proporção) não deixa qualquer esperança: «It was a case of complete breakdown – complete physical and nervous breakdown, with every symptom in an advanced stage (...)» (104). Para evitar ser tratado em clausura, longe da esposa, numa espécie de desafio aos médicos, Septimus opta (em consciência?) por se atirar da janela.

Se fosse possível medir a densidade do fracasso, dir-se-ia que os dois suicídios em *The Hours* contrabalançam equitativamente o fracasso de Septimus, traduzido na sua perdição psíquica. Veja-se, em primeiro lugar, as circunstâncias do suicídio da personagem Virginia Woolf, em 1941, narrado de forma minuciosa no prólogo de *The Hours*.

Num ambiente assolado pelo barulho dos bombardeiros no céu e pelo murmúrio das vozes que a atormentam, Virginia, a caminho do rio onde se afogará, tem o discernimento para se comparar a um agricultor que por ali trabalha: «How successful he is, how fortunate, to be cleaning the ditch in an oisier bed. She herself has failed. She is not a writer at all, really; she is merely a gifted eccentric (...) she has failed and now the voices are back.» (3-4). Mais à frente, ainda em discurso indirecto livre, sabemos que Leonard, o marido, Vanessa, a irmã, e outros também fracassaram: «They all have failed» (5). Aqui entende-se: falharam porque não conseguiram evitar o suicídio de Virginia, pois trata-se de uma acção que implica auto e hetero-agressão. Este acto parecia ser mais um fracasso («another failure») mas foi bem sucedido, porque ela fê-lo com método: «methodically, as if she were following a recipe that must be obeyed scrupulously». O corpo fica inerte debaixo da água, mas o espírito continua em vigília

[«absorbs it all» (8)], atento ao que se passa em redor e, ao mesmo tempo, como que atento ao desencadear das acções futuras do livro.

Na carta de despedida que deixa a Leonard diz que está a enlouquecer; ouve vozes, não consegue concentrar-se e está a prejudicar a vida do marido. Será necessário esperarmos pela narrativa de 1923 (na secção “Mrs Woolf”) para aprofundarmos as razões do seu fracasso. Virginia e Leonard mudaram-se para Richmond há oito anos, como forma de cura de repouso para a escritora. A casa, Hogarth House, é sombria: «always nocturnal (...) not dark in itself, but it seems to be illuminated against darkness» (31) e Richmond continua no seu estado de placidez: «(...) in its decent, peaceful dream of itself» (34) com vizinhos que Virginia desconhece. Ela desespera por regressar à cidade, metonímia da vida social, a que chama «the hearts of cities» (83), ainda que consciente da dualidade deste espaço: «the dangers of the city life». Antes da hora do jantar, a personagem inicia mesmo uma fuga, mas é apanhada pelo marido na estação de comboios; não obstante, à noite, convence-o a partirem para Londres. Aqui não parece pois residir a fonte principal de fracasso.

Logo de manhã, deparamo-nos com uma falha: Virginia evita falar com a cozinheira Nelly porque a lide doméstica é rotineira, desprovida de sentido de descoberta, e é uma distração à criação narrativa. Nelly acusa a patroa de descurar os seus deveres, por sua vez, Virginia lamenta-se da dificuldade em relacionar-se com os criados.

Algo que também seria de esperar numa personagem feminina, mas que Virginia não demonstra, é o lado maternal. Durante uma repreensão de Leonard aos empregados, ela assume o afastamento desses assuntos quotidianos: «She will not be the mother who intervenes, much as they beg her with their eager smiles and wounded eyes» (72).

O que ela considera extraordinário: «one of the most singular experiences» (34) são as horas ocupadas a escrever. Ela sente esta capacidade como algo entranhado no seu ADN: «(...) an all but indescribable second self, or rather a parallel, purer self. If she was religious, she would call it the soul. It is more than the sum of her intellect and her emotions (...) it is an inner faculty that recognizes the animating mysteries of the world

because it is made of the same substance» (34-35). Enaltecendo esta faculdade, anseia por escrever como quem anseia por ir a uma festa, pois escrever é como celebrar a própria vida. O problema é haver um outro eu que a persegue – a antiga depressão psicótica. Enquanto esse outro eu só está presente no espelho, Virginia evita-o, não olhando. Ela admite que escreve contra o “mal”: «always against the fear of relapse» (70). Primeiro vêm as dores de cabeça, que já habitam dentro dela, em vez de simplesmente a afligirem, depois vêm as vozes.

O fracasso para Virginia é ser impedida pela doença de gozar da sua faculdade de escrever e de nada mais lhe restar. O que se pode, então, pensar do suicídio da personagem? Segundo Moraes *et al.*, psiquiatricamente, esta solução é: «o desfecho possível para a sua depressão psicótica», a única alternativa de alívio imaginável.

Na saga interior e meditativa das personagens, Richard Brown, tal como Septimus, segue uma trajetória amarga e trágica, pois já desceu ao estágio da incoerência aniquiladora que Virginia temia. A doença está numa fase avançada e apossou-se da sua mente, atormentando-o com as vozes gregas, as mesmas que apossavam Virginia e Septimus. Às vezes, fala através da voz da escritora, servindo-se de expressões usadas na nota de suicídio, o que sucede ao despedir-se de Clarissa, antes de se lançar pela janela: «I don't think two people could have been happier than we've been.» (200). Mais grave, porém, é ter perdido a noção do tempo, crendo já ter vivido acontecimentos futuros, como a festa.

Também Richard Brown verbaliza reiteradamente a sensação de fracasso: «I've failed so terribly» (65). Tal como nos trípticos representando Virginia Woolf e Laura, a noção de sucesso/fracasso em Richard envolve a área pessoal e a área artística (criativa), misturando-se de tal forma que se fundem e confundem, estando vida e arte sujeitas ao mesmo escrutínio. O romance de Richard, sobre uma mulher (a própria Clarissa Vaughan), teve uma crítica pouco calorosa: «curtly reviewed» (16). Até Clarissa chega a admitir que o livro fracassou (94). À semelhança de sua mãe, Laura, Richard acreditava ter características de génio: «I thought I was a genius. I actually used that

word, privately, to myself.» (65) e reconhece ser exigente consigo próprio: «We want so much, don't we?» (66).

Clarissa empenha-se em animar o amigo. Ela valoriza o Prémio Carrouthers que ele vai receber como reconhecimento público da validade da escrita de Richard e, sobretudo, como meio de o elevar à imortalidade. O prémio Carrouthers não é um prémio vulgar, ordinário, não é um prémio atribuído para cumprir calendário; é um prémio de mérito: «It's not some annual thing. They have no quota to fill, like the Nobel and all those others. They simply award it when they become aware of someone whose career seems undeniably significant.» (17). Mas Richard encara-o não como o reconhecimento do valor da sua escrita, mas como reconhecimento da sua doença, consequentemente, como omissão da sua arte: «I got a prize for having AIDS and going nuts and being brave about it, it had nothing to do with my work.» (63).

Acima de tudo Richard lamenta não poder continuar a escrever: «about everything, the life we're having and the lives we might have had» (67), lamentação partilhada por Virginia na carta do prólogo. Ele receia o passar das horas, por já não ser capaz de desafiar o tempo linear com narrativas do passado e do futuro. Só existe, então, uma solução a executar num momento de ténue lucidez que é por fim à vida de sofrimento e de alienação.

Embora sem gerar um paralelo na narrativa contemporânea, no que concerne à avaliação pessoal dos insucessos, Peter Walsh auto-avalia-se, reiteradamente, pela medida do fracasso. É Clarissa quem o julga, de forma inequívoca e vaga, no começo do romance, como um falhado: «(...) his whole life had been a failure.» (8). Comparando-se ao *status* social e económico dos Dalloway e, inclusive, ao casamento (de Clarissa) em termos de realização pessoal e social, Peter admite a sua posição de desvantagem:

Daisy would look ordinary beside Clarissa. And she would think me a failure, which I am in their sense, he thought; in the Dalloways' sense. Oh yes, he had no doubt about that; he was a failure, compared with all this – the inlaid table, the

mounted paper-knife, the dolphin and the candlesticks, the chair-covers and the old valuable English tinted prints - he was a failure! I detest the smugness of the whole affair, he thought; Richard's doing, not Clarissa's; save that she married him. (47)

Não será este tipo de fracasso que mais inquieta Peter. Através do ponto de vista de Clarissa, o leitor consegue conjecturar que a vida de Peter gira à volta do amor, na aceção do desejo de se relacionar com uma figura feminina. Infelizmente as relações amorosas de Peter não são bem sucedidas: a relação com Clarissa terminou mal; a recente, com Daisy não desponta bom augúrio. Será por ter tendência a apaixonar-se pelas mulheres erradas? Dir-se-ia antes que Peter ama por amar, sem o sentido pejorativo que esta ideia possa comportar. Amar é entendido como uma qualquer actividade que dá prazer, daí Peter (inconscientemente) não querer aprofundar muito uma relação, porventura, por ter ficado “marcado” pelo relacionamento com Clarissa:

He could not keep out of smoking-rooms, liked colonels, liked golf, liked bridge, and above all women's society, and the fineness of their companionship, and their faithfulness and audacity and greatness in loving which though it had its drawbacks seemed to him (and the dark, adorably pretty face was on top of the envelopes) so wholly admirable, so splendid a flower to grow on the crest of human life, and yet he could not come up to the scratch, being always apt to see round things (Clarissa had sapped something in him permanently), and to tire very easily of mute devotion and to want variety in love, though it would make him furious if Daisy loved anybody else, furious! (174)

Da mesma forma que Clarissa depende das suas festas para se sentir viva, assim Peter depende da relação amorosa com o sexo feminino para se sentir realizado:

But who was Peter to make out that life was all plain sailing? – Peter always in love, always in love with the wrong woman? What's your love? she might say to him. And she knew his answer; how it is the most important thing in the world and no woman possibly understood it. Very well. But could any man understand what she meant either? about life? She could not imagine Peter or Richard taking the trouble to give a party for no reason whatever. (133)

Laura Brown, personagem da secção “Mrs Brown” em *The Hours*, sem correspondência em *Mrs Dalloway*, é a jovem esposa de Dan, com um filho, Richie, de três anos e grávida de poucos meses. Regressado da guerra, Dan pediu Laura em casamento, não obstante ela ser mais velha e conhecida como “bookworm”, em quem ninguém reparava. Ao casar, perdeu não só o apelido de solteira, estrangeiro, mas igualmente a sua individualidade, para passar a ser uma mulher casada, com um nome vulgar: «Laura Zielski, the solitary girl, the incessant reader, is gone, and in her place is Laura Brown.» (40). O dilema da sua vida parece concentrar-se neste conflito: ela pretende ter a liberdade para ser singular ou fazer algo de singular, nem que seja apenas a liberdade de poder continuar a ler, porém o estatuto de casada impõe-lhe condições, de ser boa esposa, dona de casa e boa mãe – conjuntura supostamente suficiente para ser feliz e realizada.

Em termos históricos, no começo dos anos 50, nos EUA, assiste-se a um regresso à ideologia doméstica e à revivificação de ideias tradicionais sobre o papel da mulher. Segundo Betty Friedan, a dona de casa suburbana era a imagem ideal da jovem mulher americana. Era saudável, bonita, educada: «concerned only about her husband, her children, her home. She had found the feminine fulfillment.» (Woloch 485). Mas se, por um lado, é encorajado um novo culto de domesticidade, por outro lado, de forma menos latente, há cada vez mais mulheres no mercado de trabalho, daí que se comece a falar do “problema da mulher” (no verão de 1947, a revista *Life* publicou um artigo de treze páginas subordinado ao tema “American Woman’s Dilemma”). Dir-se-ia que Laura surge em dissonância com esta mística feminina, por não conseguir alcançar esse ideal da fada do lar.

De manhã, estando Dan e Richie já na cozinha, Laura acorda culpabilizando-se por não estar a preparar-lhes o pequeno-almoço. Apenas a gravidez lhe atenua as suas responsabilidades e ela aproveita para se enlevar pelo livro de Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*: «In another world, she might have spent her whole life reading.» (39). Contudo, ler é sinal de indolência (como pensava Richard Dalloway acerca da poesia de Shakespeare), uma perda de tempo, pois à mulher cabe colaborar na (re)construção de

um cosmos harmonioso: «(...) this is the new world, the rescued world – there’s not much room for idleness.».

A sua fonte de motivação é o mundo extraordinário, superior, da leitura, em que se deixa transportar como que para outra dimensão: «(...) she is possessed (it seems to be getting worse) by a dreamlike feeling» (43). É um mundo a que ela quer pertencer por considerar possuir um rasgo de qualidades de génio: «She, Laura, likes to imagine (it’s one of her most closely held secrets) that she has a touch of brilliance herself, just a hint of it» (42).

O encontro com a vizinha, Kitty, aprofunda a diferença entre Laura [«the strange woman, the pathetic creature» (101)] e Kitty, a mulher que tipificaria a ideia da fada do lar [«Kitty enters, and brings with her an aura of cleanliness and domestic philosophy» (102)]. Kitty ostenta o porte, a beleza e a popularidade de uma estrela de cinema sendo, por conseguinte, comum e altiva. A presença da vizinha faz com que Laura se questione por não ser bela nem desempenhar o paradigma da competência doméstica. Porém, a magia de Kitty evapora-se perante a revelação de que ela não tem filhos e foi-lhe detectado um problema de saúde no útero, o que a impossibilita de constituir família e propagar o ideal norte-americano do renascimento (Silva 147). Isto faz com que as duas mulheres tenham, na sua essência, aspectos semelhantes: «They are both afflicted and blessed (...)» (110).

O bolo de aniversário para Dan foi um fracasso: «Still it has not turned the way she’d pictured it (...) not just in the physical sense but as an entity.» (99). Depreende-se que o bolo é elevado à categoria da criação artística, tal é a expressão de ânsia de perfeição e a semelhança com a asserção da personagem Virginia ao examinar a sua escrita: «One always has a better look in one’s mind than one can manage to get onto paper.» (69). O bolo imperfeito sintetiza a vida malograda de Laura, exemplificando o hiato entre ambição e capacidade. Ela estava decidida a fazer um bolo perfeito, semelhante a uma obra de arte, mas fracassou: «Laura is an artisan who has tried, and failed, publicly. She has produced something cute, when she had hoped (...) to produce something of beauty.» (104). Lemos mais tarde que quando Dan apaga as velas deixa acidentalmente

cair saliva para cima do segundo bolo e Laura tem um súbito acesso de fúria, como se considerasse que o marido estivesse a conspurcar a sua obra de arte.

O segundo bolo apesar de estar bom [«perfect in its way» (143)] continua a desagradar a Laura. Sabemos que a perfeição, enquanto ideal, não pode ter existência real, mas Laura não compreende, ou não aceita, e vai demasiado longe nas suas expectativas: «She wants to have baked a cake that banishes sorrow, even if only for a little while.» (144). Um bolo perfeito restituir-lhe-ia a sua auto-estima: «A perfect cake would restore some sense of self. When the cake – and the self – fail to materialize, she retreats to a hotel room for a few hours to read her book, and escape from the self who wishes to die.» (Sheehan 418). Ela sente-se vigiada pelo filho, que a fita, quase adivinhando-lhe os pensamentos negativos, mais uma razão para se evadir para um espaço neutro e privado de um hotel para ler *Mrs Dalloway*. O acto de ler ajuda-a a ultrapassar o desespero, o que, em termos médicos, constitui uma fuga à realidade, característica da distímia (estado depressivo crónico). A leitura também a ajuda a superar a ideia do suicídio, que a voltará a afligir à noite quando se vai deitar e sabe que o marido quererá ter relações sexuais. Nesta altura, Laura encontra-se num estádio de alheamento e comporta-se como observadora em vez de participante na cena – no sentido sugerido pela personagem Harry em *The Picture of Dorian Gray*: «To become the spectator of one's own life (...) is to escape the suffering of life.» (Wilde 80). Ela sente-se transportada para outra dimensão: «She is herself and not herself (...) She's overtaken by a sensation of unbeing (...) It seems briefly that by going to the hotel she has slipped out of her life» (Cunningham 187-8).

Reencontramo-la no último episódio de *The Hours*, com 80 anos, e sabemos que ela, em vez de se suicidar, abandonou a família, após o nascimento da filha, para viver sozinha no Canadá como bibliotecária. Veio para o enterro do filho, Richard, que tinha tirado a vida por não suportar o sofrimento e as sequelas da doença. Apenas ela sobreviveu – o marido morreu de doença e a filha de acidente.

Como já foi referido anteriormente, neste capítulo, Clarissa Vaughan partilha com a sua homóloga instantes de auto-análise introspectiva, momentos em que ambas pesam os

seus sucessos e fracassos. A festa que elas darão nesse dia é um dos indicadores mais objectivos para a avaliação que vão fazendo. Em *Mrs Dalloway*, a festa é um eixo central e estruturante da obra; determina a primeira acção de Clarissa Dalloway – comprar flores – e sustenta as acções seguintes até ao fim da narrativa que culmina com a partida dos convidados. Em *The Hours*, isto ocorre apenas na secção “Mrs Dalloway”, não sendo pois um factor central no todo da obra.

Clarissa surge como uma personagem que se define pela sua inserção na esfera do sociável, pela capacidade e pelo grau de “imersão/fusão” que estabelece na relação com os outros. A este propósito Wyatt explicita que sem a possibilidade de se fundir, Clarissa desliga-se da vida e define-a: «Mrs Dalloway implies that alone, without the social scaffolding of discourse, we are diffuse, not just internally – subject to the changing currents of impulse and feeling – but externally as well (...)» (120). Littleton corrobora esta ideia afirmando que a experiência de comunhão é o centro do universo de Clarissa (46). Note-se, a título exemplificativo, o choque de Clarissa quando descobre que não tinha sido convidada para o almoço em casa de Millicent Bruton, que dava almoços festivos: «Fear no more the heat o’ the sun; for the shock of Lady Bruton asking Richard to lunch without her made the moment in which she had stood shiver, as a plant on the river-bed feels the shock of a passing oar and shivers: so she rocked: so she shivered.» (32).

A necessidade de festejar não se deve apenas ao pendor pela comunhão com os outros, é, para além disso, uma característica inata da personagem (segundo a teoria das múltiplas inteligências, a de Clarissa enquadrar-se-ia na inteligência social/interpessoal). Por entre as tiradas de Peter Walsh eivadas de ciúme e cinismo, evocando a antiga namorada como a “anfitriã perfeita”, descobre-se esta característica de Clarissa: «She made her drawing-room a sort of meeting-place; she had a genius for it.» (84). A urgência de se relacionar com os outros advém do facto de Clarissa apreciar e venerar a vida, (se bem que pode ser simultaneamente causa e efeito), mau grado esta se apresentar permeada de precariedade e de morte (Clarissa viu a irmã, Sylvia, morrer numa queda de uma árvore).

As festas podem ser, como alega Peter, um modo convencional de Clarissa manter o estatuto social e de promover a carreira do marido mas, num outro plano, as festas são uma dádiva tautológica, um microcosmo social; são momentos metafísicos que resumem a própria vida:

“Yes, yes, but your parties—what’s the sense of your parties?” all she could say was (and nobody could be expected to understand): They’re an offering; which sounded horribly vague (...) But could any man understand what she meant either? about life? She could not imagine Peter or Richard taking the trouble to give a party for no reason whatever.

But to go deeper, beneath what people said (and these judgements, how superficial, how fragmentary they are!) in her own mind now, what did it mean to her, this thing she called life? Oh, it was very queer. Here was So-and-so in South Kensington; some one up in Bayswater; and somebody else, say, in Mayfair. And she felt quite continuously a sense of their existence; and she felt what a waste; and she felt what a pity; and she felt if only they could be brought together; so she did it. And it was an offering; to combine, to create; but to whom? An offering for the sake of offering, perhaps. Anyhow, it was her gift. (133-4)

Curiosamente, Littleton afirma que as festas de Clarissa constituem a sua arte (42). Ao elevar a festa a este patamar, não admira que Clarissa esteja apreensiva, pois o fracasso da festa, traduzido no número de convidados presentes, poderia significar o seu fracasso pessoal. Ainda no começo da festa, Clarissa já suspira de alívio com a entrada dos convivas: «So it wasn’t a failure after all!» (Wolf 186). Mais adiante o ruído é citado como indicador de sucesso: «“But the noise!” she said. “The noise!” “The sign of a successful party.”» (194).

O anúncio da morte do jovem Septimus ensombra, momentaneamente, a festa de Clarissa, a ponto de ela antever aqui um abismo [«Somehow it was her disaster – her disgrace.» (203)]. O impacto desta notícia força Clarissa a retirar-se para uma pequena sala vazia, para meditar sobre o suicídio e sobre a sua vida. É de crer que tenha havido uma espécie de epifania, da qual Clarissa tenha saído regenerada e fortalecida. De

qualquer forma, a meditação não é um exclusivo deste momento, pois todas as personagens, em maior ou menor grau de frequência e intensidade, meditam, interrogam-se e questionam a sua vida.

O universo das relações interpessoais estende-se ou estreita-se na relação com os elementos da família nuclear: a filha e o marido. Relativamente à filha, Elisabeth, pende sobre Clarissa o receio de que esta se afaste, para se aproximar de outras pessoas potencialmente dominadoras, como Miss Kilman, que Clarissa teme (e inveja). Relativamente ao marido, Clarissa julga ter falhado por não corresponder às expectativas sexuais, na qualidade de esposa (já que de amor ela não fala):

Lovely in girlhood, suddenly there came a moment—for example on the river beneath the woods at Clieveden— when, through some contraction of this cold spirit, she had failed him. And then at Constantinople, and again and again. She could see what she lacked. It was not beauty; it was not mind. It was something central which permeated; something warm which broke up surfaces and rippled the cold contact of man and woman or of women together. (34)

Pode-se também inferir que haja algum sentimento de culpa pelo facto de Richard não ter alcançado um lugar de predominância na política, que para ele não é relevante, dado que perfilha outros valores, como a caça, ou a escrita biográfica (da família de Lady Bruton). Esta sugestão é dada por uma personagem exterior à família, daí que tenha outra carga de credibilidade: «Yet there was Richard Dalloway not in the Cabinet. He hadn't been a success, Sally supposed?» (204-5).

Em jeito de síntese, dir-se-ia que, não obstante o facto de em *Mrs Dalloway* perpassarem sentimentos de desencanto, indo ao encontro do tom que caracteriza o romance da época modernista, Clarissa é capaz de ter força psicológica para superar as impressões de decadência e morte, fundindo-se com a corrente da vida, feita de pequenas coisas e de sabores subtis, e usando o passado como fonte que alimenta o presente. A festa, bem sucedida, coaduna-se com a celebração desta conquista interior.

Estranhamente, em *The Hours*, a festa não chega a concretizar-se, mas nem por isso deixa de haver uma nota positiva e de esperança como pano de fundo.

Clarissa Vaughan tem uma profissão: é editora de livros e vive, há alguns anos, com a companheira Sally e com a filha adolescente, Julia, no bairro de Greenwich Village, em Nova Iorque. A narrativa que inicia o tríptico do romance contemporâneo segue o percurso da personagem que ao longo do dia faz os preparativos para a festa comemorativa da atribuição do prémio literário Carrouthers a Richard. O relato de Clarissa recria, assim, a narrativa do primeiro capítulo do livro *Mrs Dalloway*. Tal como a personagem do romance de Virginia Woolf, Mrs Dalloway, também Clarissa Vaughan tem como destino ser agradável («to charm and prosper»). Apesar de desfrutar dos pequenos prazeres do dia a dia e de adorar a vida na cidade, questiona persistentemente as escolhas que fez e recrimina-se dos seus actos e/ou pensamentos.

Clarissa censura-se por tudo e por nada: por amar a beleza do dia que a faz esquecer a condição de sofrimento de Richard; por não comprar o vestido que viu na loja para a filha que não usa vestidos; por não ter passado mais tempo com a florista que luta contra um cancro da mama; por ser extravagante na compra das flores; pela possibilidade de ter agido futilmente... Enfim, é uma mulher com uma percepção fina, aguda e sensível da realidade. Se, por um lado, os pequenos momentos revelam o seu deleite pela vida, por outro lado, também suscitam sentimentos de insegurança e deixam antever as relações complexas que estabelece com outras pessoas.

É preponderante certa nostalgia da curta relação amorosa com Richard. Clarissa não sabe se tomou a decisão certa quando terminou o relacionamento com ele, nem se a actual relação plácida e bem sucedida com Sally a realiza plenamente e insiste em imaginar oportunidades perdidas. Na questão do relacionamento com Sally, talvez Clarissa se deixe influenciar pela atitude veladamente ciumenta de Richard que, fatal, hipócrita e compreensivelmente condena a ligação entre as duas:

(...) Clarissa's decision to live with Sally represents, if not some workaday manifestation of deep corruption, at least a weakness on her part that indicts

(though Richard would not admit this) women in general, since he seems to have decided early on that Clarissa stands not only for herself but for the gifts and frailties of her entire sex. (19)

Clarissa experimenta momentos de distanciamento e alienação, quase tão agudos como os de Laura: «She feels the presence of her own ghost; the part of her at once most indestructibly alive and least distinct; the part that owns nothing; that observes with wonder and detachment, like a tourist in a museum.» (92). Há pequenos incidentes do dia a dia que despoletam considerações profundas e conduzem a indícios sobrevalorizados. Um exemplo é a inveja e o desânimo evidenciado por Clarissa após deduzir que não foi convidada para o almoço com Oliver St. Ives (apenas Sally foi convidada). Ela sente ciúmes, por ser preterida a Oliver, e exagera a ponto de pensar que o mundo a ignorou e que isto se assemelha a uma morte: «I am trivial, endlessly trivial, she thinks. And yet. Going uninvited feels in some way like a minor demonstration of the world's ability to get along without her. Being passed over by Oliver St. Ives (...) resembles death (...)» (94). Não lhe basta lutar contra estes sentimentos, reconhecendo que está a ser fútil, ela precisa de asseverar que estes sinais de mesquinhez não são indícios de inferioridade ou fracasso: «It isn't a failure, she tells herself. It isn't a failure to be in these rooms, in your skin, cutting the stems of flowers. It isn't a failure but it requires more of you, the whole effort does» (94). Não obstante estes interregnos de desconolação e inquietação (metafísica), ela é-nos apresentada como a mais equilibrada das três principais personagens femininas de *The Hours* (Sheehan 418).

