



# tempo das horas - um ensaio sobre o tempo nas narrativas de *Mrs. Dalloway* e de *As Horas*

Andiara Petterle **1**

**Resumo:** Este trabalho pretende estudar, brevemente, o tempo nas narrativas de *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, e *As Horas*, de Michael Cunningham. Ele, o tempo, não aparece nesses romances unicamente como recursos lingüístico e literário, nem só como leitmotiv do enredo. Ele se entrelaça em questões da modernidade, alargadas e reatualizadas pela "pós-modernidade": o fim, o feminino, o feminismo, as questões de gênero, a sexualidade, o esgotamento, a desilusão, o casamento, a memória, o cotidiano, a morte.

*Palavras-chave: Literatura, tempo, modernidade.*

**Abstract:** This paper intends to analyze time in the narratives of Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway* and of Michael Cunningham's *The Hours*. Time does not appear in these novels only as a linguistic and literary structure nor only as the leitmotiv of their intrigues. It is shown connected to some of the issues of modernity - that are expanded and updated in the post-modernity: the end, the feminine, feminism, gender roles, sexuality, exhaustion, disillusionment, marriage, memory, the quotidian, death.

*Key words: Literature, time, modernity.*

**1** Mestre e bacharel em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Pesquisadora convidada do departamento de Modern Culture and Media da Brown University (2005).

*"O tempo presente - o único que julgávamos  
poder chamar longo -, ei-lo reduzido  
apenas ao espaço de um só dia!  
Mas discutamos também acerca dele,  
porque nem sequer um dia  
é inteiramente presente"  
(Confissões, Santo Agostinho)*

Há palavras que, quando ditas, ficam indo e vindo no baú de memórias por um longo tempo. Também há histórias que nos emocionam sobremaneira e, por vezes, nos fazem crer que vasculharam nossas questões mais profundas. Algumas delas, quando narradas, parecem crescer de tal maneira dentro de nós que poderíamos contá-las como instantes