Como apontamento positivo, Clarissa revela o seu lado maternal ao cuidar pessoalmente e de forma incansável de Richard e do apartamento onde este habita e ao preocupar-se com a filha, que não se veste como uma rapariga e que tem amigos de carácter duvidoso. São pormenores que, neste tríptico, realçam de forma positiva a actuação da mulher no espaço a que tradicionalmente ela estava circunscrita: o doméstico, da casa e da família. Convém lembrar que para as personagens Virginia Woolf e Laura a ambiência doméstica era símbolo de estorvo à criatividade, submissão e enclausuramento. Talvez por viver numa época mais recente em que se reconhece o

esforço da mulher na luta pela igualdade de oportunidades, Clarissa dispõe de maior liberdade para assumir as suas escolhas, por isso a sua vida parece ser mais bem sucedida do que a de outras personagens (Iannone 52).

Não obstante a relação homossexual, calma e monótona, ela é das três principais personagens femininas de *The Hours* a esposa mais convencional, mas também a mais realizada, estando pois ao mesmo nível de Clarissa Dalloway. A personagem Virginia via-se na contingência de agir de modo a agradar ao marido para que conseguisse a aprovação dele para voltarem à cidade, por exemplo. Laura foi mais longe e abandonou a família para ter um espaço onde pudesse dar azo ao seu devaneio artístico/imaginativo. Tanto Virginia como Laura e até a homóloga de Clarissa Vaughan, Clarissa Dalloway, experimentaram por breves instantes uma atracção pelo mesmo sexo, expressa na cena repetida do beijo: Virginia beija inocentemente a irmã, Laura beija sensualmente Kitty e Clarissa Dalloway havia beijado Sally, mas apenas Clarissa Vaughan vai mais além e consubstancia a relação com uma mulher. Mary Krull, amiga de Julia e lésbica activista, condena de forma contundente o facto de Clarissa dissimular a relação homossexual sob a aparência de uma estrutura familiar tradicional, ou de ideal da domesticidade heterossexual. Clarissa considera que Mary se define pela violência e extremismo, ao valorizar o lado desafiador e político da sua sexualidade enquanto Clarissa, pelo contrário, se sente abonada pelo conforto da sua relação. Num contexto destes, não é de admirar que a não realização da festa não tivesse consequências na ambiência da narrativa, nem abalasse a confiança de Clarissa Vaughan.

Apesar da concretização de dois suicídios e das horas de desespero por que passaram personagens como Laura e Richard, o tema do heroísmo alimenta as secções do tríptico, em *The Hours*, porque é necessária tanta coragem para levar a cabo um suicídio como para enfrentar as horas de um dia de existência. A narração em *The Hours* principia com o relato de uma morte, mas o dia em 1923, correspondente à narrativa de Woolf, termina não cronologicamente com o suicídio da personagem, mas com a partida para a vida social londrina, onde sabemos que a escritora real escreveria as obras mais importantes da sua carreira. Tanto Virginia, a personagem escritora, como Mrs

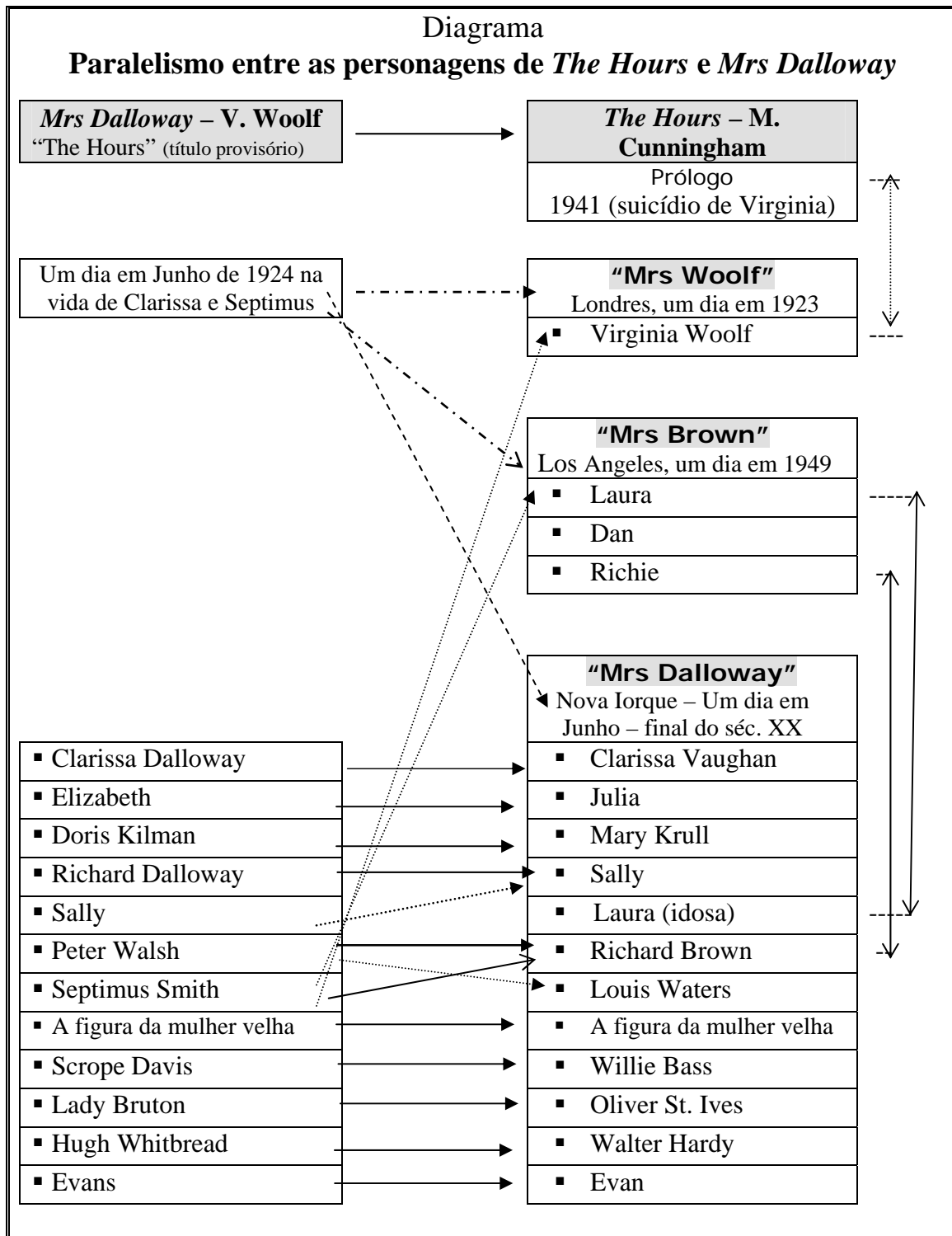
*Dalloway* (o romance) continuaram a viver através de Laura e Richard. De igual forma, embora o final do livro inclua o suicídio de Richard, este impele Clarissa Vaughan a meditar sobre a efemeridade da vida e, por conseguinte, a concluir que devemos aproveitar cada hora – repare-se que é esta capacidade que faz dela a personagem mais bem sucedida:

We live our lives, do whatever we do, and then we sleep (...) most of us, the vast majority, are slowly devoured by some disease or, if we're very fortunate, by time itself. There's just this for consolation: an hour here or there when our lives seem, against all odds and expectations, to burst open and give us everything we've imagined ... (225)

Todos nós temos momentos de auto-análise em que avaliamos os nossos sucessos e fracassos, o mesmo sucede às personagens de *Mrs Dalloway* e de *The Hours*. Uns são escritores (Virginia e Richard) motivados pela busca da perfeição (tal como na epígrafe de *The Hours*, Jorge Luis Borges busca o terceiro tigre). Lutam contra demónios pessoais, como a doença, e autoavaliam-se servindo-se da obra literária. Septimus era um potencial poeta; também travou uma luta interior contra a incapacidade de sentir, não chegou a escrever nada de assinalável, mas serviu-se da literatura para compreender e amenizar o seu estado e, quiçá, fundamentar o acto de pôr termo à vida. Outros são leitores, como Laura, que se servem das obras dos escritores para deleite, aspiração a algo mais perfeito, alheamento ou mesmo salvação. Laura viu no bolo caseiro a imagem do que não queria para a sua vida e agiu em consonância. Outros ainda, como Clarissa Vaughan (e Clarissa Dalloway), que vive dos livros e teve o privilégio de conviver com um escritor, meditam continuamente e, apesar das dúvidas e insegurança, celebram os pormenores do dia a dia. Clarissa Vaughan e a homóloga esmeraram-se na organização da festa e resultaram nas personagens mais bem sucedidas, mas sem ilusões, pois ninguém escapa à inexorabilidade do tempo.

# CAPÍTULO III: Ecos e empréstimos de *Mrs Dalloway* nas narrativas do tríptico

## 1. “Mrs Dalloway” – as personagens



Na senda traçada, de evidenciar ligações entre o romance de Cunningham e o de Virginia Woolf, e no prosseguimento do estudo da repetição como estratégia de intertextualidade, propõe-se, de seguida, estabelecer um paralelo entre as principais personagens de *Mrs Dalloway* e as da secção do tríptico “Mrs Dalloway” de *The Hours*. Este paralelismo encontra-se ilustrado no diagrama da página anterior, que pretende exemplificar a possibilidade de ligações entre as personagens dos dois romances. O título da secção é desafiador e, sendo uma repetição do título do romance woolfiano, gera expectativas de conter aspectos que se espera que sejam identificáveis pelo leitor que conheça algo do romance *Mrs Dalloway*. Assim, embora numa nova diegese, num mundo espacio-temporalmente diferente, é desde logo reconhecível o paralelismo entre a personagem Clarissa Vaughan e Clarissa Dalloway. A particularidade da correspondência entre as personagens é o facto de começar por haver uma simetria perfeita entre elas (por exemplo, entre Clarissa Vaughan e Clarissa Dalloway; Julia e Elizabeth; Mary Krull e Doris Kilman) que se esbate e esboroa na correspondência entre outras personagens, a ponto de uma personagem de Cunningham passar a ter conexões com mais do que uma personagem de Woolf (são exemplos Richard Brown com ligações a Peter Walsh e a Septimus Smith e Sally com ligações a Sally Seton e a Richard Dalloway). As conexões entre as personagens a analisar neste ponto têm em conta a comparação de aspectos da caracterização física e psicológica e das suas acções, perfilhando a tendência de Virginia Woolf (e do romance modernista) de elevar a consciência das personagens ao centro da narrativa e de criá-las através da representação dos seus pensamentos e sentimentos, em vez de as descrever objectivamente (Lodge, *Consciousness and the Novel* 57).

### **Clarissa Vaughan / Clarissa Dalloway**

As semelhanças entre Clarissa Vaughan e Clarissa Dalloway tornam-se evidentes na abertura do romance, no caso de *Mrs Dalloway*, e no começo da parte “Mrs Dalloway”, no caso de *The Hours*, quando as personagens realizam as primeiras acções do dia. Elas só têm de diferente a questão da opção sexual. Têm ambas, na essência, o mesmo tipo de confrontos. Apenas a festa de Clarissa Vaughan não chega a realizar-se. É conveniente lembrar que a comparação entre as duas tem de levar em conta o facto de

*The Hours* dedicar a Clarissa apenas uma das partes do tríptico, o que tem implicações nos aspectos da exploração e densidade da personagem.

Clarissa Vaughan, à semelhança do seu arquétipo, começa o dia com uma sensação de exaltante alegria; tem uma festa para dar e sai para comprar flores. O passeio de Clarissa Vaughan, agora com 52 anos, começa com recordações de um dia em Junho, quando tinha 18 anos e namorava com Richard. O flashback de Clarissa Dalloway reporta-se a Peter Walsh. Clarissa Vaughan é vista por um conhecido, Willie Bass, enquanto Dalloway é vista pelo vizinho Scrope Purvis, personagens através das quais se inicia o processo de descrição das protagonistas. A primeira depara-se com o amigo Walter Hardy que se encontra com o parceiro doente, Evan, em Nova Iorque e convida-os para a festa. Clarissa Dalloway encontra o velho amigo Hugh Whitbread, que veio a Londres por causa da esposa Evelyn, que sofre de um mal desconhecido. Ambas se esforçam depois por encontrar o presente adequado aos amigos em recuperação. Ambas ruminam sobre a ligação estreita e, por isso, objecto de inveja, das filhas com mulheres maduras e um tanto perversas (Julia/Mary Krull – *The Hours*; Elisabeth/Doris Kilman – *Mrs Dalloway*). Enquanto compram flores e conversam com as amigas da loja (Barbara/Miss Pym), ouvem um ruído associado à aparição de uma figura famosa (Meryl Streep? Vanessa Redgrave? O primeiro Ministro? A Rainha?). Ambas as protagonistas se ressentem do facto de não terem sido convidadas para o almoço dos esposos com figuras importantes (Oliver St. Ives/Lady Bruton). Porém, é nesta hora que ambas recebem a visita inesperada de uma figura significativa dos seus passados (Louis Waters/Peter Walsh). Clarissa Vaughan recebe flores, como afirmação do amor da companheira, Sally, enquanto Clarissa Dalloway recebe-as do esposo Richard, que não consegue verbalizar de outro modo o seu amor. No final do dia, ambas têm a vida abalada por uma morte; Clarissa Vaughan presencia o suicídio do ex-namorado, Richard, e Clarissa Dalloway é informada do suicídio do jovem Septimus Smith.

Cunningham recriou Clarissa Dalloway de forma a adaptá-la ao tempo e espaço dos anos 90. O apelido é intencionalmente diferente para permitir o jogo de associação com o seu modelo. Bem cedo, o leitor é elucidado que foi a personagem Richard Brown, poeta, quem cognominou a namorada de Mrs Dalloway e assim este a chamará até ao

fim da vida. Richard achava que ela devia ter um nome de uma grande figura da literatura e Dalloway era a escolha óbvia e predestinada para ela, que haveria de estar associada à sedução e à bem-aventurança: «She was destined to charm, to prosper.» (11). Mrs Dalloway constitui, na opinião de Richard, o alter-ego de Clarissa Vaughan (198).

Com efeito, para além das acções partilhadas, Clarissa Vaughan segue o seu arquétipo numa simetria de caracterização psicológica (a maneira de ser, os momentos de dúvida, opressão e estranhamento e a vontade de viver). Em termos materiais, ambas pertencem a uma classe social privilegiada; as personagens reconhecem-no e os seus maneirismos e mentalidade coadunam-se com esse estatuto de pessoa socialmente favorecida. Clarissa Vaughan, consciente das desigualdades sociais, admite, com certa repulsa, a sua situação desafogada: «Two floors and a garden in the West Village! They are rich, of course; obscenely rich by the world's standards; but not *rich* rich, not New York City rich.» (91). A casa, descrita com certo desdém do ponto de vista da personagem Louis, é notoriamente um símbolo de *status* social:

Sally and Clarissa live in a perfect replica of an upper-class West Village apartment; you imagine somebody's assistant striding through with a clipboard: French leather armchairs, check; Stickley table, check; linen-colored walls hung with botanical prints, check; bookshelves studded with small treasures acquired abroad, check. Even the eccentricities – the flea-market mirror frame covered in seashells, the scaly old South American chest painted with leering mermaids – feel calculated, as if the art director had looked at it all over and said, “It isn't convincing enough yet, we need more things to tell us who these people really *are*.” (127)

Em *Mrs Dalloway*, a personagem Doris Kilman exprime, de forma veemente, o ódio que sente por Clarissa, por ela ser representante de uma classe inútil: «She came from the most worthless of all classes – the rich, with a smattering of culture. They had expensive things everywhere; pictures, carpets, lots of servants.» (135).

Willie Bass descreve Clarissa Vaughan como uma mulher singular e boémia: «The old beauty, the old hippie, hair still long and defiantly gray, out in her morning rounds in jeans and a man's cotton shirt, some sort of ethnic slippers (India? Central America?) on her feet. She still has a certain sexiness; a certain bohemian, good-witch sort of charm» (13). Apesar deste estilo extravagante e da sua vida algo excêntrica, ela é profundamente convencional. Richard já o adivinhara há 30 anos atrás: « (...) under her pirate-girl veneer lay all the makings of a good suburban wife, and she is now revealed to herself as a meagre spirit, too conventional, the cause of much suffering.» (16). Walter Hardy, vê-a um tanto de forma cínica, como pertencendo a uma casta sem proeminência: «(...) a deposed aristocrat, interesting without being particularly important.» (16). Também Louis se refere a Clarissa como uma figura majestosamente altiva, imutável e intemporal como um retrato:

She is older but – no point in denying it – she still has that rigorous glamour; that slightly butch, aristocratic sexiness. She still exudes, somehow, an aspect of thwarted romance (...) At this moment Clarissa reminds Louis of a soldier. She seems to look at the aging world from a past real; she seems as sad and innocent and invincible as the dead do in photographs. (128)

Esta relevância dada ao aspecto da classe social, ao lado mundano da vida, é central na personagem de Woolf. É Peter quem capta a essência dessa característica: «The obvious thing to say of her was that she was worldly; cared too much for rank and society and getting on in the world» (83). A rigidez que caracteriza a sua pose assemelha-se à presunção política do próprio país: «In all this there was a (...) great deal of the public-spirited, British Empire, tariff-reform, governing-class spirit, which had grown on her, as it tends to.» (84). A adjectivação lapidar do que é a essência de Clarissa vem, no entanto, de Sally que, de forma afectuosa, a apelida de “snob” (208).

Decorrente deste aspecto anterior, Clarissa Vaughan também partilha com o seu arquétipo o charme e o culto da “anfitriã perfeita”. Claramente, é Clarissa Dalloway quem possui o instinto social, desde jovem. Ela detém os maneirismos perfeitos, a coragem e a aptidão para ser “The perfect hostess” (67). Clarissa Vaughan representa e

imita essa característica: «Louis wonders if they're calculated, these little demonstrations of self-knowledge that pepper Clarissa's wise, hostessy performance.» (130). Para Conradi, *Mrs Dalloway* desenvolve o mito do que ele apelida de “metaphysical hostess”, uma espécie de semi-deusa do culto das relações pessoais, do alojamento e da reconciliação (50).

A índole convencional e a desafeição das protagonistas de ambas as obras parecem decorrer naturalmente da posição social que ocupam. Para além da imagem de Clarissa Vaughan como uma mulher simples [«a decent woman with a good apartment, with a stable and affectionate marriage, giving a party.» (97)], vemo-la também como um pouco distante e artificial, o que aparece patente na relutância instintiva em cumprimentar o amigo Walter Hardy com um beijo na boca, o que lhe suscita o seguinte comentário: «I'm so prim (...) so grandmotherly.» (15). O mesmo tipo de distanciamento é observado no relacionamento cauteloso com a filha: «Could you stand it if I gave you a hug?» (156) Parece tratar-se de uma característica intrínseca e idiossincrática, pois apesar de Clarissa admitir a sua sentimentalidade, não a revela exteriormente: «Clarissa (...) never seems to cry at all, though she often wants to.» (125).

Um dos actos de maior frieza emocional da parte de Clarissa Dalloway é talvez o facto de esta ter optado por um futuro estável ao pé de Richard, tendo por isso de terminar o namoro com Peter. É uma qualidade com uma vertente pragmática, que impregna a existência de dinamismo e sentido, enfim, como se de uma carapaça se tratasse: «(...) she hated frumps, fogies, failures, like himself [Peter] presumably; thought people had no right to slouch about with their hands in their pockets; must do something, be something» (84).

A desafeição, insensibilidade e/ou frieza dá lugar à futilidade ou confunde-se com esta. Clarissa Vaughan é avaliada por personagens, como Walter, como sendo um pouco artificial: «She is (...) like a deposit aristocrat, interesting without being particularly important.» (16). Como a generalidade das pessoas, ela é atraída para o mistério da vida dos famosos. Sente-se envergonhada por isso, mas a atracção é motivada por razões

(mesquinamente) válidas para um comum mortal: «She is not given to fawning over celebrities, no more than most people, but can't help being drawn to the aura of fame – and more than fame, actual immortality – implied by the presence of a movie star in a trailer» (50). Também Richard, que conhece melhor Clarissa, não evita assinalar esta característica, mesmo que esta seja (auto)reconhecida em primeira instância pela própria personagem: «You get tired, sometimes of wit and intellect; everybody's little display of genius. She refuses to stop enjoying Walter Hardy's shameless shallowness, even if it drives Sally to distraction and has actually inspired Richard to wonder out loud if she, Clarissa, isn't more than a little vain and foolish herself.» (18). A personagem está, no entanto, consciente de que a futilidade não é necessariamente sinónimo de lenitivo para a vida. Como já se comprovou no capítulo anterior, Clarissa intui que os objectos, e inclusive a própria arte, são elementos do domínio do efémero e que pode ser vã a tentativa de se valer deles como reconforto espiritual.

Este lado mundano é algo como o espaço natural de Clarissa Dalloway; alguns autores consideram-na até demasiado mundana para os padrões da obra (Conradi 52). Peter Walsh cogitando sobre a trivialidade das preocupações de Clarissa, declama quase instintivamente a expressão enigmática “the death of the soul” (64). Pode conjecturar-se uma personagem cujas acções são determinadas pelo seu *status* ideológico. Peter assinala como o início da “morte da alma” a cena, dezoito anos atrás, em que Clarissa zomba da criada que havia casado com um fidalgo e que se vestia mal, e em que jura nunca mais lhe falar quando descobre, através de um comentário inapropriado e arrojado de Sally, que esta criada tivera um filho antes de se casar. É também a valorização do lado mundano da vida que explica a decisão de Clarissa de casar com Richard, assegurando-lhe estatuto, protecção e respeito, e não com Peter, cujo amor é demasiado intenso e invasivo (Bell 90).

Clarissa Vaughan parece ter uma consciência mais pesada sobre a sua trivialidade. A propósito de coisas simples como organizar uma festa para o ex-namorado moribundo, ela pensa: «I am trivial, endlessly trivial» (94). É um sentimento recorrente; quando se refere à festa, continua a pensar: «She is superficial; she cares too much about such things. Her daughter must make jokes about it to her friends.» (156). Mais adiante, ao

sentir ciúmes de Mary, reprime-se, murmurando: «She is trivial. She is someone who thinks too much about parties.» (161). Quer em Clarissa Dalloway, quer na sua homóloga, a futilidade afigura-se uma forma natural de evasão consciente da dura realidade: no primeiro caso, são os efeitos nefastos do pós-guerra; no segundo, os efeitos da, então, doença mortal da sida. Num outro plano, poderia ser tão só uma forma de encarar a vida.

O reverso da aparente futilidade é preocupação pelo bem-estar dos outros. Em Clarissa Dalloway essa preocupação está patente, por exemplo, no cuidado que demonstra em perguntar pela saúde de Evelyn Whitbread, em tê-la visitado várias vezes e em afadigar-se por lhe levar a prenda certa. Em Clarissa Vaughan, há um paralelo na cena em que Clarissa encontra Walter Hardy, falam sobre a saúde do companheiro deste, Evan, e, de seguida, Clarissa afadiga-se na busca do livro ideal para lhe oferecer. Em *The Hours*, esta faceta de Clarissa de pessoa preocupada com o bem-estar dos outros sobressai em dois casos: no diálogo afectuoso com Barbara, a florista a quem Clarissa tinha enviado flores ao saber da luta que esta travava por suspeitas de um cancro e no cuidado maternal com que trata Richard.

A personalidade de Clarissa Dalloway encerra aspectos múltiplos e até contraditórios. Hawthorn considera a imagem do diamante aquela que melhor exemplifica a ambiguidade da personalidade humana que Virginia Woolf quis sondar e transmitir (42). Olhando para a sua figura reflectida no espelho, a personagem faz uma breve introspecção, em que tenta reconhecer-se na imagem para onde confluem outras representações que os outros têm acerca dela:

How many million times she had seen her face, and always with the same imperceptible contraction! She pursed her lips when she looked in the glass. It was to give her face point. That was her self - pointed; dartlike; definite. That was her self when some effort, some call on her to be her self, drew the parts together, she alone knew how different, how incompatible and composed so for the world only into one centre, one diamond, one woman who sat in her drawing-room and made a meeting-point (...) (40)

A imagem do diamante, na linha de pensamento até agora descrita, pode chamar, em primeiro lugar, a atenção para aspectos de futilidade, opulência material e até de dureza de carácter, porém espelha também a diversidade dos lados de um todo, a fluidez da identidade. Uma das faces mais obscuras surge quando Clarissa deixa o seu habitat natural, que é estar rodeada de pessoas, e fica só. Isolada, pensa em tudo e em nada e é possuída por um inexplicável sentimento de infelicidade:

But – but – why did she suddenly feel, for no reason that she could discover, desperately unhappy? As a person who has dropped some grain of pearl or diamond into the grass and parts the tall blades very carefully, this way and that, and searches here and there vainly, and at last spies it there at the roots, so she went through one thing and another;

(...) Well, how was she going to defend herself? Now that she knew what it was, she felt perfectly happy. (132)

Clarissa Vaughan também experimenta súbitos momentos de opressão. Depois de visitar o amigo doente, e algo ressentida por não ter sido convidada para o almoço de Sally com Oliver, vai cogitando:

As she continues down the hall, she wonders over the pleasure she felt – what had it been? – just a little more than an hour earlier. At this moment, at eleven-thirty on a warm June day, the hallway of her building feels like an entrance to the realm of the dead. The urn sits in its niche and the brown-glazed floor tiles silently return, in muddied form, the elderly ochre light of sconces. No, not the realm of the dead, exactly; there is something worse than death, with its promise of release and slumber. There is dust rising, endless days, and a hallway that sits and sits (...) until something more precise comes along, as the actual odor of age and loss, the end of hope. (...) Clarissa lets herself into the apartment and immediately, oddly, feels better. (90-1)

Sentimentos de dúvida perante as escolhas já feitas, inquietação interior e a sensação de perda assolam, por vezes, Clarissa Vaughan:

They are only choices, one thing and then another, yes or no, and she sees how easily she could slip out of this life – these empty and arbitrary comforts. (...) It is revealed to her that all her sorrow and loneliness, the whole creaking scaffold of it, stems simply from pretending to live in this apartment among these objects, with kind nervous Sally, and that if she leaves she'll be happy (...)

Then the feeling moves on. It does not collapse; it is not whisked away. It simply moves on like a train that stops at a small country station, stands for a while, and then continues out of sight. (92)

As duas personagens deixam antever momentos de insegurança: Clarissa Dalloway, relativamente à festa – «So it wasn't a failure after all! it was going to be all right now – her party. It had begun.» (186); Clarissa Vaughan, relativamente à sua auto-imagem – «It isn't failure, she tells herself. It isn't failure but it requires more of you, the whole effort does, just being present and grateful; being happy (terrible word)» (94).

Como todo o ser humano, também estas personagens experimentam uns súbitos devaneios de alma, que guardam para si. Quando Clarissa Vaughan conversa com Louis, o ex-companheiro de Richard, no momento em que ouve as lamentações deste, pensa na relação amorosa com Sally e, impulsivamente, deseja embrenhar-se numa aventura que a tire do real. O mesmo se passa com Clarissa Dalloway, ao rever e consolar o ex-namorado Peter Walsh. É assinalável o facto de Clarissa Vaughan repetir a expressão de frémito da homóloga:

- «*Take me with you*, Clarissa thought impulsively, as if he were starting directly upon some great voyage.» (51)

- «As she rubs Louis's back, Clarissa thinks, *take me with you*. I want a doomed love. I want streets at night, wind and rain, no one wondering where I am.» (135) [itálico nosso]

A sensação de deslocamento e estranhamento é idêntica nas personagens, talvez fruto de uma visão fragmentária da realidade, centrada na experiência individual: «Clarissa is filled, suddenly, with a sense of dislocation. This is not her kitchen at all (...) She lives

elsewhere (...) she feels the presence of her own ghost» – *The Hours* (91); «Every time she gave a party she had this feeling of being something not herself, and that every one was unreal in one way; much more real in another.» – *Mrs Dalloway* (187).

O oposto desta espécie de sensação de vazio, ou de falta, é o intenso apego à vida e a intoxicante alegria de viver, como se apenas se conseguisse aperceber a felicidade a partir da sua contradição, através de um estado paradoxal de tristeza ou mal-estar. A Clarissa Vaughan, o sentimento de amor por tudo é o que a caracteriza:

(...) she, Clarissa, simply enjoys without reason the houses, the church, the man, and the dog. It's childish, she knows. It lacks edge. (...) Still, this indiscriminate love feels entirely serious to her, as if everything in the world is part of a vast, inscrutable intention and everything in the world has its own secret name, a name that cannot be conveyed in language but is simply the sight and feel of the thing itself. This determined, abiding fascination is what she thinks of as her soul (...)  
(12)

Também está na natureza de Clarissa Dalloway deleitar-se com tudo, mas é na relação com os outros que ela atinge um estágio de “fusão” primordial: «And of course she enjoyed life immensely. It was her nature to enjoy (...) She enjoyed practically everything (...) but she needed people, always people to bring it about (...)» (85-86). Não obstante *The Hours* não finalizar com a festa organizada por Clarissa, como o romance de Virginia Woolf, finaliza de forma semelhante com uma reunião de pessoas que simplesmente se comprazem com o momento de convívio.

### **Julia / Elizabeth**

Julia, filha de Clarissa Vaughan, que tem a sua contraparte em Elizabeth Dalloway, é um exemplo de personagem adolescente e influenciável, transposta para o final do século. A descrição física revela o tipo de jovem que pretende afirmar-se, marcando a diferença sobretudo através do aspecto e do vestuário. Usa a cabeça rapada, veste um “tank top”, *shorts* e botas pretas de combate, tem um *piercing* no nariz e seis anéis na

mão esquerda, onde não se inclui o anel que a mãe lhe ofereceu. Neste campo afigura-se mais radical do que Elizabeth que, apesar de não se ralar com peças de vestuário, participou da festa, trajando um vestido cor-de-rosa e usando o colar que o pai lhe tinha dado (182). Prova de que o visual de Julia é, porventura, um sinal de afirmação passageira é o facto de se acompanhar de uma mochila de lona cor de laranja vivo, objecto que não se esperaria que ela usasse (160).

Não obstante o desejo de se mostrar arrapazada e independente, Julia é muito solene (136) tem porte e presença de adulto e, não sendo bela, irradia saúde, como uma irlandesa dos campos (137). É suficientemente forte e responsável para avisar os cinquenta convidados do falecimento de Richard e do cancelamento da festa. Está, assim, em sintonia com Elizabeth que é: «gentle, considerate, still» (134).

Nenhuma das adolescentes parece ter uma ligação afectiva forte com a figura da mãe. Clarissa Vaughan lamenta a falta de intimidade com a filha: «Why does her daughter tell her so little?» (21). Em *Mrs Dalloway* sublinha-se a devoção que Elisabeth e o pai nutrem um pelo outro, prefigurando uma relação de tipo edipiano entre filha e pai, o que não é de estranhar visto que Woolf conhecia Freud através do grupo Bloomsbury e pelo facto de a empresa Hogarth Press, em 1924, passar a ser a editora oficial da “International Psychoanalytical Library”. O pai de Julia é um anónimo de um banco de esperma e a ansiedade provocada pelo falta da figura do pai pode explicar, no entender de Clarissa, a ligação da filha com uma mulher de mais de quarenta anos, Mary Krull: «Why should a straight woman like Julia make herself an acolyte? Is she this anxious for a father?» (161). A forma de cativar a filha é incentivando-a a vir à festa: «Remember the party. At five.» (161) Este incentivo é retirado literalmente de *Mrs Dalloway*, da exortação de Clarissa: «Remember the party! Remember our party to-night!» (138).

### **Mary Krull / Doris Kilman**

Talvez seja mais significativo o facto de as duas jovens conduzirem a atenção do leitor para o paralelismo entre duas personagens simbólicas nos dois romances: Mary Krull em *The Hours* e Miss Doris Kilman em *Mrs Dalloway*. Mary Krull, cujo apelido é

pronunciado como “cruel” em inglês, é uma militante feminista que, enquanto estabelece a ponte com o romance modernista, contribui para a caracterização de Clarissa Vaughan e, na medida em que é um produto da sociedade em que se insere, lança também o seu olhar crítico sobre essa sociedade.

Em *The Hours*, Mary Krull aparece apenas duas vezes. No primeiro momento, ela faz parte de uma das deambulações mentais de Clarissa. Na visão desta personagem, Mary é “a queer theorist”. Apesar de viver no limiar da pobreza, é letrada, pois dá conferências numa universidade, onde discursa apaixonadamente sobre a “fantochada” da questão do género (23). Segue, assim, a sua homóloga em *Mrs Dalloway*, Miss Kilman, (apelido com uma significativa conotação de ódio e violência ao combinar as palavras “kill man”) licenciada em História, dispensada da escola onde leccionava por ser de origem germânica na pior altura histórica possível (a 1ª Guerra Mundial), tendo por isso de trabalhar arduamente para o seu sustento e para defender as causas em que acredita. A marca da pobreza e do desleixo do aspecto exterior são as botas prestes a sair pelos pés, no caso de Mary, e o casaco “mackintosh” verde, no caso de Doris. Mary é a activista que se refugia em manifestações públicas, nem sempre pacíficas, e no desafio às autoridades; Doris refugia-se no fervor pela religião cristã que a acolheu recentemente.

Mary é a antítese de Clarissa, maltrapilha e desleixada [«(...) shaved head beginning to show dark stubble, wearing rat-colored slacks, breasts dangling (she must be past forty) under a ragged white tank top.» (158)] abandonada como um cão vadio que precisa de um lar e de comida, sem parceira sentimental. O mesmo sucede com Doris em relação a Clarissa Dalloway: «She’s Clarissa’s true antitype in the novel: unattractive, sullen, ungifted socially, dowdy, poor, passionate, un-English, politically radical, and religious.» (Bell 100).

Mary é levada por Julia a ir às compras, porque esta nutre uma verdadeira aversão pelas catedrais de consumo, o que se coaduna com a sua imagem de marginal e com a sua recusa da felicidade da sociedade do hiperconsumo, sinal dos tempos modernos:

“It’s stores, it’s the whole thing, all that *shit* everywhere, ‘scuse me, that *merchandise*, all those goods, and ads screaming at you from all over the place, *buy buy buy buy buy*, and when somebody comes up to me with big hair and gobs of makeup on and says, ‘Can I help you,’ it’s all I can do not to scream, ‘Bitch, you can’t even help *yourself*.’” (159)

A revolta de Doris tem um âmbito mais amplo, é contra a sociedade que a rejeitou e contra si própria, por ser feia e obesa e sem perspectivas de encontrar alguém do outro sexo: «[it’s a] grudge against the world which had scorned her, sneered at her, cast her off, beginning with this indignity – the infliction of her unlovable body which people could not bear to see.» (141). Apesar de Clarissa Dalloway supor que Miss Kilman leva Elizabeth às compras é, de forma significativa, o contrário, pois é Elizabeth quem a guia pelo sítio [“Army and Navy Stores” (142)].

A aversão da (auto)renegada, Mary Krull, por Clarissa Vaughan é recíproca. A animosidade de Clarissa entende-se primeiramente pela razão óbvia de que Mary está a apossar-se de um privilégio maternal (que Clarissa tem dificuldade em gerir e que, por isso, lhe aviva a inveja), havendo na mãe o receio de que a filha se torne acólita dos ideais (perversos) da adulta. Porém, a razão mais profunda prende-se com o assalto (metafórico) que a amaldiçoada provoca no “eu” de Clarissa, como se ela fosse ou pudesse ser o outro lado de Clarissa, um pedaço de uma imagem do espelho, daí talvez o receio e a (aparente) repulsa por Mary. Esta mesma interpretação pode ser inferida de *Mrs Dalloway*, em que Clarissa Dalloway manifesta, claramente, em discurso indirecto livre, a sua indignação perante Doris: «This a Christian – this woman! This woman had taken her daughter from her!» (137). Clarissa Vaughan também é acérrima nos seus pensamentos ao referir-se a Mary: «*Fraud*, Clarissa thinks. You’ve fooled my daughter, but you don’t fool me. I know a conquistador when I see one.» (160).

O interesse de Mary pela jovem Julia é declaradamente de teor (homo) sexual, embora o narrador onisciente o queira mascarar de “patriotismo erótico” (161). Mary agoniza perante a sua paixão não correspondida, pois Julia não tem, nem terá, propensão para a atracção pelo mesmo sexo, e Mary sabe-o, o que deve exacerbar o seu sofrimento: «*If*

*you could love me, she thinks, I'd do anything. Do you understand? Anything.»* (162). Este momento expressivo faz com que a personagem escape da caricatura. Doris parece antes venerar e genuinamente amar Elisabeth pelo que ela representa em termos de juventude e beleza. É certo que em momentos de agonia, como aquele em que Elisabeth está prestes a deixar Doris sozinha a tomar chá, o sentimento exacerba-se a ponto de Doris se exaltar: «If she could grasp her, if she could make her hers absolutely and for ever and then die; that was all she wanted.» (144). Nada que se compare com o desejo libidinoso de Mary por Julia: «Mary lingers a moment behind Julia, allowing herself a view of Julia's broad, graceful back, the twin moons of her ass. Mary is almost overwhelmed by desire and by something else (...)» (161). Há críticos que apregoam o desejo lésbico de Doris por Elisabeth, vendo na cena da deglutição da iguaria dos bolos de chocolate *éclair* uma orgia sexual. Richard Dalloway, responsável pela contratação de Doris, valorizou antes as suas capacidades intelectuais e perante o receio da esposa de que Elisabeth esteja a ficar demasiado afeiçoada à professora, sossega-a com um comentário muito sensato: «But it might be only a phase, as Richard said, such as all girls go through.» (12).

A imagem que Mary, a personagem menos atractiva do romance, tem de Clarissa é sardónica. Mary condena a sua ostentação da posição social de “burguesa” e a hipocrisia de Clarissa em manter uma relação homossexual como se de uma relação heterossexual se tratasse: «Anything's better than queers of the old school, dressed to pass, bourgeois to the bone, living like husband and wife. Better to be a frank and open asshole, better to be John fucking Wayne, than a well-dressed dyke with a respectable Job.» (160). Mary é também a personagem que capta a futilidade de Clarissa: «She is trivial. She is someone who thinks too much about parties.» (161).

Doris também censura, de forma menos obscena, a hipocrisia de Clarissa Dalloway enquanto representante de uma classe (abastada), bem patente no seu papel de “anfitriã perfeita”, que Doris anseia por desmascarar: «Fool! Simpleton! You who have known neither sorrow nor pleasure; who have trifled your life away! And there rose in her an overmastering desire to overcome her; to unmask her.» (137). A vaidade de Clarissa não escapa à repreensão: «Her life was a tissue of vanity and deceit.» (141). É contra este

vício mundano que Doris tenta alertar Elizabeth ao aconselhá-la a não se deixar absorver por festas (144).

Por momentos, a revolta de Doris e de Mary direcciona-se contra o mundo. Doris perdeu o emprego e a liberdade de expressar abertamente as suas ideias políticas enquanto Mary é sancionada socialmente por rejeitar o *status quo* sexual. O lamento abstracto das duas é semelhante: Doris - «With all this luxury going on, what hope was there for a better state of things» (Bell 96); Mary - « 'How are you?' Mary asks. 'Fine, thanks. You?' She shrugs. How should I be, how should anyone be, in a world like this?» (159).

O confronto interior de ideias em Mary e Doris, ao mesmo tempo que desconstrói a imagem porventura simples que se possa ter da visão do outro, empresta alguma densidade a estas personagens menos simpáticas. O paralelismo entre os pensamentos das duas é novamente evidente. Mary reconhece que Clarissa não é o inimigo: «She corrects herself. Clarissa Vaughan is not the enemy.» (160). Até se esforça por ser sociável: «Clarissa realizes, with a shock, that Mary is making an effort. She is trying, in her way, to charm.» (159). No caso de Doris, o narrador confidencia que ela não detesta Clarissa Dalloway (137), e esta mais à frente admite o desejo de se parecer com a anfitriã (141).

Clarissa Vaughan também se esforça por respeitar e compreender Mary. Aparentemente, une-as a orientação que demonstram. Enquanto Mary age pelo confronto, Clarissa optou por se manter nos padrões familiares tradicionais. A este nível, elas identificam-se: «You want to scream at Mary Krull that it doesn't make that much difference» (23). É mais penetrante a ligação entre Clarissa Dalloway e Doris. Doris poderá representar o lado mais obscuro de Clarissa, os seus medos e terrores: «For it was not her one hated but the idea of her, which undoubtedly had gathered in to itself a great deal that was not Miss Kilman; had become one of those spectres with which one battles in the night» (13). É algo que está entranhado na alma e despertou com a presença de Doris: «It rasped her, though, to have stirring about in her this brutal monster! To her twigs cracking and feel hooves planted down in the depths of that leaf-

encumbered forest, the soul.» (13). Doris força Clarissa a confrontar-se, como explica Bouson: «For in Doris Kilman, Clarissa unknowingly confronts hated aspects of her own sequestered self.» (145). Apesar de Clarissa Vaughan nomear semelhanças obscuras com Mary [«(...) you and Mary Krull suffer from the same mortal sickness, the same queasiness of soul» (23)], não alcança a etapa paradoxal de Clarissa Dalloway, cujo ódio advém também do facto de ela vislumbrar na figura patética de Doris valor, coragem e poder, ódio que se confunde com admiração e que se resume nesta espantosa afirmação: «She hated her: she loved her.» (191).

### **A figura da mulher velha**

A figura enigmática da mulher idosa que mora ao lado de Clarissa Dalloway também está presente em *The Hours*. Há uma alusão no início do romance dando conta de um dente de leão que brotou por entre os gerânios que a velha tem à janela (10). O facto de o dente de leão ser uma planta com uma simetria em forma de radial e de ter sementes voláteis e facilmente propagáveis aponta para a índole do romance, como algo que se constrói em teia e se dissemina facilmente. Mais tarde, é Richard a notar que a velha trocou as figuras do burro e do esquilo que tinha no peitoral da janela (66). A última referência surge quando Clarissa está ajoelhada ao pé do cadáver de Richard, olha para cima e vê a janela da velha, agora com três estatuetas de cerâmica indistintas. A velha é uma entidade constante e íntima, que dá coesão aos acontecimentos, por isso, Clarissa sente vontade que ela tome conhecimento desta morte trágica: «Clarissa has an urge to shout up to her, as if she were some sort of family member; as if she should be informed.» (202).

O uso deste elemento figurativo por parte de Cunningham comprova que a intenção seria simplesmente de utilizar o mesmo recurso usado por Woolf, como mero elo de ligação com o romance precursor. Em *The Hours* Clarissa e Richard vêem tão só uma janela, enquanto que em *Mrs Dalloway*, Clarissa vê a senhora idosa em movimento: sobe as escadas, vai para o quarto, afasta as cortinas, olha fixamente na direcção da janela de Clarissa, vai para a cama e quando a festa em casa de Clarissa está em fase terminal, a velha apaga a luz e aflui na mente de Clarissa o verso fúnebre da peça

*Cymbeline* “Fear no more the heat of the sun” (204), sugerindo a ideia da morte como o fim de uma vida de trabalhos e de desgraça. Este recurso, semelhante a uma casa de bonecas, ou ao efeito óptico da caixa de perspectiva (“peep box”), popular entre os artistas holandeses do século XVII (Hoff), não foi trasladado para o romance pós-moderno.

É com o mesmo intuito de repetir um elemento estrutural de *Mrs Dalloway* que Cunningham reproduz a cena da velha que canta no parque. A velha depauperada em *Mrs Dalloway* canta uma canção de amor sobre um amante há muito falecido. A canção ascende ao imemorial, tal como o tema do amor. Peter Walsh, movido de pena pela mulher, dá-lhe uma esmola. Pelo contrário, a Rezia o verso repetido pela mulher, «if some one should see, what matter they?» (90), infunde-lhe um inesperado alento, talvez porque ela se identifica com a mulher no domínio do sofrimento. Há quem veja nesta figura misteriosa um vestígio do coro grego.

Em *The Hours*, a velha, vestida de preto, posicionada entre duas estátuas gémeas de George Washington, limita-se a atirar a cabeça para trás e a entoar um dissonante “iiiiii”. Clarissa vê-a enquanto atravessa o parque extravasado de vida, sendo que daqui deflui o alento de Clarissa para continuar viva. O canto da mulher é apenas mais um elemento da parafernália do parque; há outros cantos: o de um quarteto que parece tocar “Eight Miles High” e o do rádio que ao passar por Clarissa ressoa “Always love you”.

É significativo o facto de no final do romance *The Hours*, correspondente à parte “Mrs Dalloway”, o narrador se referir, cinco vezes, a Laura Brown como “(The) Old woman” (217, 221, 223, 226). Laura, agora com cerca de oitenta anos, está investida de características de figura mítica. Para Richard ela é fantasma e deusa; uma figura geradora de obsessão, venerada e desprezada e imortalizada no seu romance. Em termos estruturais, ela adquire se não uns resquícios de figura do coro grego, pelo menos personifica uma figura representativa da constância e da perseverança perante o sofrimento e a adversidade: «Here she is, then; the woman of wrath and sorrow, of pathos, of dazzling charm; the woman in love with death» (226). Ela pode, pois, assemelhar-se à figura da idosa que Clarissa Dalloway vê na casa ao lado.

## **Sally / Richard Dalloway**

Sally, a companheira de dezoito anos de Clarissa Vaughan, detém o nome da amiga íntima de Clarissa Dalloway e de Peter Walsh, Sally Seton, em *Mrs Dalloway*. Esta é responsável pelo beijo provocador e inebriante que permaneceria como um momento de arrebatamento na memória enlevada de Clarissa. À luz deste incidente, o nome da companheira de Clarissa Vaughan constitui um jogo de intertextualidade, pois leva-nos a deduzir que o que antes (em *Mrs Dalloway*) poderia constituir um indicio de atracção sexual entre pessoas do mesmo sexo, nos finais do século XX, pode livremente e com naturalidade ser uma relação homossexual consumada. Isto implica que se estabeleça para Sally, a companheira de Clarissa Vaughan, o seu modelo homólogo em *Mrs Dalloway*, que corresponde a Richard Dalloway, esposo de Clarissa Dalloway. Têm ambos uma profissão socialmente reconhecida e destacável para as épocas: Richard é membro do parlamento, adepto de reformas sociais, mas não ascendeu ao governo. Sally é produtora na televisão pública e não tem receios de inovar, abraçando um projecto de um *thriller*, com um herói homossexual, mas sem os estereótipos da sexualidade.

Em termos psicológicos, Sally partilha do mesmo fundo que Richard. São basicamente pessoas comuns, simples e devotadas à família: Sally é simpática, constante, inteligente e tão doméstica como a companheira. Richard age com a delicadeza e empenho de um cavalheiro.

O episódio em que Richard acompanha o amigo Hugh à joalheria para comprar um colar espanhol para Evelyn, a esposa convalescente, é transposto integralmente para o romance de Cunningham. A intenção é mostrar que os esposos são incapazes de conhecer os gostos dos companheiros e, como também lhes é impossível verbalizar o amor que sentem, fazem-no através da simbólica oferta de flores. Sally acompanha Walter a uma loja, onde este escolhe uma camisa de quatrocentos dólares para oferecer ao companheiro Evan.

Pequenos pormenores consubstanciam a diferença quanto ao tempo e ao tipo de relação. Richard escolhe rosas vermelhas e brancas, para simbolizar pureza e um amor com paixão. Para uma relação feminina, homossexual, mas discreta, Sally optou por rosas amarelas, denotando sentimentos mais circunspectos, mas não menos intensos, de felicidade e amizade.

Richard deseja solenemente e tão só dizer a Clarissa que a ama; é algo que não faz, por indolência e, sobretudo, por timidez; apenas consegue segurar-lhe a mão. Por seu turno, para Sally, dizer “amo-te” e demonstrar afeição já é algo banal. Ela quer exprimir a felicidade que sente e, simultaneamente, o pavor de poder perder Clarissa: «What she wants to say has to do not only with joy but with the penetrating, constant fear that is joy’s other half.» (183).

O tipo de relação em cada casal é substancialmente semelhante: enquanto Richard e Sally sentem um amor profundo, Clarissa Dalloway e Clarissa Vaughan, que persistem em lembrar o verdadeiro amor de há dezoito anos atrás, vêm nos parceiros companheiros para a vida, um porto seguro, alguém por quem se nutre grande afeição.

### **Richard Brown / Peter Walsh / Septimus Smith**

Em *The Hours*, na secção “Mrs Dalloway”, Richard é a personagem que primeiro surge nas lembranças de Clarissa quando ela tinha dezoito anos. Richard tinha-a rebaptizado com o nome de Mrs Dalloway. Clarissa ainda ama Richard, poeta, a ser homenageado com o prémio “Carrouters”, cerimónia que será seguida da festa planeada por Clarissa. Desde logo, esta personagem ecoa a figura de Peter Walsh em *Mrs Dalloway*. É sobre ele que recaem os primeiros pensamentos de Clarissa Dalloway, que aguarda a sua chegada da Índia, onde este se encontra há cinco anos. Clarissa vai lembrando algumas cenas, em Bourton, do tempo em que estiveram juntos. Peter tinha então um temperamento difícil, era obsessivo e pouco delicado, o que fazia da relação entre eles algo de complexo, até Clarissa ter sido forçada a romper com ele. (8)

Um paralelismo visível na maneira de ser das duas personagens diz respeito à resposta cinicamente jocosa que estas dão perante o sentimento de deleite expresso pelas namoradas em relação à beleza das coisas [Peter Walsh: «I prefer men to cauliflowers» (3) / Richard Brown: «Beauty is a whore, I like money better» (11)].

São duas personagens, genericamente, idealistas. Peter Walsh discorre sobre tudo, poesia, pessoas, política, e admite fazer parte dos apaixonados por princípios abstractos: «It was the state of the world that interested him; Wagner, Pope's poetry, people's characters eternally, and the defects of her [Clarissa's] soul.» (7). Richard, partilha desta faceta:

The old Richard would be capable of talking for half an hour or more about the various possible interpretations of the inept copy of Botticelli's Venus being drawn by a young black man with chalk on the concrete, and if that Richard had noticed the wind blown plastic bag that billowed against the white sky, rippling like a jellyfish, he'd have carried on about chemicals and endless profits, the hand that takes (...) (20)

Um outro paralelismo formal entre as duas personagens diz respeito ao facto de ambas terem sido abandonadas pela mulher que amavam quando jovens (Clarissa) e de terem partido para o estrangeiro por um longo período de tempo. Peter Walsh foi para a Índia, tendo-se apaixonado por uma mulher que conheceu durante a viagem (8), enquanto Richard Brown foi para a Europa com Louis (52).

Richard, já na meia-idade, continua fortemente ligado a Clarissa. Tão vívidas são as memórias que ele confunde (em parte também devido à sua doença) o passado com o presente: «We're middle-aged and we're young lovers standing beside a pond. We're everything, all at once.» (67). No momento imediatamente antes de pôr termo à vida, as suas últimas palavras, intensas e lapidares pelo facto de serem enxertadas da verdadeira carta de suicídio de Virginia Woolf, atestam a importância constante da relação entre ambos: «I Don't think two people could have been happier than we've been.» (200).

Peter Walsh, com 52 anos, ainda sofre quando Clarissa Dalloway o incita a recordar cenas da juventude. O episódio do ataque de choro de Peter, quando este se encontra com Clarissa após cinco anos de ausência, e lhe confessa que está apaixonado por uma mulher indiana, parece ser mais do que a exclamação de tumulto de um novo amor; pois também pode expressar a tristeza de ter perdido, enquanto amante, uma mulher como Clarissa. Peter é a personagem através da qual melhor se visualiza a força que Clarissa exala e imprime nas pessoas, daí o romance finalizar precisamente com o vigor da atracção de Clarissa sobre Peter:

What is this terror? What is this ecstasy? He thought to himself. What is it that fills me with extraordinary excitement?

It is Clarissa, he said.

For there she was. (213)

A figura de Richard, em *The Hours*, convoca, com igual contundência, a personagem Septimus Warren Smith em *Mrs Dalloway*, pelo facto de ambos, por razões diferentes, terem atingido uma fase em que deixaram de estar conectados à vivência normal e que inexoravelmente os precipita para o suicídio.

Septimus é um veterano da 1ª Guerra Mundial que sofre os efeitos traumatizantes da guerra (“shell shock”) despoletados por um acidente em particular: a morte do amigo Evans, abatido mesmo a seus pés. Cinco anos após os incidentes, Septimus está quase submerso e alienado pela loucura. Nem os melhores médicos (Dr. Holmes) ou os melhores especialistas (Sir William Bradshaw) conseguem curá-lo. O que, no início, dilacera Septimus advém da repetida (auto)recriminação por não sentir nada, presume-se, em relação aos acontecimentos traumáticos. Porém, o agudizar dos sintomas, como as alucinações visuais e auditivas, os momentos de loucura, mais sugerem estados de esquizofrenia (Showalter xl).

Comparativamente, Richard é, à semelhança de Septimus, um homem cuja sanidade é mitigada pela doença, mais precisamente pela tentativa de cura da doença. Do mesmo modo que para Septimus não houve tempo (quer por erro de diagnóstico médico, quer

por inexistência de conhecimentos sobre a doença) para evitar o seu fim trágico, também para Richard os novos medicamentos para a SIDA não vieram a tempo de lhe pouparem a lucidez, sinal de que a vida de cada um está à mercê de forças aleatórias. É Clarissa Vaughan quem, com amargura, melhor descreve a situação de Richard:

How can she help resenting Evan and all the others who got the new drugs in time; all the fortunate (“fortunate” being, of course, a relative term) men and women whose minds had not yet been eaten into lace by the virus. How can she help feeling angry on behalf of Richard, whose muscles and organs have been revived by the new discoveries but whose mind seems to have passed beyond any sort of repair other than the conferring of good days among the bad. (55-56)

A condição de ambos é realçada pelo aspecto exterior andrajoso, que corrobora a decadência interior:

- “Septimus Warren Smith aged about thirty, pale-faced, beak-nosed, wearing brown shoes and a shabby overcoat, with hazel eyes which had that look of apprehension in them which makes complete strangers apprehensive too.” (15)

- “Richard, in the far corner, in his absurd flannel robe (...) is as gaunt and majestic, and as foolish, as a drowned queen still seated on her throne.” (57-58)

Um outro aspecto que pode ser divisado nas vidas destas personagens é o pendor literário. Antes da guerra, Septimus acalentava a ideia de ser poeta, sendo esta uma das razões para vir para Londres (92). Miss Isabel Pole, professora por quem Septimus se apaixonou, achava que Septimus se assemelhava a Keats (porventura pelo facto de este ambicionar ser poeta apesar de não ter grandes estudos) (93). A visão que o jovem Septimus tinha do seu país era de índole literária: «He went to France to save an England which consisted almost entirely of Shakespeare’s plays (...)» (94). Após regressar da guerra, nos intervalos de lucidez, Septimus lê Dante (*Inferno*) e Shakespeare e, no auge da demência, quer queimar tudo o que escreveu (161).

Richard é poeta e também romancista. No dia em que se passa a acção, vai-lhe ser atribuído um prémio de reconhecimento do seu mérito. Dir-se-ia que Richard levou adiante o que para Septimus era um vago desejo. Também a vida de Richard se afigura pautada pela literatura. Alcançou a namorada com o nome de uma personagem de um afamado romance, *Mrs Dalloway*, e passou os últimos anos da sua vida a escrever um livro, em que se reconhecem aspectos verosímeis. Quer Walter Hardy, quer Louis identificam instantaneamente Clarissa Vaughan com a personagem feminina do esperado romance de Richard: ela é a “mulher do livro”. Para Richard, realidade e ficção interpenetram-se e confundem-se. Clarissa Vaughan censura-o por ele a tratar como uma figura literária, como já referido no capítulo II. As últimas palavras de Richard, antes do suicídio, tiradas da carta de despedida de Woolf ao marido, «I don't think two people could have been happier than we've been», atestam bem a indistinção entre vida e ficção literária.

Por último, é de notar um pormenor comum na fase final de delírio das duas personagens em que ambos ouvem vozes. Septimus ouve, entre outras coisas, vozes de pássaros a cantar em grego (26); o mesmo sucede a Richard, que até consegue descrevê-las:

They're very beautiful and quite terrible (...) I think of them as coalescences of black fire, I mean they're dark and bright at the same time. There was one that looked like a black, electrified jellyfish. They were singing, just now, in a foreign language. I believe it may have been Greek. Archaic Greek. (59)

Em *The Hours*, a personagem Mrs Woolf, cujo suicídio é minuciosamente descrito, também ouve pardais a cantar em grego (71). Poder-se-ia explorar esta imagem, ligando-a ao campo semântico da liberdade e da vida (o pardal), por um lado, e ao campo semântico da morte, por outro lado (vozes em grego, como se fosse o coro das tragédias gregas). Porém, importa realçar, como se verá mais adiante no capítulo, a teia intertextual aqui constituída.

A correspondência entre as personagens do romance de Virginia Woolf que servem de modelo às personagens da secção “Mrs Dalloway” complexifica-se e baralha-se quando se tenta procurar o arquétipo de Richard Brown. Veja-se: o modelo de Richard Brown poderia ser, tendo em conta o primeiro nome como ponto comum, Richard Dalloway; não o é porque a companheira amorosa de Clarissa Vaughan é Sally, não Richard. Inicialmente, Richard Brown corresponde ao modelo Peter Walsh, por ser o namorado que Clarissa teve na juventude e com quem ainda mantém uma relação profunda e íntima. Quando o leitor é defrontado com o lado de Richard Brown vivendo à sombra da morte, passa a vê-lo como a personagem Septimus de *Mrs Dalloway*. Louis é um exemplo de outra personagem do romance de Cunningham que surge desfasada dos paralelismos espontâneos que marcam a ligação entre as personagens referidas em primeiro lugar neste capítulo.

### **Louis Waters / Peter Walsh**

Louis, professor de teatro, de meia-idade, foi, durante mais de doze anos, o companheiro de Richard Brown, tendo-se separado deste há cinco anos para ir viver para São Francisco com outro parceiro. Durante esses cinco anos não viu Clarissa, por isso decide, nesse dia, visitá-la. Partindo deste aspecto, desponta o paralelo com Peter Walsh (que também regressa nesse dia e inesperadamente visita Clarissa Dalloway). Outros pormenores alimentam esta correspondência. Um deles é a característica psicológica de se emocionar e comover facilmente, não evitando os acessos de lágrimas nos passos mais sentimentais. Nota-se em ambos a tendência para o exacerbamento de sentimentos como o amor, o ciúme e a raiva. Louis demonstra, igualmente, ser tão inconstante no amor como Peter, pois mal vê Júlia (filha de Clarissa) fica logo vaga e absurdamente apaixonado por ela, muito embora nunca se tenha sentido atraído por mulheres (138).

Peter Walsh confessa-se apaixonado por Daisy, uma mulher indiana de vinte e quatro anos, casada e com dois filhos. Os ciúmes surgem sobretudo em relação a Daisy (88), mas ele é ciumento por natureza: «(...) he was jealous, uncontrollably jealous by temperament. He suffered tortures!» (174). Por seu turno, Louis diz-se apaixonado por

um dos seus jovens alunos, Hunter (este é já o quarto de que Clarissa tem conhecimento), embora reconheça, com pesar, que não passa de um “caso”, sem amor. Os ciúmes assomam quando Louis tom consciência de que apesar dos anos vividos com Richard, é Clarissa quem este eterniza numa obra de arte, consagrando-lhe um capítulo de mais de cinquenta páginas, enquanto a Louis cabe a parte do coro.

Dir-se-ia que a maneira de ser destas duas personagens os condena à dependência e à inconstância no amor. Depois de ter sido abandonado por Clarissa, e antes de se envolver com Daisy, Peter terá casado com uma rapariga no barco a caminho da Índia (50), a relação com Daisy não se afigura sustentável e, ele próprio o admite, depois da Índia é natural que se apaixone por qualquer mulher que encontre (78). Louis é mais desditoso que Peter: «(...) a sad man complaining about love» (126), mas igualmente inconstante, a ponto de ficar apaixonado quando vê pela primeira vez uma jovem atraente ou quando relembra um momento de atracção por uma amiga, embora ele nem goste de mulheres: «(he who has never been attracted to women, never – he still shudders, after al these years, at the recollection of that awful, desperate attempt he made with Clarissa, simply to retain his claim on Richard)» (138).

É singular a forma como Cunningham preservou o tique (nervoso) de Peter Walsh, sem o copiar. Peter tem por vicio tirar a faca do bolso e, a cada passo, ora abri-la ora fechá-la inconscientemente. Louis tem um tique potencialmente menos perigoso, o de contar mentalmente as distâncias em passos: “He stands and walks to the French doors (seven steps)” (135). Embora, aparentemente, se trate de mais um tique insólito, contextualizado no mundo do teatro, do qual Louis faz parte, pode entender-se como um defeito profissional levado ao exagero.

### **Correspondências entre algumas personagens menores**

No que respeita a algumas personagens secundárias, menores, também podem ser identificados paralelismos entre as duas obras. Em *The Hours*, Willie Bass, o vizinho que conhece toda a gente e que aprecia Clarissa na rua, quando esta está prestes a atravessar a “Eighth Street”, corresponde, em *Mrs Dalloway*, a Scrope Purvis. De igual

modo, este vizinho admira Clarissa Dalloway e regista a mudança nela devida à idade e à recente doença.

Oliver St. Ives, um actor famoso (homossexual, recentemente assumido), será o equivalente a Lady Bruton, em *Mrs Dalloway*. Oliver convocou Sally para um almoço, em que também está Walter Hardy, para lhe fazer um pedido de trabalho, tal como Lady Bruton convocou Richard e Hugh Whitbread para almoçar a fim de lhes pedir ajuda para escrever um artigo no *Times*. As duas personagens têm, para o seu tempo, uma ocupação socialmente prestigiada: Oliver, como actor e Lady Bruton, como membro da alta sociedade, ambos com um assistente pessoal.

Walter Hardy em *The Hours* e o seu modelo, Hugh Whitbread, em *Mrs Dalloway*, são personagens menores relativamente destacadas. Walter é um conhecido de Clarissa de longa data. Caracteriza-o a veneração que tem pelo companheiro, Evan, doente com sida a experimentar novos medicamentos. Clarissa encontra-o no parque (Washington Square Park) e convida-o para a festa de homenagem a Richard. Depois do almoço com Sally e Oliver, Walter entra numa loja para comprar algo para Evan, uma camisa de quatrocentos dólares. Segue, pois, os mesmos passos do “admirável” Hugh, que encontra Clarissa Dalloway no Parque, fala da esposa, doente de um mal desconhecido, é convidado para a festa de Clarissa, mas antes disso, almoça com Richard em casa de Lady Bruton e, à saída, entra numa joalheria para comprar um colar espanhol para Evelyn.

Walter vive a febre do cultivo do corpo e da eterna juventude. Faz exercício físico e vive energeticamente ao ritmo de um jovem, apesar de ter quase quarenta e seis anos. Hugh cultiva a imagem (varonil) através da escolha exímia do vestuário, já que nesta altura o peso excessivo causado pela gluttonia não constituía um problema. Hugh, um perfeito cavalheiro inglês, snobe e bajulador, trabalha para a Casa Real e escreve cartas para o *Times*, enquanto Walter, influente, presunçoso e vaidoso, escreve romances “cor-de-rosa” e tudo o que lhe pedirem.

Embora se pudesse globalmente afirmar que a secção “Mrs Dalloway” constitui uma versão compactada do romance com o mesmo nome, a análise feita às correspondências entre as personagens não corrobora a afirmação. Há um paralelismo entre algumas personagens que se conectam com o seu duplo ou modelo e há outras em que esse paralelismo está diluído por assentar em ligações com mais do que uma personagem. Inclusive no caso das personagens que encontram no romance de Woolf o seu modelo, estas não se cimentam como imitações, na medida em que estão cabalmente adaptadas ao contexto do limiar do novo milénio, Clarissa Vaughan é um caso exemplar. A preocupação em representar as personagens no seu fluir mental, num estilo de drama épico de vidas comuns, é também um elemento de confluência intertextual com a escrita de *Mrs Dalloway*.

## 2. “Mrs Brown” – a leitora

Num romance de cariz metaficcional como *The Hours*, a personagem Laura Brown da secção “Mrs Brown” é uma peça fundamental. De forma abrangente, ela é uma personagem feminina que reproduz as figuras principais das secções “Mrs Woolf” e “Mrs Dalloway”, o que é visível na duplicação de pequenas acções ou gestos, como o beijo ou a festa de aniversário, mas também nas percepções que ela vai deixando transparecer ao longo do dia. Porém, o que a destaca acima de tudo é o facto de ela exemplificar o papel activo do leitor no processo de construção de uma obra que depende e homenageia uma obra anterior consagrada. Na breve referência à personagem, no contexto da secção a que pertence, abordar-se-ão aspectos como a inserção de passagens de *Mrs Dalloway* ao longo da narrativa desta secção; a contribuição para a visibilidade de outros trabalhos de Virginia Woolf; a exposição do acto de ler e a alusão à força anímica emanada pela literatura.

Laura Brown tem a particularidade de não corresponder a um duplo, isto é, não segue um modelo retirado de *Mrs Dalloway*. Há, é certo, o gosto pela literatura, partilhado por Septimus e Clarissa Dalloway, mas enquanto eles lêem Shakespeare, ela lê (compulsivamente) Virginia Woolf [«all of Virginia Woolf, book by book» (42)]. Para

além disso, é uma das duas únicas personagens cuja acção é dividida em dois momentos distintos: um dia em Los Angeles, em 1949 e um dia em Nova Iorque, no final do século XX (a segunda personagem contemplada por esta circunstância é o poeta, Richard Brown, filho de Laura que, com três anos, aparece na narrativa de Los Angeles como Richie).

Um outro aspecto preambular sobre o qual nos podemos interrogar, como o fizeram alguns entrevistadores de Michael Cunningham, diz respeito, tal como o comprova a secção “Mrs Brown”, ao retrato complexo, em termos de densidade psicológica, das grandes personagens, que são femininas. Quando perguntaram ao autor se havia alguma figura feminina na sua vida, na qual se inspirasse (*Interview*, 1 Jan. 2005), Cunningham respondeu que havia muitas, a começar pela sua mãe. Na entrevista com D’Erasmus (14 Nov. 2001), a propósito da temática da mãe, presente neste e noutros livros do autor, Cunningham, que é muito parco no que toca a falar da família, confessou que Laura Brown fora concebida à imagem da sua mãe, mas não nos aspectos da leitura compulsiva ou da tendência suicida.

O que sobressai desde logo na secção “Mrs Brown” são as longas transcrições de *Mrs Dalloway*, o que não sucede nas restantes secções. A secção inicia precisamente com o começo de *Mrs Dalloway*: «Mrs Dalloway said she would buy the flowers herself. For Lucy had her work cut out for her (...) And then, thought Clarissa Dalloway, what a morning – fresh as if issued to children on a beach.» (Cunningham 37). A personagem Virginia começa o dia a sonhar/pensar na escrita do seu romance; Clarissa Vaughan, entusiasticamente, começa por dedicar-se aos afazeres domésticos de ir buscar flores; Laura é a menos entusiasta. Consciente das dificuldades, desde logo, em aceitar e depois em começar as tarefas caseiras que é suposto ela fazer, refugia-se na leitura, que não é um mero subterfúgio para esquecer a realidade. Tal como é natural para as personagens Virginia e Clarissa Vaughan pensar na escrita ou pôr-se em interacção com o mundo, para Laura o acto natural e quase involuntário é ler:

She knew she was going to have trouble believing in herself, in the rooms of her house, and when she glanced over at this new book on her nightstand, stacked atop

the one she finished last night, she reached for it automatically, as if reading were the singular and obvious first task of the day, the only viable way to negotiate the transit from sleep to obligation. (38)

Sabemos que antes de casada ela já tinha a alcunha de “bookworm” e que acaba os seus dias como bibliotecária, logo, ler é mais do que um hobby, não é simplesmente sinónimo de escapismo. A leitura é um impulso para a vida, pois Laura age explicitamente sob a sugestão da sua leitura de *Mrs Dalloway*; mal começa a ler, sente alterarem-se as próprias feições do espaço físico:

Laura Brown is trying to lose herself. No, that’s not exactly - she is trying to keep herself by gaining entry into a parallel world. She lays the book face down on her chest. Already her bedroom (no, *their* bedroom) feels more densely inhabited, more actual, because a character named Mrs Dalloway is on her way to buy flowers. (37)

A acção ficcional de Clarissa Dalloway, por sinal, de natureza um pouco fútil (ir comprar flores – quando a cidade acabou de sair de uma guerra) como que inspira Laura a realizar as tarefas triviais, levantar-se, arranjar-se e fazer um bolo para o aniversário do marido. A Cunningham, o romance de Woolf levou-o a escrever um livro merecedor de um prémio literário de renome. Porque é que não inspirou Virginia Woolf, a autora da escrita infável, que criava e sentia o poder das frases, a lutar pela vida, interroga-se Laura. É uma pergunta pertinente e insondável.

Seja movida pela insaciedade, seja por outra força indeterminada, ela é levada a ler mais uma página do romance, o que em termos formais se traduz na transcrição literal de uma página de *Mrs Dalloway* na secção “Mrs Brown”. Nesta passagem descreve-se parte do passeio de Clarissa: refere-se a aparição de Scrope Purvis, as badaladas do *Big Ben*, o encantamento perante a vida e, sobretudo, pela vida na cidade. Usando a terminologia de Woolf, corresponde à fase em que Clarissa já “mergulhou” e aprecia agora as delícias do seu habitat. Laura também mergulha mas para um sítio diferente, um sítio com «água fria» (41), logo é uma imersão para dentro de si mesma. A alusão à água fria leva-nos a imaginar, do ponto de vista freudiano, a descida da personagem à parte

imersa do iceberg psíquico, à parte reprimida da consciência, para logo a seguir ouvirmos a voz moralizante, correctiva e encorajadora do superego, explicando os actos de Laura: «She does not dislike her child, she does not dislike her husband. She will rise and be cheerful.» (41).

As passagens mais contundentes do livro *Mrs Dalloway* impulsionam acções positivas por parte de Laura, mas o exemplo de coragem, pela negativa, de Virginia Woolf em pôr fim à vida também está presente na mente de Laura quando ela é assolada por maus pensamentos (101). Na sua luta interior, ela tenta afastar o exemplo da autora: «Virginia Woolf put a stone into the pocket of her coat, walked into the river, and drowned. Laura will not let herself go morbid. She'll make the beds, vacuum, cook the birthday dinner. She will not mind, about anything.» (101).

A expressão de *Mrs Dalloway*: «Life, London, this moment of June» (Woolf 4)/ (Cunningham 41, 48, 75, 111) é repetida, várias vezes, ao longo da secção “Mrs Brown”. Este processo formal de repetição equivalente a um refrão é um elemento de coesão estrutural e tem o efeito de uma melodia de uma música que ficou na memória e se repete mentalmente pelo dia fora. Constitui uma manifestação de intertextualidade directa com o romance woolfiano. É compreensível que surja instintivamente no pensamento de Laura já que a sua ligação com o livro é profunda, a raizar o patológico. No entanto, quando Laura está no quarto do hotel onde se refugiou, esta citação deixa de se fazer ouvir na cabeça da personagem. A passagem que lê sobre a bênção de se estar vivo, o apreço pelas coisas banais e a inexorabilidade de um dia o mundo continuar sem ser afectado pelo nosso desaparecimento e, particularmente os versos de Shakespeare: «Fear no more the heat o' the sun, / Nor the furious winter's rages» (Cunningham 151) levam-na a ponderar a ideia do suicídio.

A expressão que Cunningham usa («Life, London, this moment of June») foi pensada para surtir o mesmo efeito dos versos de Shakespeare em *Mrs Dalloway*. Estes versos surgem em cinco momentos diferentes no romance de Woolf; o nome do poeta, por sua vez, aparece vinte vezes ao longo do romance. Os versos fazem parte do que constitui um poema ou canção fúnebre na peça *Cymbeline*. Apesar de se chorar a morte de um

ente querido, a repetição da expressão “fear no more”, em vez de luto e tristeza, impregna um tom de repouso e dignidade, pois a morte pode dar o consolo da quietude e do descanso eterno, em que não há necessidade de recear os extremos ou as calamidades (do calor do sol ou da fúria do inverno), implica portanto uma mensagem de apaziguamento e de força. Clarissa Dalloway já tinha passado pela experiência da morte dos pais e da irmã, pela tragédia da guerra e, no final do dia, pela notícia do suicídio do jovem Septimus. A repetição dos versos mantém-na consciente da eventualidade da morte e do seu oposto, a vida. A própria evocação da época histórica é propícia à percepção da morte e à persistência na vida: «This late age of the world’s experience had bred in them all, all men and women, a well of tears. Tears and sorrows; courage and endurance, a perfectly upbright and stoical bearing. Think, for example, of the woman she admired most, Lady Bexborough, opening the bazaar.» (Woolf 10). A consciência da vida e da morte implica liberdade de escolha. Clarissa viu a morte, mas aceitou viver e fá-lo com esforço e com um sentimento de êxtase. Septimus escolheu, valorosamente, a morte, por isso, não suscita na personagem pena: «She felt glad he had done it; thrown it away while they went on living.» (204).

O cenário de “Mrs Brown” (Los Angeles, 1949) também é de pós-guerra, mas aqui a guerra não implicou a devastação de vidas e de bens como na Europa. Pelo contrário, o ambiente geral é de prosperidade material: os jovens constituem família, têm casas novas com todas as comodidades, há empregos em que se paga razoavelmente, a ponto de a mulher não precisar de trabalhar fora e o carro já não se assume apenas como estatuto de poder económico. Laura não experimentou a morte nem a destruição pessoalmente, estas experiências são vivenciadas indirectamente, por exemplo, suportou por algum tempo a ideia de ter o marido morto. Dan Brown foi dado como morto em Anzio, vindo-se a descobrir dois dias depois do anúncio que o morto era outro soldado com o mesmo nome. É de notar que no romance de Woolf os soldados não sobrevivem, nem mesmo quando regressam da guerra. Evans, o amigo íntimo de Septimus foi morto mesmo antes do armistício e Septimus não conseguiu ultrapassar as sequelas psicológicas da guerra e da morte do amigo. Não obstante o contexto de Los Angeles e a ambiência de Laura não conter esta dimensão de mortandade, a mulher americana desta época teve um papel fundamental na reconstrução e regeneração de uma nação

que precisou de reagir e transformar-se. Na secção “Mrs Brown” enaltece-se essas mulheres valorosas elevadas à imagem da fada do lar, que cuidam quer da regeneração material (a casa), quer da regeneração social e psicológica:

Because the war is over, the world has survived, and we are here, all of us, making homes, having and raising children, creating not just books or paintings but a whole world – a world of order and harmony where children are safe (if not happy), where men who have seen horrors beyond imagining, who have acted bravely and well, come home to lighted windows, to perfume, to plates and napkins. (Cunningham 42)

Enquanto Clarissa Dalloway, apesar das suas dúvidas e fraquezas, sabe qual é o seu lugar no mundo, representa-o, e é nesse papel que ela se reconhece e é reconhecida pelos outros, Laura não se reconhece no seu, como mulher de família e fada do lar. Para esta mulher a guerra não acabou – continua dentro de si própria, consigo mesma.

Importa agora acompanharmos a trajectória da luta de Laura ao longo do dia porque a leitura surge entranhada nesse decurso e imiscui-se na vida e nas acções da personagem. Numa entrevista a Dave Weich (June 21, 2005), Cunningham revelou que escrevia acerca de pessoas que estão a passar por uma fase de tremenda mudança nas suas vidas ou algum tipo de crise interior e que a felicidade humana só lhe interessava enquanto capacidade de sobreviver ao desastre. Laura enquadra-se no tipo de personagens que passa por uma crise interior, não por ser uma característica exclusiva dela, mas porque nela a crise é profunda e insistente, não sendo por acaso que se considera Laura a personagem mais forte do livro. Para se compreender esta crise é necessário explorar o modo como a personagem se auto-define e a imagem que nós, leitores, temos dela.

Divisam-se dois factores no cerne da insatisfação e angústia de Laura: ver-se forçada a viver numa realidade adversa na qual experimenta uma sensação de não pertença e a frustração pela incapacidade ou inabilidade para fazer coisas perfeitas, ideais. A definição que se vai formando de Laura é, em grande parte, veiculada através da técnica do discurso indirecto livre, para melhor descrever os meandros do mundo psicológico

desta personagem conturbada. O narrador abstém-se de a julgar, facto que aliado à confluência da sua voz com a da personagem não permite uma distinção clara de quem fala (focalização), o que também favorece a personagem em termos de credibilidade, pois inspira a empatia do leitor. Independentemente da voz responsável pela enunciação, o resultado é um discurso cuja densidade deixa o leitor suspenso.

Quem é Laura Brown? É uma mulher estranha, poderosa e desequilibrada à maneira dos artistas, cheia de visão, de fúria, acima de tudo, decidida a criar algo, uma cozinha, um bolo de aniversário, o mundo reanimado (Cunningham 106). Era esta a mensagem que a própria personagem desejava passar à amiga Kitty. Para não ser uma mulher estranha, uma criatura patética, cheia de peculiaridades e de raivas, solitária, amuada, tolerada mas não amada (101), casou com um ex-soldado, Dan, um ser amoroso, simples e terra-a-terra. Porque o casamento a faz sentir presa e deslocada, actualmente, ela questiona esse passo: «Why did she marry him? She married him out of love. She married him out of guilt; out of fear of being alone; out of patriotism. He was simply too good, too kind, too earnest, too sweet-smelling not to marry. He had suffered so much. He wanted her.» (106).

Antes de casar ela era uma outra pessoa, com um espaço seu para ler: «[she] had always been left alone, to read.» (40). Agora, casada, perdeu esse espaço, a sua essência; ela sabe-o, e mesmo assim esforça-se por ser normal. Ser normal é ser uma mãe competente que lê calmamente para o filho; é ser uma esposa capaz de pôr a mesa de modo perfeito (101). Mas ela não consegue e alheia-se, refugiando-se na leitura (compulsiva) de Virginia Woolf, por ser a única forma de se reencontrar, aproximando-se do espaço que perdeu: «she is trying to keep herself by gaining entry into a parallel world.» (37).

Esta situação dá lugar a um conflito interior demolidor e a sensações de estranheza. O conflito traduz-se na tentativa de agir como a esposa normal e, ao mesmo tempo, refrear a vontade de ler. O esforço de autodomínio é visível, de forma pungente, em expressões como:

She should not be permitting herself to read, not this morning of all mornings; not on Dan's birthday (...) She will make up for breakfast by baking Dan a perfect birthday cake; by ironing the good cloth; by setting a big bouquet of flowers (roses?) in the middle of the table, and surrounding it with gifts. That should compensate, shouldn't it? (38)

A tentação de ler é forte: «She will read one more page. One more page, to calm and locate herself, then she'll get out of bed.» (38). Depreende-se que quanto mais lê, mais se alarga o fosso entre o mundo que a leitura suscita e a realidade, mas também se agudiza a consciência de que há algo de errado com ela: «she is possessed (it seems to be getting worse) by a dream-like feeling, as if she is standing in the wings, about to go onstage and perform in a play for which she is not appropriately dressed, and for which she has not adequately rehearsed. What she wonders, is wrong with her.» (43). Por vezes, conquista o desejo de subir as escadas e ir para o seu quarto ler, e descortina motivos para abrandar a leitura, pensando que o facto de dormir pouco (por causa da leitura) pode fazer mal ao bebé (receia que o médico a proíba de ler por completo). Reprime-se, repetindo, energicamente, que não voltará ao livro (48).

Numa dimensão sociológica, o esforço de contenção de Laura, no sentido de refrear a leitura, convoca a atitude condenatória de alguns moralistas, ensaístas e críticos que, por altura da segunda metade do século XVIII, argumentavam que o romance corrompia, seduzia e envenenava a mente e o corpo das leitoras jovens (Binhammer 1). No caso de Laura, a condenação é de origem inversa, porque parte da própria consciência da personagem ao aperceber-se que as expectativas exteriores em relação ao seu papel doméstico chocavam com o seu desejo de refugiar-se na leitura.

Cunningham afirmou na entrevista a D'Erasmus que para se afastar de uma visão estereotipada de Laura Brown, e aliciado pela obsessão de Woolf pela busca da perfeição nos seus escritos, resolveu dotar Laura com qualidades próprias de um artista, dando o exemplo da ânsia pela casa perfeita e pelo bolo ideal. Em consonância, nas primeiras páginas da secção "Mrs Brown", arrebatada pelo fascínio pela escritora britânica, Laura confidencia um dos seus segredos bem guardados – ela gosta de

imaginar que tem um rasgo de genialidade (aliás, como todas as pessoas). Essa característica é colocada ao serviço das pequenas acções concretizadas no dia a dia, nas quais ela se revê, às vezes, com alguma ironia trágica: «Here is the brilliant spirit, the woman of sorrows, the woman of transcendent joys, who would rather be elsewhere, who has consented to perform simple and essentially foolish tasks, to examine tomatoes, to sit under a hair dryer, because it is her art and her duty.» (42).

Aproveitando esta sensibilidade artística da personagem, revelam-se momentos que caracterizam o acto criativo. Na comparação entre o processo de pôr a mesa e o trabalho do pintor ou do escritor que vislumbram um modo de dar o toque final à obra de arte, antevê-se o processo criativo como algo que vive do inesperado, de ápices de inspiração:

As Laura sets the plates and forks on the table – as they ring softly on the starched white cloth – it seems she has succeeded suddenly, at the last minute, the way a painter might brush a final line of color onto a painting and save it from incoherence; the way a writer might set the line that brings to light the submerged patterns and symmetry in the drama. It has to do, somehow, with setting plates and forks on a white cloth. It is as unmistakable as it is unexpected. (207)

A sensibilidade artística, projectada na ambição de se criar a obra perfeita, poderia gerar um estado de alma positivo se não estivesse crivada de irrealismo e desmesura e se não fosse uma fonte agravada de frustração pela incapacidade ou inabilidade da personagem para fazer coisas perfeitas. O processo de preparação do bolo, como se viu no capítulo II, é um exemplo dos sentimentos de fracasso que percorrem *Mrs Dalloway* e *The Hours* e que caracterizam ou desinquietam mesmo as personagens principais.

Tal como todo o artista ambiciona a concretização da obra-prima, Laura ambicionara a confecção do bolo perfeito. Para infelicidade desta, a sua obra foi avaliada pela amiga, Kitty, a dona de casa ideal, como “cute”. Kitty, aos olhos de Laura não é apenas uma entidade singular, a sua opinião é elevada ao ponto de representar a opinião geral, como se a opinião dela fosse a de um crítico de arte reconhecido que publicasse num jornal

influyente. Apesar de Laura inferir que há aqueles que têm capacidade e há outros que não a têm e não se interessam [«You can be capable or uncaring» (104)], o que transposto para a arte, ou para a linguagem popular, daria: “há quem tenha jeito e há quem não o tenha”, ela não desiste. Desconhece-se se Laura reconhece, como o fazem os artistas, que há uma diferença entre o que se ambiciona e a percepção que se tem da obra final.

Um aspecto relevante sobre a preparação do bolo diz respeito ao facto de se verificar uma transferência da sensibilidade artística disseminada por Laura na atenção e esmero que dedica ao bolo para o filho. Laura, inconscientemente, passa para o filho a ideia de que se está a criar uma obra de arte, ideia que é perceptível no modo como ele lida com os ingredientes e os utensílios, acreditando que estes têm qualidades transcendentais: «He believes this cup of flour to be singular and irreplaceable. It is one thing to be asked to carry a cabbage across the street, quite another to be asked to carry the recently unearthed head of Rilke's Appolo.» (77). Sabemos que Richie será poeta. Daqui pode-se tirar a ilação de que não há apenas interconexões (intertextualidade) entre uma obra de arte e uma outra, as interconexões são complexas e ocorrem também num emaranhado que passa de livros para pessoas e de pessoas para pessoas e para livros: por outras palavras, Cunningham lê *Mrs Dalloway* e decide homenagear a obra escrevendo um livro que fala dela; no seu livro há uma personagem (Laura) que lê obsessivamente *Mrs Dalloway* e passa a sua sensibilidade ao filho (Richie) que um dia escreverá um romance centrado numa personagem chamada Clarissa Dalloway. A interconexão dá-se por encaixe, começando na Clarissa Dalloway de Woolf e acabando na Clarissa de Richard.

O desejo de perfeição, ou a hipersensibilidade que lhe está afecta, não é sempre sinónimo de incompletude. É durante a preparação do bolo que Laura, na companhia do filho, num momento de entusiasmo, tem a sensação de reencontrar-se consigo mesma, ali, naquela cozinha, sentindo-se satisfeita com o que é suposto ela ser: mãe, a caminho de um segundo filho e esposa ideal:

It seems possible (it does not seem impossible) that she's slipped across an invisible line, the line that has always separated her from what she would prefer to feel, who she would prefer to be. It does not seem impossible that she has undergone a subtle but profound transformation, here in this kitchen, at this most ordinary of moments: She has caught up with herself. (79).

Os verbos no “present perfect” indicam que a acção já aconteceu. Para além disso quando Laura, em jeito de (auto)reafirmação diz: «It seems she will be fine. She will not lose hope» já revela preocupação, significando, então, que aquele momento em que ela pensa ter transposto a barreira entre o que desejaria ser e o que é foi um instantâneo. Em “Sketch of the Past”, Woolf inclui momentos de revelação como os de Laura a que designa por “moments of being”. São momentos excepcionais em que se vislumbram coisas reais por detrás das aparências, possibilitando-nos uma apreciação melhor, mas transitória, dos fundamentos da vida, do tempo ou da identidade (Mepham). A personagem de Woolf, Clarissa Dalloway experimenta momentos de choque e de revelação equivalentes a “moments of being”.

Se bem que em determinados momentos semelhantes a “moments of being” Laura pareça quem aparenta ser, provavelmente quando se abstrai de si própria [«(...) for a moment she is precisely what she appears to be: a pregnant woman (...) she is herself and she is the perfect picture of herself; there is no difference.» (Cunningham 76)], ela persiste em querer ser outra: «She is a woman in a car dreaming about being in a car.» (141). Por vezes, quando o ímpeto do desassossego é mais forte, agudiza-se a situação de divisão interior, o que sucede quando ela literalmente foge de casa: «It's almost as if she's accompanied by an invisible sister, a perverse woman full of rage and recriminations, a woman humiliated by herself, and it is this woman, this unfortunate sister, and not Laura, who needs comfort and silence. Laura could be a nurse, ministering to the pain of another.» (149). Neste exemplo, Laura, querendo desculpar-se por ser estranha, imagina que a razão dessa estranheza se deve à existência de uma outra pessoa dentro dela. A partir desta passagem começamos a suspeitar que a personagem entrou numa vivência de quadro depressivo que sabemos se acentuará com ideias suicidas.

Há artigos do foro da psicologia e da psiquiatria que, ora incidindo na análise do livro *The Hours*, ora na versão em filme ou conjugando as duas versões, atestam o problema psíquico de Laura. Sheehan comparou as personagens do filme: Virginia, Laura e Clarissa e concluiu que embora todas tenham traços de personalidade *as-if*, apenas Laura pode ser classificada como tal, pois verificou que, embora todas precisem de criar algo para encontrarem alguma coisa de si mesmas, no caso de Laura essa necessidade é urgente e avassaladora. Da breve exposição feita no artigo da citada autora sobre a personalidade *as-if*, infere-se que a Laura, personagem do romance, apresenta características desse tipo de problema, de que se destacam: falta de genuinidade na maneira de ser, limitação na capacidade de amar, negação (“disavowal”) e refúgio psicológico (“psychic retreats”). No artigo “Depressão e Suicídio no Filme *As Horas*”, afirma-se que Laura parece viver num estado de distímia, cujos traços essenciais correspondem ao estado depressivo leve e prolongado. Numa apreciação leiga, dir-se-á que a Laura do romance se enquadra num estado deste género, o que é sentido sobretudo quando ela foge para o hotel e começa a pensar na morte. Gallego e Bogomoletz fazem uma leitura psicanalítica do livro e do filme, do ponto de vista dos especialistas Kohut e Winnicott. À luz da teoria de Winnicott sobre o *self* verdadeiro e o falso *self*, Laura é identificada como um caso exemplar de falso *self*. O falso *self* está presente em qualquer pessoa, embora com diferentes níveis de implicação patológica. Winnicott asseverou que o falso *self*, especialmente quando se encontra nos extremos mais patológicos da escala, é acompanhado por uma sensação subjectiva de vazio, de futilidade e de irrealidade (Weigand), cenário no qual Laura cabe exemplarmente.

Nesta fase, é propícia uma tentativa de procurar compreender este estado de alma de Laura. Em termos de construção narrativa, este constitui um modo de estabelecer uma ligação com as narrativas das restantes secções do romance, através da repetição. Pensemos no caso da secção “Mrs Woolf”: o narrador vai dando indícios da fragilidade psicológica da personagem Virginia, que culminará na cena em que ela foge de casa e se dirige à estação de comboios de Richmond, para chegar a Londres. Estabelece-se assim um processo de inter e intratextualidade, factor de coesão estrutural do romance de Cunningham. O autor repete o retiro metafórico de Clarissa Dalloway para o quarto do sótão, despoletado pelo ressentimento de a personagem não ter sido convidada para

acompanhar o marido para o almoço social, recriando-o na secção “Mrs Dalloway”, na pessoa da personagem homóloga (Clarissa Vaughan). A tentativa de fuga da personagem Virginia e a evasão de Laura exemplificam o processo de repetição por intratextualidade. A fuga de Laura é uma passagem notável quanto às ressonâncias intertextuais de que se serve como tecido e que contribuem para o efeito psicológico carregado e profundo.

Laura foge porque os acontecimentos do dia (o filho, o bolo, o beijo a Kitty) a deixaram vazia e exausta a ponto de não se poder concentrar na leitura e pensar que está a enlouquecer. Ela foge para algures onde possa ler e escapar da loucura (representada no filho, na casa e na pequena festa de aniversário). Apesar de agir de forma responsável, levando Richie à ama, Laura pressente que está a fazer algo sórdido, sobretudo ao alugar um quarto de hotel duplo para umas horas, inventando a (má) desculpa que o marido vem atrás com as malas. O adjetivo “sordid”, mencionado duas vezes (146, 148), a par de “whorish” (150) enfatizam a ideia de que se trata de uma acção sentida como ignóbil. É uma ideia irónica que algo supostamente subtil e espiritual, como querer estar sozinho (para ler) possa ser conotado, de um outro ponto de vista, como ignóbil e ilícito. Mas como muitas das sensações, esta é apenas passageira e transitória.

Todo o espaço do hotel é propício àquilo que Laura procura: uma espécie de medicamento entre o analgésico e o sonífero, como a morfina. A entrada naquele espaço esbate-lhe de imediato os nervos, a raiva e a frustração: «The decision to check into this hotel, to rise in this elevator seems to have rescued her the way morphine rescues a cancer patient, not by eradicating the pain but simply by making the pain cease to matter.» (149).

O primeiro contacto com o edifício, a forma, a cobertura e a entrada, carregam associações de uma atmosfera de sonho. As cores sugerem um ambiente de serenidade, do consciente, de intuição, de busca da verdade interior (azul da passadeira); de frieza e claridade (branco do edifício); de profundidade e mistério (preto das portas). A calma é fomentada pelo jardim com uma fonte, no exterior, e pela atmosfera gélida e sem ruído, no interior. A cobertura também proporciona um ambiente repousante, com uma ligeira

qualidade nocturna e um brilho lunar. É o lugar anestésico de que ela precisava: «This hotel, this lobby, is precisely what she wants – the cool nowhere of it, the immaculate non-smell, the brisk unemotional comings and goings. She feels immediately, like a citizen of this place. It is so competent, so unconcerned.» (146-7). Infere-se pois que Laura procura um “não-lugar”, no sentido antropológico definido por Marc Augé – um lugar que não seja identitário, nem relacional, nem histórico (77-78). Tal como os aeroportos, os centros comerciais, os transportes colectivos, etc. também este grande hotel é um não-lugar. É um espaço provisório e efémero; ela sabe-o, pois precisa da solidão e transitoriedade que este proporciona.

O efeito aquoso de calma e vácuo do espaço comum do hotel também perdura no quarto de cor turquesa. Não é de estranhar que Laura tenha a sensação de entrar num sonho em que deixa o seu mundo e entra no universo de *Mrs Dalloway*, imaginando inclusive particularidades sobre a autora, Virginia Woolf: «(...) she imagines that Virginia Woolf herself, the drowned woman, the genius, might in death inhabit a place not unlike this one.» (150). Esta fantasia soturna está associada à passagem que Laura lê («She remembered once throwing a sixpence into the Serpentine» até aos versos de Shakespeare «Fear no more...») sobre a vida e a morte. Em *Mrs Dalloway*, repete-se a expressão «She had once thrown a shilling into the serpentine» (Woolf 202) quando Clarissa é informada do suicídio de Septimus. Em *The Hours*, aquela mesma passagem leva Laura a pensar na possibilidade de se suicidar, pois segundo ela os quartos de hotel são o sítio onde as pessoas fazem essas coisas (151). A presença da morte é tão plausível que ela ouve o anúncio na sua cabeça («like a voice crackling from a distant radio station»). As personagens Virginia e Richard em momentos como este também ouvem vozes, mas em grego.

De algum modo, o tipo de espaço combinado com a leitura proporcionaram uma perspectiva da morte mais aberta e mais serena. A morte pode ser algo reconfortante e libertador, como pensou Virginia na secção “Mrs Woolf” na cena do pássaro morto no jardim. Até pode encerrar uma beleza (trágica): «like an ice field or a desert in early morning» (152-52). Apesar disso, é mais importante o facto de ela amar a vida ainda que, em determinados momentos, de forma impotente. Para além disso, o suicídio seria

um acto de maldade para com a família e para com a criança que traz no ventre. A leitura é também um dos factores a levar Laura a decidir-se pela vida, pois a sensação de ler é a única actividade que lhe desperta impressões positivas [«deep and buoyant» (150)]. Lembremo-nos que as meditações de Clarissa Dalloway que incluem a ideia da morte (ou notícias desagradáveis, como não ter sido convidada para o almoço com Lady Bruton) implicam sempre os versos de Shakespeare como forma de a fortalecer e animar. No caso de Laura, os versos também surtiram esse efeito positivo.

Afirma-se que Laura exemplifica o papel do leitor activo. A relação desta personagem com a leitura da obra *Mrs Dalloway* é profunda. O romance que Laura lê é uma obra especial porque está consagrada. Na tentativa de responder à pergunta “Porquê ler os clássicos?”, Calvino afirma que a obra clássica de alguém é aquela à qual não se pode ser indiferente e serve para definir a própria pessoa em relação a e talvez em contraste com esse seu clássico. Laura também se define em relação ao romance que lê e até em relação à autora do livro.

Numa análise psicanalítica de cenas de leitura, Jacobus afirma, a propósito da imagem familiar da figura feminina, no jardim, absorta na leitura e com o olhar distante, que o sujeito está fixo na realidade do jardim, mas à mercê da realidade criada pelo autor e que (segundo Birkerts) quando a mulher lê (por oposição a pensar) ela deixa de ser ela própria. Esta explicação elucida-nos sobre a descrição que Cunningham apresenta do estado de Laura quando ela regressa do hotel: *She is herself and not herself (...) She's overtaken by a sensation of unbeing»* (Cunningham 187). A leitura implica uma mudança do nosso estado e é definida como um jogo invisível de energias: «Reading (...) implies a change of state or orientation (...) a dynamic process of connection, linguistic possession, and vehicular movement as unconscious as highway driving, which tends to be experienced as inwardness and virtual temporality, as opposed to “garden reality” and real time.» (Jacobus 7). O autor aponta um aspecto focado por Poulet sobre a relação entre livro e leitor – a queda de barreiras entre os dois: «the extraordinary fact in the case of a book is the falling away of the barriers between you and it. You are inside it, it is inside you (...) for Poulet the book exists (...) in what he calls ‘my innermost self’.» (18). O autor acredita que neste “mundo interno”, o leitor

tende a reagir ao livro um pouco à semelhança do hipnotizado que sentindo como dele a personalidade do hipnotizador, assim reage às instruções deste, o que leva à dedução de que os livros nos mudam. Compreendemos assim que Laura, após o momento de reencontro com a leitura, que lhe sugeriu hipóteses de opções a seguir, se tenha decidido temporariamente pela vida com a família (pela criança que estava para nascer), mas depois venha a perseguir a ambição de sempre – a de poder consagrar a sua vida à leitura e aos livros.

Foram sendo expostas algumas passagens e ideias que estabeleciam ressonâncias quer com a ficção de *Mrs Dalloway* quer com a biografia de Woolf. Há, no entanto, relações intertextuais importantes que se estabelecem com outros trabalhos de Woolf, sendo também possível detectar uma ligação com a obra da escritora Doris Lessing. Estas são as relações que importa especificar sucintamente dado que comprovam a ideia geral desta dissertação: o romance de Cunningham vive e afirma-se através de ecos e empréstimos de *Mrs Dalloway*, num processo de intertextualidade cerrada com a matriz woolfiana, que se estende em teia à vida e restante obra de Woolf e se manifesta de forma especular. Começamos pela alusão mais óbvia. A omnipresença da autora Virginia Woolf nesta secção em apreço é sugerida de forma directa através dos pensamentos de Laura. Na cena do hotel, essa presença é subtilmente insinuada na forma do design do hotel em V – uma referência a Virginia Woolf, como lembra Wild.

O espaço que Laura procurou era um lugar privado e silencioso para ler e pensar. Não podia ser um restaurante porque teria de representar, fingir uma cena; num parque ficaria exposta e mesmo uma biblioteca seria um espaço demasiado público, decide-se então por um quarto de hotel. Esta ideia, concretizada pela personagem, de que a mulher precisa da privacidade e intimidade de um quarto ecoa a reivindicação de Woolf no ensaio *A Room of One's Own* de que a mulher tem de gozar de independência, mesmo financeira para poder escrever: «a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction» (Woolf 5). Em “Mrs Brown”, o propósito de escrever deve ser transposto para o acto de ler, sem o qual o acto criativo não faz sentido, como lembra a teoria estética da recepção. O aspecto económico é relembrado quando Laura se interroga se o aluguer do quarto não será um desperdício de dinheiro. Para bem dela,

não o é: «Yes, it's wasteful – a hotel room for an entire night, when all she means to do is sit there reading for two hours or so – but money is not particularly tight right now» (Cunningham 146); é assim que ela consegue este espaço ideal para o momento que experimenta. Do mesmo modo que o quarto (físico e metafórico) de Woolf pretende ser de libertação para as mulheres escritoras, bem como para a mulher enquanto personagem de ficção da época, também o quarto de Laura pretende ser de libertação física e espiritual do confinamento a que estava votada no seu papel de fada do lar. Desta forma, o romancista contemporâneo segue o processo intertextual que a própria Woolf anuncia neste ensaio e que prevê a interligação entre os livros: «For books continue each other, in spite of our habit of judging them separately.» (Woolf, *A Room* 79).

No hotel em forma de V Laura fica com o quarto 19, numa alusão à *short story* “To Room Nineteen” de Doris Lessing, publicada em 1978. A intertextualidade vai para além da partilha do número do quarto de hotel ocupado pelas personagens femininas e inclui algumas semelhanças no que diz respeito à história e ao tema. Em “To Room Nineteen”, a protagonista Susan Rawlings, depois de doze anos de casada e de ter deixado o emprego para cuidar do lar e da família, o que tinha preenchido a sua vida até aí, começa a questionar-se, sobretudo a partir do momento em que os filhos estão crescidos e depois de descobrir que o marido mantém casos extra-conjugais. Para poder evadir-se de casa e do seu papel de mãe e esposa, aluga um quarto de hotel para aí ficar em reclusão, mas mentalmente embarcando numa viagem interior em busca do seu outro eu mais verdadeiro. Quando o marido se inteira desta situação, Susan opta por não dizer a verdade por antever que não será compreendida. Numa tentativa de preservar o seu lado autêntico e para não ter de compactuar com a imagem da mulher ideal, suicida-se no quarto de hotel. Laura e Susan têm em comum o desempenho de um papel familiar e social no qual não se revêem e do qual acabam (tragicamente) por se libertar (Susan através do suicídio e Laura através da fuga para o Canadá); para isso precisaram de um espaço privado para pensar e encontrarem-se – o quarto número dezanove.

Há ainda a destacar uma menos óbvia ligação intertextual com a obra de Woolf, despoletada a partir do título desta secção, “Mrs Brown”, que conduz ao ensaio de 1924

intitulado “Mr Bennett and Mrs Brown” ou “Character in Fiction”<sup>1</sup>. Este trabalho, em estilo de manifesto literário, versa a temática da uma nova percepção da personagem e da sua caracterização que devem ser consonantes com a condição humana numa época de mudança. Também constitui uma reacção ao artigo do romancista Arnold Bennett (que a autora diz pertencer ao grupo dos eduardianos) intitulado “Is the novel decaying?” de 1923. Woolf serve-se da figura de Mrs Brown para mostrar como, até aí, a concepção de uma personagem dependia da noção de realidade do autor. Os modelos de descrição e classificação minuciosa tinham porém deixado de ser adequados à assumpção de imagens fragmentárias, indirectas e subjectivas e não é tarefa fácil capturar esta personalidade que tendia a “evadir-se”, daí a expressão inicial do ensaio: «My name is Brown. Catch me if you can.» (Woolf 37). Ao chamar Laura Mrs Brown, Cunningham insinua a intenção de perseguir a personagem nos moldes descritos por Woolf. O autor contemporâneo foi seduzido por uma personagem que se impôs a partir do momento em que passa a ser vista como artista; ao longo da narrativa o autor não cessa de a descrever, acompanhando-a nos meandros da sua consciência atormentada. Indirectamente, concluímos através de Laura que o romance que ela está a ler (*Mrs Dalloway*) é uma obra que persegue o carácter das personagens e que actualiza a recomendação de Woolf segundo a qual o escritor se deve aproximar do seu leitor apresentando-lhe algo que ele reconheça, que lhe estimule a imaginação e que o leve a cooperar na relação com a obra. O escritor deve também proporcionar um ponto de encontro facilmente alcançável: «And it is of the highest importance that this common meeting-place should be reached easily, almost instinctively, in the dark, with one's eyes shut.» (Woolf 53). São estas qualidades que atraem Laura (a leitora). A criação da personagem é entendida por Woolf como uma tarefa elaborada por leitores e escritores em conjunto, porque o texto é um acontecimento produzido com a sua leitura e Laura demonstra-o exemplarmente.

---

<sup>1</sup> De acordo com autores como Majumdar e McLaurin [introdução da obra *Virginia Woolf: The Critical Heritage* (16)], este trabalho é considerado a versão desenvolvida do artigo “Mr Bennett and Mrs Brown”, publicado em 1923, primeiramente pelo jornal *New York Evening Post: Literary Review*. O ensaio foi lido aos Heréticos de Cambridge, a 18 de Maio de 1924 e em Julho foi publicado na revista *Criterion* com o título “Character in Fiction”. A Hogarth Press publicou-o depois com o título da versão original “Mr Bennett and Mrs Brown”.

### 3- “Mrs Woolf” – a escritora

Se, neste romance de cariz auto-reflexivo metanarrativo, a personagem Laura Brown assume o estatuto de leitora, insigne e compulsiva, a personagem Virginia, na secção “Mrs Woolf”, reencarna o papel do escritor. A obra *Mrs Dalloway* é a teia cujos fios ligam as várias secções do romance contemporâneo: a personagem Virginia Woolf escreve o livro, Laura Brown lê-o e Clarissa Vaughan representa-o, numa versão actualizada.

O objectivo da exploração desta secção é acompanhar a personagem escritora num dia vulgar da sua vida, em parte preenchido a escrever um novo romance, do mesmo modo que se fez com Laura Brown, a personagem leitora. Uma vez que aqui se impõe a faceta da escritora, privilegiar-se-á a reflexão em torno do processo da escrita, como flui e que representa para a escritora. Como é impossível dissociar a escritora da pessoa no seu todo, atentar-se-á noutros aspectos e problemas e na conexão possível com essa faceta de escritora. Já que Cunningham afirmou ter usado como fontes principais as biografias escritas por Quentin Bell e Hermione Lee, afigura-se relevante apurar a correspondência intertextual entre as cenas criadas pelo autor e os relatos provenientes de fontes biográficas e autobiográficas e de outros textos de Virginia Woolf. Importa também evidenciar alguns indícios que justificam a asserção de que *The Hours* obedece a um padrão de escrita especular, entrelaçando na teia intertextual elementos de planos distintos: de *Mrs Dalloway*, das biografias de Woolf e da ficção narrativa de *The Hours*.

A nota final de *The Hours* esclarece o teor que subsiste na secção Mrs Woolf, de carácter iniludivelmente biográfica, histórica e documentada:

While Virginia Woolf, Leonard Woolf, Vanessa Bell, Nelly Boxall, and other people who actually lived appear in this book as fictional characters, I have tried to render as accurately as possible the outward particulars of their lives as they would have been on a day I've invented for them in 1923. I depended for information on a number of sources, most prominently two magnificently balanced and insightful biographies: Virginia Woolf: A Biography by Quentin Bell, and Virginia Woolf by Hermione Lee. (Cunningham 229)

Por um lado, usar a pessoa da escritora, para fazer dela uma personagem de um romance constitui um artifício intertextual arrojado, sobretudo se considerarmos que a biografia de Virginia Woolf continua a suscitar controvérsia. Por outro lado, expor esta nota no romance, também ela um rico elemento intertextual, gera no leitor alguma perplexidade e desconforto ao partilhar e, assim, pôr a nu o processo de construção da história.

Na secção “Mrs Woolf”, Cunningham usa factos recuperados pela pesquisa histórica, respeitando as circunstâncias que as biografias da escritora evidenciam e imagina livremente cenas da vida da autora britânica quando esta inicia a criação da obra *Mrs Dalloway*. Hermione Lee qualifica esta estratégia como peculiar: «it is a peculiar experience to find details from a biography you have written redeployed as fiction» (“Mrs Brown’s secret”).

A própria Virgínia Woolf não só escreveu uma biografia ficcionada e fantástica (*Orlando*), como também se dedicou nos ensaios “The New Biography” e “The Art of Biography” a definir uma nova biografia afastada da tradição reverente e elogiosa. Em “A Sketch of the Past” volta a chamar a atenção para a natureza ficcional de toda a biografia e autobiografia. O caso do texto da secção “Mrs Woolf” corresponde a uma reinvenção (ao sabor de romancista pós-moderno) de parte de uma história. A imagem da escritora que chega ao leitor é filtrada pela leitura e interpretação que o autor de *The Hours* faz dela. Para explorar esta ideia, é possível transpor para aqui a descrição que Oliveira faz a propósito do trabalho do biógrafo (11). Segundo Oliveira a imagem que se vai formando do biografado é especular e esta autora verifica que é através da tentativa de compreender a personalidade do outro que o biógrafo aprende muito sobre si próprio. Ainda de acordo com a mesma autora, há na biografia duas histórias que se entrelaçam: a do biografado e a da relação do biógrafo com o biografado, que ela designa de relação ficcional. Regressa-se assim à assumpção de que a escritora Virginia Woolf é moldada pelo ponto de vista (legítimo) do romancista (americano, cidadão, professor universitário, homossexual, ...).

A secção “Mrs Woolf” abre com a personagem Virginia em fase de germinação do romance “Mrs Dalloway”. Percebemos que a primeira frase: «Mrs Dalloway said

something (what?), and got the flowers herself» (Cunningham 29) é uma opção de começo da obra que a personagem se propõe a levar a cabo. Também se percebe, desde logo, a liberdade com que Cunningham ficciona esta cena biográfica. Virginia tinha em mente outra opção para início do romance: «soldiers marching off to lay the wreath in Whitehall»; porém, na realidade, é sabido que Virginia Woolf partiu da reescrita da *short story* “Mrs Dalloway in Bond Street” para conceber o romance *Mrs Dalloway* e reutilizou a primeira deixa («Mrs Dalloway said she would buy the gloves herself») – o que, visto sob a perspectiva da *mise en abyme*, confirma o valor da escrita como um processo dinâmico e de incessante poder regenerativo.

O narrador de *The Hours* não clarifica se a primeira frase do livro que Virginia se prepara para escrever é proferida pela personagem em estado de vigília ou se faz parte do discurso onírico, pois ela está na última fase do sono, prestes a acordar, mas ainda entorpecida. Sonhou com um parque e com uma frase para o livro, da qual já se esqueceu. O fundamental é, no entanto, o facto de este sonho constituir um impulso para a escritora trabalhar avidamente. Um sonho como factor activador da escrita ou simplesmente como uma fonte de sensações pode exemplificar o que a escritora teorizou no ensaio “Modern Fiction” (2151): o escritor deveria abandonar o artificialismo da convenção literária e aproximar-se da vida na sua complexidade, sendo as personagens representadas na sua vivência diária, possibilitando ao leitor entrar nas suas mentes. Cunningham cumpre o propósito de Woolf (de examinar, num determinado momento de um dia normal, uma mente vulgar) ao descrever esta cena de sensações experienciadas pela escritora ao acordar, numa manhã de um dia como outro qualquer.

O sonho é uma visão platónica de um parque. É um parque que deixa antever um parque do submundo «the true idea of the park» (Cunningham 30), um verdadeiro arquétipo. Para além da imagética das cores e flores, surgem elementos que associamos a reminiscências da obra *Mrs Dalloway*. Um deles é a figura da velha a lembrar a velha enigmática que cantava uma canção imemorial no parque ou inclusive a velha que Clarissa Dalloway via à janela e que Septimus também viu quando se preparava para se atirar da janela abaixo para pôr fim à vida. O outro elemento é a presença da água, («A

stone maiden, smoothed by weather, stands at the edge of a clear pool and muses over the water.») como símbolo de fluidez e mutabilidade; o termo “pool” foi frequentemente usado por Woolf para associações ligadas à mente. Esta visão platónica, onde uma força viva e ancestral tece mundos e permite a entrada para um submundo («more marvellous and terrible») pode ser uma metáfora ou visão da própria literatura, como força criadora de mundos. Pode representar também a (in)consciente busca da perfeição por parte do artista. A personagem Virginia é uma das figuras do sonho, movimentando-se pelo parque, de forma impelida, até descobrir o outro parque (a ideia de parque) que poderia corresponder à ideia da escrita perfeita. Se tivermos em conta que uma das epígrafes do romance *The Hours* (a última estrofe do poema “The Other Tiger” de Jorge Luis Borges) evidencia o desejo pela procura infinita da expressão perfeita, que se ficará tão só pela forma do que o poeta sonha e pelo seu discurso, podemos afirmar que o sonho de Virginia dá outra forma a esta procura.

O tema do duplo emerge naturalmente logo nas primeiras páginas da secção “Mrs Woolf”. Virginia reconhece em si um segundo eu, mais puro; é uma faculdade interior que lhe possibilita atingir um estado em que a percepção fina lhe permite apreender a realidade e transcrevê-la para o papel, quase instintivamente: «It is an inner faculty that recognizes the animating mysteries of the world because it is made of the same substance, and when she is very fortunate she is able to write directly through that faculty.» (35). A falta de apetite, motivada pela convalescença recente, propicia este quase estado de transe: «Not eating is a vice, a drug of sorts – with her stomach empty she feels quick and clean, clearheaded» (34). A satisfação é profunda mas depende da activação dessa faculdade interior, inesperada e caprichosa. Quando essa faculdade não está activada, a escritora não sai do eu “primário” de escritora medianamente competente, mas fragilizada por receios e incertezas.

Das duas personagens que são escritores em *The Hours*, é apenas na secção “Mrs Woolf” que assistimos ao desenrolar do ofício laborioso de escrever e aos momentos de interrogações, angústias e satisfações do escritor. Richard Brown já escreveu a sua “Mrs Dalloway” e goza os prémios de mérito pelo livro e pela carreira; a personagem Virginia acabou de lançar tão-somente a primeira frase e vai imaginando possíveis

destinos para as suas personagens. O narrador de *The Hours* na secção “Mrs Woolf” capta o autor no momento de criação, correspondendo alguns desses momentos ao que Virginia Woolf designou de “moments of being”.

A primeira limitação que a personagem escritora experimenta é a dificuldade em transmitir através da escrita as ideias concebidas na mente, insatisfação manifestada por muitos artistas e um dos dilemas da condição humana, a de sermos capazes de imaginar mais do que o que produzimos: «One always has a better book in one’s mind than one can manage to get onto paper.» (69). Este desfasamento remete-nos para a epígrafe do poeta Jorge Luis Borges, ainda que para este o fosso entre perfeição e realização do autor seja irremediavelmente inatingível (199):

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

O poeta sabe que haverá sempre uma diferença entre o tigre (símbolo de perfeição) criado no sonho e na estrutura verbal e o tigre real que «pisa a terra». A concepção da criação literária é pois algo distinta para a escritora, que já no sonho inicial antevia o alcance do arquétipo do “jardim”. Embora aqui nos atenhamos à personagem, também poderíamos imputar esta concepção à escritora real que, ao contrário do poeta, sugere, nomeadamente no artigo “Mr Bennett and Mrs Brown”, o alcance de algum tipo de perfeição, a descrição da personagem na sua essência: «One of these days Mrs Brown

will be caught. The capture of Mrs Brown is the title of the next chapter in the history of literature» (119)<sup>2</sup>.

A determinação entusiasmada da personagem pelo seu trabalho é visível nos objectivos que coloca para o livro: «She has lavish hopes, of course – she wants this to be her best book, the one that finally matches her expectations.» (69). Esta determinação ecoa o que a autora Virginia Woolf disse pretender com este seu quarto romance: aproximar o leitor da realidade da vivência diária com todas as suas nuances de conflito (interior), mistério e incerteza, distanciando-se da ficção sócio-descritiva vitoriana, que ela qualificou de materialista por se circunscrever, através de formas convencionais, à descrição do trivial e do transitório como a verdade absoluta. Os seus pressupostos para o romance *Mrs Dalloway* podem encontrar-se no ensaio “Modern Fiction”:

Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day. The mind receives a myriad impressions - trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms; and as they fall, as they shape themselves into the life of Monday or Tuesday, the accent falls differently from of old; the moment of importance came not here but there (...) Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible? (2150)

Em consonância com o pressuposto da transcrição do ensaio, a estratégia narrativa dominante de *Mrs Dalloway* consiste em seguir, por um dia, Clarissa Dalloway, acompanhando-a nas suas deambulações físicas e mentais. Este desafio suscita dúvidas à personagem escritora: «But can a single day in the life of an ordinary woman be made into enough for a novel?» Da leitura das passagens do diário de Virginia Woolf que concernem à elaboração do livro, bem como do conteúdo de ensaios já aqui referidos, conclui-se que a afirmação da personagem é completamente dissonante das

---

<sup>2</sup> Primeira versão do artigo “Mr Bennett and Mrs Brown”, publicada no jornal *New York Evening Post*, a 17 Novembro de 1923 e posteriormente, a 1 de Dezembro do mesmo ano, no *Nation and Athenaeum*.

preocupações da autora enquanto (re)escrevia o livro – um deslize no tratamento sério que o autor contemporâneo vem dando à personagem. Arranjar matéria suficiente para um romance ocupado com um dia na vida de uma personagem, afigura-se uma dificuldade pouco plausível para uma escritora experiente e conhecedora do facto de a experiência já ter sido realizada por James Joyce, com a personagem Leopold Bloom. Pelo contrário, segundo indicações do diário de 19 de Junho de 1923, uma das dificuldades da autora era dispor de matéria em excesso: «In this book I have almost too many ideas. I want to give life & death, sanity and insanity; I want to criticise the social system, & to show it at work, at its most intense» (*Diary* 248). Embora consciente da extraordinária tarefa que tem pela frente, encara-a com imensa garra: «I foresee, to return to *The Hours*, that this is going to be the devil of a struggle. The design is so queer & so masterful. I'm always having to wrench my substance to fit it.».

Assistimos ao traçado do plano inicial da personagem escritora para Clarissa: «Clarissa Dalloway will die (...) She will, Virginia believes, take her own life. Yes, she will do that.» (Cunningham 69). Cunningham retomou uma breve referência a uma hipotética versão primeira de *Mrs Dalloway* pensada para terminar com o suicídio de Clarissa – referência da autoria da própria Virginia Woolf na introdução da edição de *Modern Library* do romance (Showalter xxxvi). Esta referência foi escrita seis anos após a publicação de *Mrs Dalloway* e não há provas independentes que sustentem esse plano da autora (Briggs 141), sinal de que Cunningham aproveitou os ínfimos pormenores dos registos de vida de Virginia Woolf, tirando daí partido para reforçar a coesão interna da narrativa da secção “Mrs Woolf”. Lembremo-nos que esta secção se inicia verdadeiramente com o prólogo (que em retrospectiva, corresponde à última acção da personagem Virginia da secção “Mrs Woolf”), logo a ideia repetida de assistirmos a uma nova morte metodicamente anunciada para uma personagem enfatiza diversas ideias, nomeadamente a de intertextualidade baseada na concepção especular.

A par da ideia do suicídio de Clarissa, a personagem escritora também planeia o seu relacionamento afectivo. Um dos seus primeiros arroubos amorosos, a acontecer na adolescência, há-de ser por uma jovem, intrépida e desinibida; o beijo singular representará para Clarissa a memória de um momento infável e revelador de caminhos

alternativos, pelos quais Clarissa não enveredará por ser dotada de sensatez e conservadorismo [«she will come to her senses (...) and marry a suitable man» (Cunningham 82)]. A jovem a que se alude corresponde no romance de Woolf à personagem Sally Seton que evoluirá no romance *The Hours*, secção “Mrs Dalloway”, para Sally, companheira de Clarissa Vaughan.

É de notar nesta secção (“Mrs Woolf”) a confluência particularmente incidente de ramificações ou camadas intertextuais, (con)fundindo-se, por vezes, o plano biográfico com o plano ficcional. Tome-se como exemplo o tema da afeição por pessoas do mesmo sexo. A biógrafa Hernione Lee para além de dar conta das amigas mais significativas que Virginia Woolf cultivou com figuras femininas, também nota o tipo de padrão que transparecia na sua escrita: o da relação com uma mulher invulgar e mais velha (158). A afeição e/ou relação entre figuras femininas também está presente na ficção narrativa. Na secção “Mrs Woolf”, narra-se um brevíssimo momento íntimo entre as personagens Virginia e a irmã Vanessa, um beijo não muito inocente porque é sentido como «the most delicious and forbidden of pleasures» (Cunningham 154). Antes desta acção, a personagem escritora já tinha previsto que a sua personagem Clarissa haveria de se apaixonar por uma mulher, à semelhança do que acontece à Clarissa do romance de Virginia Woolf. Deve notar-se que enquanto, quer no romance da escritora inglesa, quer na versão ficcionada de Cunningham, o sentimento de intimidade entre duas mulheres está enterrado no passado, subsistindo apenas como uma bela recordação, em *The Hours* esse mesmo sentimento faz parte do presente e é consubstanciado como uma opção de vida na relação entre Clarissa Vaughan e Sally.

Cunningham dá uma visão da escritora como detentora de um génio criativo que se nutre da atenção pela vida e que subsiste na forma de recurso terapêutico para o lado negro da sua existência, que se traduz no receio de a qualquer momento ela ser acossada pela doença: «She works, always, against the fear of relapse» (70). É também sugerida a ideia de que os momentos de doença têm influência no poder criativo da escritora, como se fossem um revigorante; a própria personagem considera enigmaticamente estes momentos como necessários: «Eventually, when hours have passed, she emerges bloodied, trembling, but full of vision and ready, once she’s rested, to work again. She

dreads her lapses into pain and light and she suspects they are necessary.» (71). Deve ser lembrado que esta é uma versão ficcionada e que, provavelmente, para cativar a atenção do leitor, é passada esta imagem romantizada da associação entre genialidade e loucura, a imagem do autor que extrai poder criativo do seu sofrimento psíquico. Lee comenta do seguinte modo a tentação de explorar a doença de Virginia Woolf como um dom e de considerar a escrita como terapia:

Since in her writing she transforms illness into a language of power and inspiration, it is inviting to think of her illness as a “gift”, not as a disability, and of her fiction-writing as a form of therapy. But to treat her fiction only as therapy is to empty her writing of all content except the curative, to depoliticise it and to narrow its ambitious. Madness is not her only subject. Nor does she write simply in order to make herself feel better (though it’s true that she feels worse when she is not writing). A great deal of the process of controlling egotism, or translating personal material into art, is done with laborious painful difficulty. And that strenuous work marks the difference between the illness itself and what she does with it. (190)

Virginia Woolf, por seu lado, em registos autobiográficos, explica a sua relação com a escrita e as razões que a levam a escrever. Em primeiro lugar, a escrita evidencia-se como qualidade transcendente e como uma característica do ser, instintiva e intuitiva: «This intuition of mine – it is so instinctive that it seems given, not made by me» (“Sketch of the Past” 72). Em segundo lugar, a autora concebe a escrita como forma de conhecimento, de apreensão da realidade. Se, inicialmente, a terminologia (“sudden shocks”, “blows”...) nos leva a pensar que estas revelações se poderiam circunscrever a momentos de natureza singular de conotação psicológica negativa, imediatamente percebemos que estes momentos são mais abrangentes. O processo começa com a captação de um momento, que a autora designa de «shock-receiving capacity», seguido do desejo de o explicar; é revelado e tornado real e uno quando transposto para a escrita.

Enquanto trabalhava no romance *Mrs Dalloway*, Virginia Woolf revelou como se sentia embrenhada pela escrita: «it seems to leave me plunged deep in the richest strata of my mind. I can write & write & write & write now: the happiest feeling of the world.» (*Diary* 323). Esta capacidade é transferida para a personagem escritora de Cunningham,

quando, por exemplo, o seu poder de abstracção ao pensar no trabalho é tal que ela fala sozinha na rua para espanto dos transeuntes (82), correndo, por isso o risco de ser aquilo que ela não quer ser: “a gifted eccentric”. Escrever significa para a personagem um contributo para celebrar a própria vida (Cunningham 31), do mesmo modo que Clarissa Dalloway se servia das festas. Escrever também é, ainda que ensombrado pelo perigo da doença, um ritual diário: «She has her two hundred and fifty words, more or less. Let it be enough. Have faith that you will be here, recognizable to yourself, again tomorrow.» (72).

Cunningham preferiu desbravar (artisticamente) uma parte do cenário dos momentos agudos da doença da escritora, imitando o tratamento que a autora tinha dado ao traumatizado Septimus, acompanhando-o até à fase mais avançada do delírio psicótico. Assim, partindo de pormenores dos sintomas conhecidos, como as fortíssimas dores de cabeça e as alucinações, Cunningham constrói a sua encenação desses momentos dramáticos. Esta encenação é repetida e reutilizada, com as devidas nuances, na secção “Mrs Dalloway”, na descrição do delírio do outro escritor/poeta, Richard Brown. Uma das imagens comuns aos dois cenários, usada para personificar a massa indistinta que se vai apoderando dos doentes, é a da alforreca: «a scintillating silver-white mass floating over the cobblestones, randomly spiked, fluid but whole, like a jellyfish» (70). A analogia do indivíduo a ser consumido pela doença com situações de seres vivos avassalados por forças naturais, repete-se nos dois casos: «[Virginia] this state when protracted also begins to enshroud her, hour by hour, like a chrysalis» (71); «[Richard] I’ve felt it for some time now, closing around me like the jaws of a gigantic flower» (198). As misteriosas vozes a cantar em grego, estão também presentes – sinal do interesse e notoriedade que foram ganhando por parte dos estudiosos de Woolf.

A questão das vozes em grego segue um padrão de repetição e confluência intertextual que é de assinalar. Virginia Woolf confessou no artigo “Old Bloomsbury” que enquanto esteve doente (em Maio de 1904) pensava que os pássaros cantavam como coros gregos (*Moments of Being*, 184). No romance *Mrs Dalloway*, a autora concebe como duplo da personagem principal um veterano da guerra, com gosto pela literatura, mas emocionalmente instável, que ouve pardais a cantar em grego (26). No romance

contemporâneo, é a vez de Cunningham recriar o pormenor da vida da escritora que ele homenageia: «A flock of sparrows outside her window once sang, unmistakably, in Greek.» (71). Na versão narrativa mais actualizada de *The Hours* (secção “Mrs Dalloway”), já não surgem os pássaros, mas a maldição das vozes gregas continua a perseguir poetas condenados (Richard). Uma reflexão despretensiosa a fazer desta repetição é a de que a literatura também se nutre de pequenos instantes vivenciados ou sugeridos (de uma depressão profunda, dos efeitos psicológicos de uma guerra ou de uma epidemia ainda sem cura); a criação literária pode ser um meio de os enfrentar ao mesmo tempo que cria ou recria arte.

Um outro pormenor misterioso das fragilidades de Virginia é o receio de se ver ao espelho, julgando poder ver uma imagem monstruosa, que pode ser a do seu próprio “eu” e que ela evita sempre, a tudo o custo: «She is aware of her reflected movements in the glass but does not permit herself to look. The mirror is dangerous; it sometimes shows her the dark manifestations of air that matches her body, takes her form, but stands behind, watching her, with porcine eyes and wet, hushed breathing.» (30-31). O que aqui se convoca e recria é o texto das primeiras memórias de infância de Virginia Woolf, onde a autora fala extensivamente da vergonha de se ver ao espelho que durou toda a sua vida. De entre as razões para esta “mania” pode estar um incidente real ou sonhado: «I dreamt that I was looking in a glass when a horrible face – the face of an animal – suddenly showed over my shoulder. I cannot be sure if this was a dream, or if it happened.» (“A Sketch of the Past” 69).

Cunningham não dissociou a escritora embrenhada no seu trabalho, repleto de receios e de satisfações, da mulher esposa, dona de casa e membro de uma família. À semelhança da estrutura criada para Laura Brown e Clarissa Vaughan, inspirado no dia de Clarissa Dalloway, Cunningham compõe o dia da sua Virginia, perseguindo o que a autora confessou escapar-lhe quando escrevia as suas memórias: «those instincts, affections, passions, attachments» (80).

O lugar de esposa está relegado para um plano acessório, em que a personagem Virginia é assumida como um elemento passivo. Devido à sua doença, a personagem escritora é

alguém que precisa dos cuidados constantes do marido. É a Leonard que cabe certificar-se que a esposa se alimenta, repousa numa zona afastada do tumulto da grande cidade, conforme indicações médicas, e que não comete nenhum acto desesperado como fugir subitamente. É uma relação conjugal inerte, caracterizada por uma ligação de guarda e de vigilância do marido em relação à esposa: «The husband who has nursed her through her worst periods, who does not demand what she can't provide and who urges on her, sometimes successfully, a glass of milk every morning» (Cunningham 32). Independentemente das ilações que se possam tirar desta relação, é do seu bom funcionamento que depende a sobrevivência da escrita. Da análise da relação conjugal de Virginia e Leonard descrita pela biógrafa Lee e posteriormente espelhada na ficção de Cunningham, depreende-se que o casamento e a morte se inter-relacionam, mas como forças opostas. O casamento constituiu-se como suporte e espaço para o trabalho da artista, que significava para ela a vida. A tendência de Leonard para o controlo e a necessidade que Virginia tinha de receber cuidados foram-se consolidando e determinaram a relação entre ambos por causa da doença de Virginia (Lee 314).

Cunningham explorou um tema sensível da esfera da vida doméstica: a delicada relação da personagem Virginia com os empregados, conseguindo mais um artifício para emaranhar o tecido intertextual entre textos biográficos e autobiográficos, a obra *Mrs Dalloway* e as histórias de *The Hours*. É conhecido o desconforto sentido pela autora de *Mrs Dalloway* na relação com as criadas, que na altura em que escrevia o romance eram Lottie Hope e Nelly Boxall. Briggs esclarece este desconforto do seguinte modo: «She could not bring herself either to patronize them confidently (as her mother would have done, and as Clarissa does in the novel) nor concede them equal status, lest they became demanding and intruded upon her work.» (135-6). Desta relação quase parental com as criadas, que era o segredo do sucesso da mãe de Virginia Woolf, e inexistente da parte da autora, também fala Lee, acrescentando que a longa relação com as criadas (de dezoito anos com Nelly) foi uma das mais tormentosas, a ponto de Virginia Woolf ter ganhado horror à inveja, rancor, tagarelice e dependência de Nelly (350).

Como é vista a questão na ficção de *The Hours*? Na secção “Mrs Woolf”, a escritora relaciona-se com os empregados da tipografia e com as criadas da casa. Com os

primeiros, Ralph e Marjorie, Virginia, ao contrário de Leonard que é intransigente e ríspido, mantém uma relação cordial, mas não condescendente. A relação com Nelly é de uma dimensão e de um efeito mais profundos. Nelly é poderosa como uma amazona, mas sente-se subjugada perante uma rainha ocupada com afazeres fúteis e esquecida das suas obrigações domésticas. A negligência de Virginia tem como consequência ordens posteriores que são acatadas por Nelly como pequenas vinganças, como foi o caso de Virginia não ter dito atempadamente o que era necessário para o lanche e depois obrigar Nelly a ir a Londres de comboio, em cima da hora, buscar chá chinês e gengibre (Cunningham 86-7).

A relevância deste assunto reside no facto de, em “Mrs Woolf” a questão saltar da vida do dia a dia para a ficção da escrita, tal como sucedeu com a autora, que deixava transparecer a questão do relacionamento com as criadas em quase todos os seus romances (Lee 351). Em *The Hours* é surpreendente que a lamentação da escritora sobre a dificuldade em lidar aprazivelmente com as criadas seja seguida da decisão de conceder à personagem principal do seu romance capacidades extraordinárias no que diz respeito ao relacionamento com as criadas:

Why is it so difficult dealing with servants? Virginia’s mother managed beautifully. Vanessa manages beautifully. Why is it so difficult to be firm and kind with Nelly? (...) She will give Clarissa Dalloway great skill with servants, a manner that is intricately kind and commanding. Her servants will love her. They will do more than she asks. (87)

Esta transferência de capacidades não é suficiente para afirmar que o leitor comum possa concluir que Virginia viva através das suas personagens, como pretende Grant (50). Conclui-se antes que para além desta urdidura de fios que ligam e jogam com diferentes planos da escrita, tecendo imagens caleidoscópicas, não se adivinham outras intenções da parte do autor contemporâneo. Adiantar o tema do escritor louco alheado da realidade ou do grande intelectual incapaz de lidar com as questiúnculas domésticas é demasiado redutor neste contexto. Dir-se-ia antes que Cunningham tenta matar o

“anjo do lar”, como fez Virginia Woolf no início da profissão de escritora. No ensaio “Professions for Women”, a autora define este anjo com as seguintes qualidades:

She was intensely sympathetic. She was immensely charming. She was utterly unselfish. She excelled in the difficult arts of family life. She sacrificed herself daily. If there was chicken, she took the leg; if there was a draught she sat in it – in short she was so constituted that she never had a mind or a wish of her own, but preferred to sympathize always with the minds and wishes of others. Above all – I need not say it – she was pure. (2214)

Virginia Woolf confessa aqui que não se consegue sequer escrever uma resenha de um romance sem ter ideias próprias e sem se expressar o que se pensa ser a verdade acerca das relações humanas, da moralidade, etc. O anjo do lar era um fantasma que atormentava quando escrevia, sussurrando-lhe para adular, enganar e nunca deixar transparecer o seu pensamento, por isso teve de o aniquilar. Cunningham apresenta a personagem Virginia como a menos contaminada pelo fantasma do anjo do lar (Tavares 5) e, por sua vez, num outro plano, ao escrever, sem medo, sobre uma escritora canónica, mostrando também a sua faceta de mulher débil e fragilizada e com dificuldades em lidar com as criadas, o autor contemporâneo mostra que escreve de maneira muito própria.

O retrato doméstico prossegue com a cena da visita de Vanessa e dos filhos. Para além da função de repetição de momentos para efeito de simetria entre as secções do romance (aqui, é a visita, o beijo e o momento associado à morte), esta cena reforça a ideia da escritora na sua faceta de mulher com as suas próprias debilidades. É por oposição a Vanessa que nos apercebemos da aparência desalinhada, cansada e austera de Virginia que, embora seja três anos mais nova, aparenta ser mais velha. Vanessa surge como a imagem da mulher naturalmente dotada de qualidades e realizada. Talvez inspirado no facto de Vanessa ser pintora, Cunningham atribui-lhe características de inefabilidade artística: «If Virginia has the austere, parched beauty of a Giotto fresco, Vanessa is more like a figure sculpted in rosy marble by a skilled but minor artist of the late Baroque.» (114). Para Virginia, aqui referida pela alcunha dada pela família (“the goat”), Vanessa substitui a figura maternal. Ela é o espelho de Virginia, que a reflecte

isenta do funesto lado negro, e é também a pessoa que a protege e conforta: «Vanessa is her ship, her strip of green coastline where bees hum among the grapes». Esta associação corresponde à referência biográfica que aponta Vanessa como a mulher da família que se encarregou desde cedo da gestão do lar, após a morte da mãe, seguida da morte da meia-irmã, Stella, em 1897. Pela relação profunda entre as irmãs, Vanessa é considerada a personagem central da história da família de Virginia (Lee 116).

A cena da visita de Vanessa e dos filhos, Angelica, Quentin e Julian é também uma oportunidade para subtilmente se fazer uma alusão ao facto de Virginia não ter filhos: «How astinishing they are: three beings, fully clothed, conjured out of nothing (...) (Vanessa's, of course, all Vanessa's; there are none of Virginia's, and there will be none)» (Cunningham 116). Para a personagem escritora, os filhos de Vanessa representam o que há de mais valioso da existência; a visão que ela tem ao observá-los é de que eles são uma fonte de vida, daí o facto de os associar à imagem da água. Quando comparadas com as obras escritas, as crianças são para Virginia um feito mais realizado e duradouro: «This, Virginia thinks, is a true accomplishment; this will live after the tinselly experiments in narrative have been packed off along with the old photographs and fancy dresses» (118).

Apesar de desejar ter filhos, Virginia Woolf foi compelida a não os ter por causa das crises depressivas. Era frequente, quando se sentia deprimida, comparar-se com Vanessa e lamentar-se amargamente da falta de filhos, sem nunca encontrar consolo na crença de que as suas obras pudessem substituir ou equilibrar essa ausência. Na altura em que compunha *Mrs Dalloway*, Virginia Woolf escreve no seu diário sobre um destes momentos pesarosos:

I am in one of my moods, as the nurses used to call it, today. And what is it & why? A desire for children, I suppose; for Nessa's life (...) Let me have a confessional where I need not boast (...) never pretend that the things you haven't got are not worth having (...) Never pretend that children, for instance, can be replaced by other things. (*Diary Vol II*, 221).

Assim, acompanhámos a personagem escritora Virginia em alguns momentos do dia em que iniciou o processo de escrita do seu ansiado romance que pretendia examinar durante um dia a vida da personagem Clarissa Dalloway. A par disso, a narrativa de “Mrs Woolf” expõe todo o lado humano da escritora nas angústias, receios, frustrações e momentos de entusiasmo e vigor. De forma inexorável, a anotação de Cunningham sobre as suas fontes impele a comparação de momentos, elementos e ideias veiculados pela narrativa com intertextos biográficos, autobiográficos e da crítica literária, permitindo concluir que Cunningham recriou elementos factuais da vida da escritora durante os dois anos em que trabalhou na construção do romance *Mrs Dalloway* e condensou-os num dia imaginário. Simultaneamente, o autor aproveitou os elementos usados para, de forma intertextual, estabelecer ligações com as restantes secções do tríptico, intensificando deste modo a coerência do romance.

## SÍNTESE CONCLUSIVA

If it already hasn't been done, a Virginia Woolf scholar could write an entire volume on the myriad ways in which Michael Cunningham's novel *The Hours* – now a Golden Globe-winning movie – is linked to Woolf's novel *Mrs. Dalloway* and to Woolf's own life story. (McClurg)

Foi a incitação pela descoberta de uma fracção desta miríade de possíveis ligações entre o romance *The Hours* e *Mrs Dalloway* que originou e impulsionou o projecto desta dissertação. É a profundidade e complexidade desta ligação que explica a falta de consenso dos críticos no que toca à classificação deste romance assumido como pós-moderno. Optou-se por elucidar as subtilezas da dependência do romance de Cunningham para com *Mrs Dalloway* por meio de um expediente assaz lato e de vasto alcance, capaz de patentear o processo de absorção e transformação do texto de Woolf, chegando assim ao termo – intertextualidade.

O principal objectivo deste trabalho foi analisar aspectos relevantes da teia intertextual que o romance *The Hours* estabelece com o consagrado romance *Mrs Dalloway*, no que concerne a alguns aspectos a nível da construção narrativa e a nível do conteúdo e, em simultâneo, salientar alguns processos através dos quais se manifestam os intertextos, pois é através do jogo de ligações e dependências em relação ao romance de Woolf que a obra de Cunningham se afirma como texto original.

No capítulo I, cientes de que o sentido de uma obra literária resulta grandemente das semelhanças e diferenças em relação a outras obras e de que o texto atinge a sua plenitude quando o leitor, através da activação dos seus textos latentes na mente, enceta a compreensão intertextual da obra, intentou-se encontrar na ideia de intertextualidade um conceito operativo e metodológico aplicável à análise textual a levar a cabo nos capítulos seguintes. Encorajados pelas expressões de defesa da intertextualidade como indutora de uma análise textual anti-imanente (Reis 128) e como experiência que

contribuiu para o aperfeiçoamento da prática da escrita e da leitura (Bazerman 60), arriscou-se procurar, por meio de uma pesquisa retrospectiva, elementos susceptíveis de potencializar o trabalho programado de descortinar relações intertextuais entre as obras em apreço.

Assim, relembrou-se a história do termo, pois se bem que enquanto prática literária a intertextualidade exista desde a antiguidade clássica, entendem autores como Orr que a história da intertextualidade ainda não foi escrita. Relembrou-se que o trabalho de Saussure lançou as sementes da intertextualidade e que o de Bakhtin contribuiu para a teorização do conceito. A associação entre a ideia de romance e o factor dialógico mereceu uma breve reflexão, para evidenciar a inigualável receptividade deste género a outros géneros e a capacidade deste para absorver outras formas de escrita e discurso, características que propiciam a natureza intertextual do romance.

Como é sabido, Kristeva baseando-se na concepção multifacetada do dialogismo de Bakhtin, introduziu o conceito de intertextualidade que perspectiva o texto como um mosaico de citações e o concebe como absorção e transformação de outros textos. Mais tarde o termo evoluiu para a definição de uma passagem de um sistema de signos para outro e passou a designar-se “transposição”, facto que terá contribuído para a desvalorização do conceito de intertextualidade. A crítica mais contundente ao trabalho de Kristeva, nesta área, incide na imprecisão do termo. No contexto desta dissertação, o aspecto a reter foi o facto de a noção apresentada apontar para o princípio constante da representação artística: um texto contém sempre elementos que o interligam com outros textos.

Foi lembrada a contribuição de Barthes para a definição e afirmação do termo intertextualidade que, pela insistência na noção de texto como espaço multidimensional, onde se mistura uma variedade de escritas não originais, deu lugar à ideia da “morte do autor”, passando a unidade do texto para a figura do leitor. A referência à “morte do autor” é importante na medida em que desperta o leitor de *The Hours* para o modo como Cunningham manipula e joga com a noção de autor no seu romance, o que também constitui um acto de intertextualidade.

Reviram-se sucintamente outras abordagens, como a de Riffaterre que defendeu como leitura correcta a do método intertextual que guia o leitor na sua interpretação. A Genette interessou o texto apenas na sua transcendência textual, tudo o que o opõe em relação a outros textos, tendo para o efeito substituído a ideia de intertextualidade pela de transtextualidade, subdividida em cinco categorias (de pouca operatividade). Por seu turno, Bloom conjecturou um processo intertextual em que um autor é levado a imitar e a ultrapassar um autor precursor, através de uma leitura “desviante” para escapar à “ansiedade da influência”, visão que contribui para uma percepção do modo como Cunningham se relaciona com Woolf e com a sua obra.

As vozes contra a intertextualidade têm o mérito de chamar a atenção para o modo como não deve ser encarado actualmente este conceito (de forma linear, relacional e de compreensão imediata). Os pressupostos em que assentou a exploração das relações intertextuais entre *The Hours* e *Mrs Dalloway* basearam-se na perspectiva defendida, por exemplo, por Browlow e Knonik que assumem a intertextualidade numa dinâmica não linear, próxima dos modelos computacionais da mente e da estética pós-modernista da complexidade e descentração. Anotou-se a relação reforçada entre pós-modernismo e intertextualidade decorrente do facto de ser tendência a apropriação e/ou adaptação de textos ou outras manifestações artísticas ao assumir-se que não há nada de novo no panorama literário. O romance pós-moderno é gerador de intertextualidade que pode partir da intenção deliberada e intencional do autor; quando abarca referências ao próprio processo de criação, associa-se a um outro exercício de intertextualidade – a auto-reflexividade, características presentes e distintas da singularidade de *The Hours*.

Era pretensão deste capítulo inicial encontrar um conceito operativo que servisse de orientação metodológica na análise (inter)textual a desenvolver, porém não se encontrou uma resposta directa, pois o conceito de intertextualidade não se presta a uma tal pragmatismo, enquanto ferramenta de análise. Não existe uma definição teórica de intertextualidade considerada dominante ou consensualmente aceite, daí ter-se, inadvertidamente, seguido a orientação do professor Haberer: «All we can do is observe the way in which theorists have tried to formulate a definition, note the variations and differences, and see which can help us progress in our understanding of the problem.»

(57). De igual modo, devido à própria natureza da intertextualidade, não há uma forma única e definitiva de fazer uma análise intertextual. Como afirmam Browlow e Knonik, a tendência actual, atinente ao estudo sobre a intertextualidade, está mais voltada para a procura de terrenos intertextuais (13). Apesar destas considerações, o trabalho de levantamento de dados sobre aspectos do ciclo de vida da intertextualidade teve a conveniência de aportar elementos reconhecidos como fundamentais na ficção do romance *The Hours*, como sejam, os intertextos, o leitor e a leitura, o autor, em torno dos quais se centrou o tratamento intertextual, na sua vertente dinâmica. Neste sentido, pode-se afirmar que foi cumprido o objectivo de estabelecer uma base para o trabalho de exposição e análise de relações intertextuais entre o romance *The Hours* e *Mrs Dalloway*.

Por ser difícil ou mesmo impossível identificar o romance *The Hours* com uma forma de intertextualidade, paródia, *pastiche*, etc., optou-se, no capítulo II, por evidenciar a estratégia de repetição criativa de elementos como cenas, imagens e motivos, nomes e temas e a repetição em efeito de *mise en abyme*. Esta estratégia atestou quer a ligação do romance contemporâneo com a matriz woolfiana quer, em simultâneo, a sua individualidade, pois a intertextualidade desdobra-se em manobras de intratextualidade, configurando um processo de repetição especular ou prismática que incluiu também a vertente do jogo literário. A diferenciação do romance de Cunningham está igualmente patente no facto de todo este processo narrativo denunciar um procedimento auto-reflexivo.

Como exemplo de reaproveitamento de cenas através da repetição, apresentou-se a passagem inicial de *Mrs Dalloway*, transposta e actualizada para a passagem inicial da secção “Mrs Dalloway”, que tem em comum aspectos como a simbologia do salto para a água e expressões verbais paralelas («What a lark! What a plunge» transformado em «What a thrill, what a shock»). Para a repetição de motivos, seleccionou-se a imagem do parque e a simbologia das flores, aspectos que são também repetidos internamente nas secções do tríptico.

Com o estímulo da asserção de Muraro, segundo a qual os autores pós-modernos tratam os nomes como intertextos, uma vez que a representação de um nome arrasta articulações com outros nomes e com as narrativas que os sustentam, bem como uma bagagem de elementos culturais, foram revelados exemplos de nomes retirados de *Mrs Dalloway* e da vida e obra de Virginia Woolf, com o intuito de perceber a memória literária, de que fala Muraro, e a representação ou intencionalidade desta no romance de Cunningham.

O título do romance de Cunningham (*The Hours*) é o nome mais emblemático, por ter sido o título que inicialmente Woolf tinha adoptado para o romance no qual depositara grandes expectativas. É para o leitor conhecedor deste pormenor que o autor contemporâneo lança, em jeito de jogo, a epígrafe do diário de Woolf onde consta a referência ao título provisório do seu romance. A demora em torno deste nome é a prova de que este transporta uma vasta memória literária. Um outro nome a destacar pelo tratamento intertextual a que é sujeito é o nome da personagem woolfiana, Clarissa Dalloway, que dá lugar no romance de Cunningham ao de Clarissa Vaughan e às suas alcunhas, Mrs Dalloway e Mrs D.

Evidenciou-se o modo como a repetição aparentemente simples de uma cena de *Mrs Dalloway* pode encerrar outras repetições por um processo de duplicação especular. É exemplificativa a repetição criativa do episódio do som estridente do cano de escarpe de um carro no qual se vislumbra uma figura famosa que ninguém reconhece verdadeiramente. Em *The Hours* o som provém de uma roulotte de uma equipa de filmagem. As figuras do poder sócio-político (o príncipe de Gales, a rainha ou o primeiro ministro) que correspondem às apostas possíveis para a figura misteriosa do carro, dão lugar, na contemporaneidade, a três conceituadas atrizes (Meryl Streep, Susan Sarandon e Vanessa Redgrave). A particularidade desta repetição reside no facto de Vanessa Redgrave ter desempenhado o papel de Clarissa Dalloway na adaptação do romance de Woolf para o cinema, de modo que é nesta figura que se projecta em regressão o filme *Mrs Dalloway* que por sua vez projecta o romance *Mrs Dalloway*. Por descerrar, uma reduplicação da obra matriz, este exemplo patenteia um efeito de *mise en abyme*. Um exemplo mais acabado de visão em profundidade, com reduplicação

reduzida, sugerindo o efeito de caixas chinesas, denuncia-se na estrutura narrativa da secção “Mrs Dalloway”, já que esta repete criativamente, em formato reduzido, a estrutura narrativa de todo o romance de Woolf. O procedimento de representação reduzida continua quando em “Mrs Dalloway” se verifica que uma personagem (um escritor) escreveu um romance, diversas vezes aludido, que tem a particularidade de conter personagens retiradas do universo diegético de “Mrs Dalloway”. O efeito conseguido é de um romance (o da personagem Richard) embutido na secção “Mrs Dalloway” (no romance de Cunningham), por sua vez embutido em *Mrs Dalloway* (romance de Woolf) – exemplo acabado de como a narrativa se observa a si mesma, projectando em profundidade uma representação reduzida de si mesma. Se continuássemos a análise, depararíamos com exemplos de duplicação especular da repetição anterior: na secção “Mrs Woolf”, a personagem escritora escreve um romance que se identifica com a verdadeira obra de Virginia Woolf e na secção “Mrs Brown”, Laura nutre-se e pauta a sua vida pelo romance que identificámos como a obra *Mrs Dalloway* de Woolf. Estes exemplos de repetições, ao mesmo tempo que reforçam a dependência intertextual do romance contemporâneo à sua matriz, vinculam também a sua singularidade. A fragmentação conseguida e as associações à laia de jogo têm o efeito de desconstruir o fio narrativo e de denunciar a dimensão reflexiva do discurso.

O processo de repetição também é visível a nível semântico. Em *The Hours*, estão disseminados pelo tríptico os grandes temas que cimentam a construção do romance de Woolf. Para exemplificar este ponto, explorou-se, de forma breve, o modo como as personagens do romance contemporâneo continuam assoladas por momentos disfóricos (como por força do destino, ou por força de existirem) a que se designou sentimentos de fracasso. A este sentir existencial não é alheio o estado de pessimismo que sucede às grandes catástrofes, sejam elas guerras mundiais ou epidemias, porém, nestas personagens é mais forte o pendor introspectivo, a meditação constante sobre o sucesso ou insucesso das suas vidas, que em algumas pode chegar até ao ponto de estranhamento (Clarissa Dalloway e a sua homóloga e Laura). Por entre circunstâncias, motivos e indicadores de medida dos julgamentos das personagens, constata-se que há personagens que repetem o acto final de Septimus, por terem consciência de estarem à beira da alienação total e da impossibilidade de conexão com a literatura (caso das

personagens escritoras, Virginia e Richard); outras salvam-se graças à força anímica da literatura e do livro *Mrs Dalloway* em especial (caso de Laura) e outras ainda revêem-se no cânone de Clarissa Dalloway que vive de forma sentida momentos de êxtase e de desapontamento e se agarra à vida através desses momentos do dia a dia (caso de Clarissa Vaughan).

O objectivo para o capítulo III prendia-se com a identificação e exploração de elementos denotadores de relações intertextuais entre o romance de Cunningham e a sua matriz woolfiana que sobressaíssem como padrão específico, mas não exclusivo, de cada secção do tríptico. Assim, embora o traço distintivo da secção “Mrs Dalloway” seja a recriação da diegese de *Mrs Dalloway*, delimitou-se o campo exploratório às personagens e ao paralelismo detectável entre as personagens de *The Hours* e as congéneres em *Mrs Dalloway*. Partiu-se da ideia vincada por Muraro de que os nomes são intertextos e avançou-se no sentido de procurar os modelos das personagens de “Mrs Dalloway” e, simultaneamente, detectar aspectos como a representação e a intencionalidade deste acto intertextual. O paralelismo mais acentuado ocorre entre Clarissa Vaughan e a sua homóloga, Clarissa Dalloway. A primeira acompanha o trilho do seu modelo quanto às acções realizadas ao longo do dia e quanto aos traços da caracterização psicológica (destacando-se um lado mundano e um interior, com devaneios, momentos de opressão e um apego intoxicante à vida). O paralelismo também é perfeito entre Julia/Elizabeth e Mary Krull/Doris Kilman e até entre personagens menores e figurantes, como a figura da mulher idosa. A partir deste ponto já não é possível delimitar paralelos lineares. Sally, a companheira de Clarissa Vaughan não é Sally Seton, corresponde antes ao perfil de Richard Dalloway. No caso de Richard Brown há traços confluentes significativos com a personagem Peter Walsh; na luta contra a doença alienante, há aspectos que o ligam a Septimus e inclusive à personagem Virginia em *The Hours*. Esta característica da escrita de Cunningham evidencia a afirmação de que o autor se serve da intertextualidade para (re)criar o universo de *Mrs Dalloway*, usando esta estratégia criativamente para marcar a sua originalidade.

O foco narrativo na secção “Mrs Brown” incide sobre a personagem Laura que exemplifica o papel de uma (ávida) leitora do romance *Mrs Dalloway*. Nesta secção

sobressai uma manifestação de intertextualidade ligeiramente diferente da anteriormente trabalhada. Há intertextualidade directa patente nas longas transcrições de excertos de *Mrs Dalloway* bem como no processo da repetição de expressões que desempenham a função de refrão e reforçam a coesão estrutural da secção. Há igualmente manifestações de uma intertextualidade abrangente e dinâmica: por exemplo, a repetição da expressão «Life, London, this moment of June», indicia uma tentativa de imitação do estilo de escrita de *Mrs Dalloway*, sobretudo quando se compara esta manifestação com a referência sistemática a Shakespeare e com a citação repetida de versos da peça *Cymbeline*, no romance de Woolf. O momento da evasão de Laura para o quarto de hotel para estar só e reflectir ecoa e repete intertextualmente o momento de repouso de Clarissa Dalloway no seu quarto no sótão [«Like a nun withdrawing» (Woolf, 33)]. Este retiro metafórico é repetido também na secção “Mrs Dalloway”, no momento em que, a despeito de não ter sido convidada para um almoço social com a companheira (tal como sucede à sua homóloga), Clarissa Vaughan entra num processo de digressão mental. Este momento é de novo repetido, internamente, na secção “Mrs Woolf”, quando a personagem Virginia foge de casa com a intenção de apanhar um comboio para Londres, o que evidencia o processo de intratextualidade.

A manifestação do processo de intertextualidade estende-se à possibilidade de se estabelecerem ligações com outras obras de Virginia Woolf. O desejo concretizado por Laura de gozar da privacidade de um quarto de hotel para poder ler e reencontrar-se consigo mesma ecoa a reivindicação de Woolf no ensaio *A Room of One's Own*, segundo a qual a mulher precisa de uma efectiva independência para escrever. O quarto número dezanove de Laura, enquanto espaço de evasão do papel alienante da mulher como fada do lar, demonstra uma ligação intencional com a short story “To Room Nineteen” de Doris Lessing, autora subtilmente referida na secção “Mrs Dalloway”. O apelido de Laura, que serve de título à secção “Mrs Brown”, lembrando a reflexão de Muraro sobre o potencial teor intertextual dos nomes, conduz-nos ao título do ensaio de Woolf “Mr Bennett and Mrs Brown”. Ao apossar-se deste nome, Cunningham revelou a intenção de perseguir o repto lançado por Woolf para adequar o tratamento das personagens à nova visão consonante com a descrição da personalidade resultante de imagens fragmentárias e subjectivas. Woolf tinha igualmente lembrado da necessidade

de o escritor se aproximar do seu leitor apresentando-lhe algo que este reconhecesse e que estimulasse a sua imaginação. Cremos que o autor contemporâneo foi bem sucedido nos dois aspectos.

A função de Laura de corporizar o papel do leitor do romance de Woolf é exemplificativa do cariz auto-reflexivo e metanarrativo do romance, o que também constitui um acto intertextual. Tentou-se por meio de uma abordagem psicanalítica perceber alguns aspectos que demonstrassem a relação profunda desta leitora com o romance de Woolf, pois ela experimenta a condição de se fundir com determinadas passagens do livro, age sob o estímulo do que lê e é salva pela leitura. Parafraseando Pessoa, dir-se-á que para Laura a literatura é de facto uma confissão de que a vida não basta. Uma característica que subjaz à construção intertextual desta secção aponta para a amálgama de planos na tessitura narrativa: a história ficcional de Laura; a ficção de *Mrs Dalloway* e a vida e obra de Woolf ou mesmo a história da secção “Mrs Woolf”.

A secção “Mrs Woolf” mantém o paralelismo estrutural e temático das secções anteriores, apresentando um processo intertextual cerrado, abundante, ancorado à biografia e extensível a outras obras de Woolf. A particularidade está no foco seleccionado que aqui recaiu sobre um dia na vida da (personagem) escritora Virginia Woolf no momento de criação do romance *Mrs Dalloway*, logo a ênfase é posta na figura do autor.

Apesar de não ser inovadora a estratégia de transformar um autor clássico numa personagem, fazê-lo com Virginia Woolf não deixa de ser um acto arrojado. Foi talvez por ter em conta esse facto que Cunningham deixou registado na nota final do livro a declaração sobre a índole ficcional do tratamento das personagens baseadas em pessoas reais (que surgem na secção “Mrs Woolf”) e sobre as suas fontes. Esta nota faz parte do grupo de elementos que arrastam o leitor da plateia para os bastidores da criação literária, constituindo um processo de desmistificação do acto criativo. Foi por sugestão desta nota que se compararam alguns acontecimentos ficcionados com o respectivo intertexto biográfico; são exemplos: aspectos da doença da escritora, a relação familiar (com o marido, irmã e sobrinhos) e a relação com os criados e pormenores íntimos,

como a exploração do receio irracional de se ver ao espelho (pormenor descrito na obra autobiográfica póstuma). A inclusão e tratamento da faceta doméstica e intimista pode ser mais um traço de intertextualidade se entendida como aplicação dos pressupostos descritos por Woolf em ensaios críticos como “Modern Fiction”, apelando à necessidade de captar a essência da personagem.

Foram destacados momentos em que o autor é apanhado em pleno acto de criação, incluindo o momento da primeira frase do romance. O autor de *The Hours*, atendo-se a referências biográficas para recriar situações da vida de Woolf, permite-se especular sobre a concepção criativa e sobre a relação da escritora com a escrita. Exemplo disso é a cena da germinação do romance, em que se sugere que a inspiração da personagem escritora advinha de um estado inconsciente, como o sonho, no entanto sabe-se que o romance de Woolf partiu do reaproveitamento de duas “short stories” e da concepção da personagem Mrs Dalloway imaginada muito tempo antes. É de realçar a interpretação dada por Cunningham para a ligação da personagem com a escrita, que é consonante com os registos autobiográficos da escritora, que para além das qualidades de transcendência e intuição, significam para a autora um modo de apreensão da realidade.

Nesta secção a intertextualidade advém de ligações com a biografia de Woolf, com registos autobiográficos e outras obras, sobretudo ensaios, para além da obra *Mrs Dalloway* que é parte integrante da diegese da secção. A par disso, é mantido o paralelismo baseado na repetição de cenas e motivos, retirados do romance de Woolf e repetidos noutras secções do tríptico, como é o caso da cena do beijo ou da visão da personagem no estado demente. Todos estes intertextos confluem para uma composição intertextual especular e caleidoscópica.

Implicitamente, subjaz como alicerce desta secção, e de toda a estrutura de *The Hours*, o princípio da metaliteratura. Lembra-se que cada secção representa um dos elementos da literatura: “Mrs Woolf” – o autor; “Mrs Brown” – o leitor e “Mrs Dalloway” – a obra. A metaliteratura, a par da auto-reflexividade, assinala a apropriação desviante (no sentido do conceito de ansiedade de influência de Bloom) que caracteriza a escrita de Cunningham. O prólogo, que pode corresponder a uma prolepse da secção “Mrs

Woolf’, no qual se narra a caminhada da personagem Virginia para o local de suicídio, aporta uma característica disseminada ao longo do romance contemporâneo – o jogo literário, que aqui pretende suscitar a questão da morte do autor. Porém, contrariamente à expectativa de se encontrar uma obra que privilegiasse a recepção ou a obra em si ou o(s) intertexto(s), o facto de Cunningham dedicar uma secção à biografia ficcionada de Virginia Woolf atesta a importância e o poder da figura da autora, aqui, como nas restantes secções do romance, que devem a razão de existirem à obra criada pela mesma. A figura do autor contemporâneo também é reforçada, pois é dele o poder de recriar criativamente a obra canónica.

A ideia fundamental que irradia do romance *The Hours* é a de conexão entre obras literárias (que extravasa para outras formas de arte como o cinema). Pretendeu-se centrar o trabalho desta dissertação no processo que dá conta da ligação profunda do romance *The Hours* ao romance *Mrs Dalloway*. A perspectiva adoptada, de encarar o processo intertextual numa aceção dinâmica e não linear, permitiu encontrar uma miríade de ligações com a vida e obra de Woolf, ligações no interior do próprio romance (intratextualidade) e ligações com a estética literária que emanam da génese e concepção estrutural do romance de Cunningham (pós-modernismo). Num outro plano, o trabalho levado a cabo também valida a crença de estudiosos como Samoyault que, concebendo o fenómeno intertextual na sua vertente dinâmica, de conexões, o encara igualmente como um mecanismo de comunicação literária: «(...) au lieu d'obéir à un système codifié, l'intertextualité cherche davantage aujourd'hui à montrer des phénomènes de réseau, de correspondance, de connexion, et à en faire un des mécanismes principaux de la communication littéraire.» (29).

Como se afirmou no início desta síntese conclusiva, são inumeráveis as ligações entre *Mrs Dalloway* e *The Hours* e, por isso, também são imensas as possibilidades de futuros trabalhos de investigação que pretendam incluir estas obras no seu *corpus* de análise. O campo literário permite uma panóplia de perspectivas de trabalho (o ponto de vista autoral, a biografia ficcionada, etc.), mas outras abordagens suscitarão interesse e

relevância na actualidade (estudos sobre as mulheres, psicanálise, adaptação das obras ao cinema, etc.).

Em *Consciousness and the Novel*, Lodge referiu-se à literatura como o registo mais rico e compreensivo da consciência humana e ao romance como o esforço mais elevado para descrever a experiência do indivíduo pelo tempo e espaço (10). Ora o papel da literatura estende-se de igual forma ao contributo prestado para a apreensão dessa consciência. Num âmbito alargado, o romance de Cunningham atesta não só essa ideia, mas também a necessidade de conhecermos a nossa condição humana de intersubjectividade. A par disso, explora o fenómeno literário como temática da própria literatura. O processo intertextual é um dos mecanismos que subjaz a estas ramificações porque desencadeia, na acepção de Samoyault (111) toda a memória da literatura (e toda a literatura como memória) que se desenvolve em três níveis não sobrepostos: a memória resultante do texto, a memória do autor e a memória do leitor.

## BIBIOGRAFIA

Allen, Graham. *Intertextuality*. New York: Routledge, 2000.

---. *Roland Bathes*. New York: Routledge, 2003.

Alfaro, María Jesús. "Intertextuality: Origins and Development of the Concept."  
*Atlantis XVIII* (1996): 268-85.

Augé, Marc. *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London:  
Verso, 1995.

Barros, Diana e José Luiz Fiorin, eds. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em  
Torno de Bakhtin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

Barry, Peter. *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*.  
Manchester: Manchester University Press, 2002.

Barthes, Roland. "Texte." *Encyclopaedia Universalis*. 1992.

---. *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang, 1977.

Bazerman, Charles. "Intertextualities: Volosinov, Bakhtin, Literary Theory, and  
Literacy Studies." *Bakhtinian Perspectives on Language, Literacy, and Learning*.  
Ed. Arnetta Ball and Sarah Freedman. Cambridge: Cambridge University Press,  
2004. 53-66.

Bell, Vereen. "Misreading *Mrs Dalloway*." *Sewanee Review* 114. 1 (2006): 93-111.

Binhammer, Katherine. "The Persistence of Reading: Governing Female  
Novel-Reading in *Memoirs of Emma Courtney* and *Memoirs of Modern  
Philosophers*." *Eighteen-Century Life* 27 (2003): 1-22.

Bloom, Harold. *A Map of Misreading*. Oxford: Oxford University, 1980.

---. *O Cânone Ocidental*. Lisboa: Temas e Debates, 1994.

---. *The Anxiety of Influence*. 2nd ed. Oxford: Oxford University, 1997.

Bohnke, Dietmar. *Shades of Gray: Science Fiction, History and the Problem of Postmodernism in the Work of Alasdair Gray*. Leipzig Explorations in Literature and Culture Vol. 11. Berlin/Wisconsin: Galda & Wilch, 2004.

Borges, Jorge Luis. "O Outro Tigre." *Obras Completas*. Vol. II. Lisboa: Editorial Teorema, 1998.

Bouson, Brooks. *The Empathic Reader: A Study of the Narcissistic Character and the Drama of the Self*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1989.

Briggs, Julia. *Virginia Woolf – An Inner Life*. New York: Harcourt, 2006.

Brownlow, Jeanne and John Kronik. "The Death and Life of Intertextuality: An Introduction." *Intertextual Pursuits: Literary Meditations in Modern Spanish Literature*. London: Bucknell University Press, 1998. 11-26.

Canning, Richard. *Hear Us Out: Conversations with Gay Novelists*. Columbia University Press, 2003.

Chandler, Daniel. *Semiotics: The Basics*. London: Routledge, 2002.

Chatman, Seymour. "Mrs Dalloway's Progeny: The Hours as Second-degree Narrative." *A Companion to Narrative Theory*. Ed. James Phelan and Peter J. Rabinowitz. Oxford: Blackwell, 2005. 269-81.

Clayton, Jay and Eric Rothstein, ed. *Influence and Intertextuality in Literary History*.  
Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1991.

Conradi, Peter. "The metaphysical Hostess: The Cult of Personal Relations in the  
Modern English Novel." *Clarissa Dalloway*. Ed. Harold Bloom. New York:  
Chelsea House, 1990. 50-54.

Culler, Jonathan. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*.  
London: Routledge, 1992.

Cunningham, Michael. *A Home at the End of the World*. New York: Farrar, Straus &  
Giroux, 1990.

---. *Flesh and Blood*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1995.

---. *Golden States*. New York: Crown, 1981.

---. Interview with James Schiff. *Missouri Review*. 26.2 (Fall 2003): 111-27.

---. *Land's End: A Walk Through Provincetown*. New York: Crown Journeys, 2002.

---. *Specimen Days*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 2005.

---. *The Hours*. New York: Picador, 2002.

Derrida, Jacques. *Grammatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

Dick, Susan. "Literary realism in *Mrs Dalloway*, *To the Lighthouse*, *Orlando* and *The Waves*." *The Cambridge companion to Virginia Woolf*. Ed Sue Roe and Susan  
Sellers, Cambridge University Press, 2000. 50-71.

Duarte, Maria de Deus. "A Story with a Twist: Cunningham Responde a Woolf – Mrs Dalloway e The Hours." *A Inquietude das Palavras – Leituras de Virginia Woolf*. Lisboa: Edições Colibri, 2005. 109-32.

Eco, Umberto. *Porquê o Nome da Rosa?* Lisboa: Difel, 1984.

Ffrench, Patrick. *The Time of Theory: A History of Tel Quel (1960-1983)*. Oxford: Clarendon Press, 1995.

Foucault, Michel. *O que é um Autor*. Lisboa: Passagens, 1992.

Frow, John. "Intertextuality and Ontology." *Intertextuality: Theories and Practices*. Eds. Michael Worton and Judith Still. Manchester: Manchester University Press, 1990. 45-55.

Genette, Gérard. *Palimpsestes: La Littérature au Second Degré*. Paris: Seuil, 1982.

---. *Introdução ao Arquitexto*. Lisboa: Vega. 1986.

Hawthorn, Jeremy. "Together and Apart." *Clarissa Dalloway*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 1990. 41-45.

Henke, Suzette. "'The Prime Minister': A Key to Mrs Dalloway." *Virginia Woolf: Centennial Essays*. Ed. Laura Gottlieb. New York: Whitston, 1983. 127-41.

Holquist, Michael. *Dialogism: Bakhtin and his World*. London and New York: Routledge, 1990.

Hughes, Mary. "Michael Cunningham's The Hours and Postmodern Artistic Re-Presentation." *Critique* 45.4 (2004): 349-61.

- Humm, Maggie. *Modernist Women and Visual Cultures*. Rutgers University Press, 2003.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Literature: The Metafictional Paradox*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- Hutcheon, Linda. "Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History." *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, eds. Patrick O'Donnell and Robert Con Davis. London: John Hopkins University Press, 1989. 3-32.
- . *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso, 1991.
- . *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. New York: Cornell University Press, 1981.
- Jacobus, Mary. *Psychoanalysis and the Scene of Reading*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Jencks, Charles. *What is Post-Modernism?* New York: Academy, 1989.
- Jenny, Laurent. "A Estratégia da Forma." *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979. 5-49.
- Kristeva, Julia. *Séméiotikè: Recherches pour une Sémanalyse*. Paris: Éd. du Seuil, 1978.
- . *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Ed. L. S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1980.

- . *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia University Press, 1984.
- Iannone, Carol. "Woolf, Women and *The Hours*." *Commentary* 115 (2003): 50-53.
- Irwin, William. "Against Intertextuality." *Philosophy and Literature*. 2 (2004): 227-42.
- Lee, Hermione. *Virginia Woolf*. New York: Vintage Books, 1999.
- Lesic-Thomas, Andrea. "Behind Bakhtin: Russian Formalism and Kristeva's Intertextuality." *Paragraph* 28.3 (2005): 1-20.
- Lessing, Doris. "To Room Nineteen." *The Norton Anthology of English Literature*. Vol 2. New York: Norton & Company, 2000. 2542-64.
- Lippincott, Robin. *Mr Dalloway*. Louisville: Saraband Books, 1999.
- Littleton, Jacob. "Mrs Dalloway: Portrait of the Artist as a Middle-Aged Woman." *Twentieth Century Literature* 41 (1995): 36-53.
- Lodge, David. *Consciousness and the Novel*. London: Penguin Books, 2003.
- . *Working with Structuralism*. London: Routledge & Kegan Paul, 1981.
- MacAfee, Noëlle. *Julia Kristeva*. New York: Routledge, 2003.
- McEwan, Ian. *Saturday*. New York: Anchor, 2006.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London: Routledge, 1994.
- Moon, Kenneth. "Where is Clarissa? Doris Kilman in Mrs Dalloway." *Clarissa Dalloway*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1990. 147-57.

- Moraru, Christian. *Memorious Discourse: Reprise and Representation in Postmodernism*. Madison, Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2005.
- Mrs Dalloway*. Dir. Marleen Gorris. DVD. Fox Lorber, 1998.
- Nuessel, Frank. *The Study of Names: A Guide to the Principles and Topics*. Westport, CT: Greenwood Press, 1992.
- O'Donnell, Patrick and Robert Con Davis. Eds. *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. London: John Hopkins University Press, 1989.
- Olano, Pamela. "Women Alone Stir My Imagination": Intertextual Eroticism in the Friendships/Relationships Created by Virginia Woolf." *Communication and Women's Friendships: Parallels and Intersections in Literature and Life*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press, 1993.
- Oliveira, M<sup>a</sup> Antónia. "Biografia e Ficção." *Revista de Comunicação e Linguagens* 32 (2003): 101-16.
- Orr, Mary. *Intertextuality: Debates and Contexts*. Cambridge: Polity, 2003.
- Pessoa, Fernando. *Heróstrato e a Busca da Imortalidade*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.
- Pippett, Aileen. *The Moth and the Star: A Biography of Virginia Woolf*. Boston: Little, Brown, 1955.
- Reis, Carlos. *Técnicas de Análise Textual*. Coimbra: Livraria Almedina. 1981.
- Riffaterre, Michael. "Compulsory Reader Response." *Intertextuality: Theories and Practices*. Eds. Michael Worton and Judith Still. Manchester: Manchester University Press, 1990.

- Ropero, Lourdes. "Christian Moraru 2005: Memorious Discourse: Reprise and Representation in Postmodernism." *Atlantis* 29.2 (2007): 115–20.
- Samoyault, Tiphaine. *L'Intertextualité: Mémoire de la Littérature*. Paris: Armand Colin, 2005.
- Saussure, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral*. 8ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1992.
- Sheehan, Maureen. "The Hours: the 'as-if' Personality and Problems of Loving." *Journal of Analytical Psychology* 49 (2004): 413-20.
- Schiff, James. "Rewriting Woolf's *Mrs Dalloway*: Homage, Sexual Identity, and the Single-Day Novel by Cunningham, Lippincott, and Lanchester." *Critique: Studies in Contemporary Fiction*. 45.4 (2004): 363-82.
- Showalter, Elaine. Introduction. *Mrs Dalloway*. By Virginia Woolf. London: Penguin Books, 1992. xi-xlix.
- Silva, Lajosy. "O Elogio ao Isolamento em *As Horas*, Romance de Michael Cunningham e Filme de Stephen Daldry." *Revista Mal-Estar e Subjectividade* 4.1 (2004) 139-55.
- The Hours*. Dir. Steven Daldry. DVD. Paramount, 2002.
- Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. New York: Dover Publications, 1993.
- Wolfe, Jesse. "The Sane Woman in the Attic: Sexuality and Self-Authorship in Mrs. Dalloway." *MFS Modern Fiction Studies*. 51.1 (2005) 34-59.
- Woloch, Nancy. *Women and the American Experience*. New York: Knopf, 1984.

- Woolf, Virginia. "A Sketch of the Past." *Moments of Being*. 2nd ed. San Diego: Harcourt, 1985. 61-159.
- . *A Room of One's Own*. London: Penguin Modern Classics, 1970.
- . "Character in Fiction." *Selected Essays*. Ed. David Bradshaw. London: Oxford University Press, 2008. 37-54.
- . "Kew Gardens." *A Haunted House and Other Stories*. Ed. Leonard Woolf. London: Hogarth Press, 1944. 11-14.
- . "Modern Fiction." *The Norton Anthology of English Literature Vol 2*. New York: Norton & Company, 2000. 2148-53.
- . "Mr Bennett and Mrs Brown." *Virginia Woolf: The Critical Heritage*. Ed. Robin Majumdar and Allen McLaurin. Ed. London: Routledge, 1997. 115-19.
- . *Mrs Dalloway*. London: Penguin Books, 1992.
- . *Mrs Dalloway's Party*. London: Harcourt, 2001.
- . "Mrs Dalloway in Bond Street." *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*. Ed. Susan Dick. New York: Harcourt, 1989. 152-60.
- . "Professions for Women." *The Norton Anthology of English Literature Vol 2*. New York: Norton & Company, 2000. 2214-18.
- . "The Art of Biography." *Selected Essays*. Ed. David Bradshaw. London: Oxford University Press, 2008. 116-26.
- . "The Cinema." *Collected Essays*. Vol. II. Ed. Leonard Woolf. London: Hogarth Press, 1966. 268-72.

---. *The Diary of Virginia Woolf*. Vol 2: 1920-1924. Ed. Anne Olivier Bell. New York: Harcourt, 1978.

---. "The New Biography." *Selected Essays*. Ed. David Bradshaw. London: Oxford University Press, 2008. 95-100.

---. "The Prime Minister." *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*. Ed. Susan Dick, New York: Harcourt, 1989. 316-23.

---. *The Voyage Out*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Worton, Michael, and Judith Still, ed. *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester: Manchester University Press, 1990.

Wyatt, Jean. "Avoiding self-definition: In defense of women's right to merge (Julia Kristeva and *Mrs Dalloway*)." *Women's Studies* 13 (1986): 115-126.

Young, Tory. *Michael Cunningham's The Hours*. New York: Continuum, 2003.

## **Webgrafia**

Calvino, Italo. "Por que ler os clássicos?" 16 Julho 2007  
<<http://www.scribd.com/doc/7081107/Por-Que-Ler-Os-Clássicos>>.

Ceia, Carlos. "geno-texto/feno-texto." *E- Dicionário de Termos Literários*. 2 Março 2007 <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/>>.

---. "reflexividade e auto-reflexividade." *E- Dicionário de Termos Literários*. 2 Março 2007 <<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/>>.

- Chambers, Meaghan. "Michael Cunningham, Author of 'The Hours,' Discusses the Film." *The Hoya* 17 January 2003. 3 Aug 2007  
<<http://www.thehoya.com/guide/011703/guide3.cfm>>.
- Cunningham, Michael. Interview with Dave Weich. "Same Old, Brand New Michael Cunningham." *Powells.com* 21 June 2005. 3 Agosto 2007  
<<http://www.powellsbooks.com/authors/cunningham.html>>.
- . Interview with Joy Episalla. "Dances with Woolf." *Poz* February 2000. 3 Aug 2007  
<[http://www.poz.com/articles/198\\_10543.shtml](http://www.poz.com/articles/198_10543.shtml)>.
- . Interview. *USA Today Book Club: Michael Cunningham*. 1 Jan. 2005. 23 Aug. 2008  
<[http://www.usatoday.com/community/chat\\_03/2003-03-27-cunningham.htm](http://www.usatoday.com/community/chat_03/2003-03-27-cunningham.htm)>.
- . Interview with Stacey D'Erasmus. *Lannan Readings & Conversations* 14 Nov 2001. 23 Aug 2008 <<http://www.lannan.org/lf/rc/event/michael-cunningham/>>.
- Duff, David. "Intertextuality Versus Genre Theory: Bakhtin, Kristeva and the Question of Genre." *Paragraph* 25.1 (2002). 7 Dec. 2006 <<http://www.b-on.pt/>>.
- Durey, Jill F. "The State of Play and Interplay in Intertextuality." *Style*. 25:4 (1991): 616-35. 10 Dec. 2006 <<http://www.b-on.pt/>>.
- Fernandes, Isabel. "Dialogismo." *E-dicionário de termos literários*, 26 Maio 2007  
<<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/>>.
- Ferreira, Ermelinda. "A Literatura do Esgotamento e a Literatura da Plenitude: O Pós-Modernismo na visão de John Barth." 4 Junho 2007  
<[http://www.plataforma.paraapoesia.nom.br/ermelinda\\_ensaios2.htm](http://www.plataforma.paraapoesia.nom.br/ermelinda_ensaios2.htm)>.

Gallego, Luiz, e Davy Bogomoletz. "As Horas. Trechos de um romance em uma leitura psicanalítica." 29 Agosto 2008 <<http://www.saude.inf.br/davy/ashoras.doc>>.

Gignoux, Anne-Claire. "De l'intertextualité à l'écriture." *Cahiers de Narratologie N° 13 Nouvelles Approches de L'Intertextualité*. (2006) 10 Março 2007  
<<http://revel.unice.fr/cnarra/>>.

Girard, Monica. "Mrs Dalloway: Genesis and Palimpsests." *Colloque Rewriting / Reprising – La Reprise en Literature*. 13-14 Oct 2006. 2 Feb 2007  
<[http://archives.univ-lyon2.fr/132/2/girard\\_01.htm](http://archives.univ-lyon2.fr/132/2/girard_01.htm)>.

Gomes, Helder. "Metaliteratura." *E-Dicionário de Termos Literários*. 5 Agosto 2008.  
<<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/>>.

Grant, Brooke. "A Virginia Woolf of One's Own: Consequences of Adaptation in Michael Cunningham's *The Hours*." Diss. Brigham Young University, 2007. 17 July 2008 <<http://contentdm.lib.byu.edu/ETD/image/etd2163.pdf>>.

Gusmão, Manuel. "Anonimato ou Alterização" *Revista Semear IV*. 9 Fev 2007  
<[http://www.lettras.puc-rio.br/Catedra/revista/semiar\\_4.html](http://www.lettras.puc-rio.br/Catedra/revista/semiar_4.html)>.

Haberer, Adolphe. "Intertextuality in Theory and Practice." *Literatūra* 49. 5 (2007): 54-67. 13 Feb 2008 <<http://www.leidykla.eu/fileadmin/Literatura/49-5/str6.pdf>>.

Hoff, Molly. "Woolf's Mrs. Dalloway." *The Explicator* 53. 2 (1995): 110. 16 Jun 2007  
<[www.questia.com](http://www.questia.com)>.

Jacobmeyer, Hannah. "Graham Swift, *Ever After*: A Study in Intertextuality." *EESE* (1998). 1 May 2007  
<[http://webdoc.gwdg.de/edoc/ia/eese/artic98/jacobm/8\\_98.html](http://webdoc.gwdg.de/edoc/ia/eese/artic98/jacobm/8_98.html)>.

- Kahmann Andrea, “Intertextualidade e interdisciplinaridade na obra *De Todo lo Visible*, de Lucía Etxebarria.” *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. 28 (2004), 3 Março 2007 <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/inteetxe.html>>.
- Kakatani, Michiko. “A Hero with 9/11 Peripheral Vision.” *NYTimes.com* 18 March 2005. 9 Aug 2007 <<http://www.nytimes.com/2005/03/18/books/18BOOK.html>>.
- Kristeva, Julia. “Nous Deux or a (Hi)story or Intertextuality.” *Romanic Review* 93.1 (2002). 7 Dec. 2006 <<http://www.b-on.pt/>>.
- Lee, Hermione. “Mrs Brown’s Secret.” *Times Online* 8 Jan. 1999. 4 Jan 2006 <<http://www.timesonline.co.uk/tol/incomingFeeds/article774184.ece>>.
- Martins, Manuel. “Misprision, Misreading, Misinterpretation.” *E- dicionário de termos literários*. 30 Dez 2008 <<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/>>.
- Maslin, Janet. “Truths of All Lives, Comfortable or Not.” *Film Review*. Feb 20 1998. 23 Aug 2007 <<http://www.nytimes.com>>.
- McClurg, Jocelyn. “Madness vs. sanity in 'Mrs. Dalloway' completes the puzzle.” *US Today* 23 Jan 2003. 24 Jan 2007 <[http://www.usatoday.com/life/movies/2003-01-23-dalloway\\_x.htm](http://www.usatoday.com/life/movies/2003-01-23-dalloway_x.htm)>.
- Mephram, John. “Moments of Being.” *The Literary Encyclopedia*. 16 Oct 2003. 28 Aug 2008 <<http://www.litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=3525>>.
- Moraes, Maria Helena *et al.* “Depressão e Suicídio no filme *As Horas*.” *Revista Psiquiátrica Rio Grande do Sul* 28.1 (2006): 83-92. 10 Nov 2006 <<http://www.scielo.br/pdf/rprs/v28n1/v28n1a11.pdf>>.

- Petterle, Andiará. "O tempo das horas – um ensaio sobre o tempo nas narrativas de *Mrs. Dalloway* e de *As Horas*." *Caligrama* 1.3 (2005) 10 Junho 2007 <[www.eca.usp.br/caligrama/](http://www.eca.usp.br/caligrama/)>.
- Roiphe, Katie. "What Critics didn't say about Ian McEwan's *Saturday*." *Slate* 30 March 2005. 9 Aug. 2007 <<http://www.slate.com/id/2115953/>>.
- Tavares, Ana. "O fantasma do Anjo da Casa em *As Horas*." XII Seminário Nacional e III Seminário Internacional Mulher e Literatura - Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural. 2 Jan 2007 <<http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/>>.
- Umunç, Himmet. "David Lodge's *Small World*: A Mosaic of Intertexts." Hacettepe University. 2 April 2007 <<http://www.ide.hacettepe.edu.tr/LODGE.pdf> >.
- Vos, Marlies. "There are Still the Hours: Time in *Mrs Dalloway* and *The Hours*." 18 Jun 2007 <[http://www.ethesis.net/Dalloway/Dalloway\\_contence.htm](http://www.ethesis.net/Dalloway/Dalloway_contence.htm)>.
- Weigand, Odila. "A Construção do Self Saudável." *Ligare – Centro de Psicoterapia Corporal*. 29 Agosto 2008 <<http://www.ligare.psc.br/index.php>>.
- Wild, Andrea. "The Suicide of the Author and his Reincarnation in the Reader: Intertextuality in *The Hours* by Michael Cunningham." 23 July 2008 <<http://www.americanstudies.wayne.edu/xchanges/1.2/intro.html>>.
- Wroe, Nicholas. "Driving Mrs Dalloway." *The Guardian* 13 Nov. 1999. 3 Aug 2007 <<http://www.guardian.co.uk/Archive/Article/0,4273,3929771,00.html>>.
- "The Literature of Exhaustion". *The Electronic Labyrinth*. 4 Jun 2007 <<http://elab.eserver.org/hf10258.html>>.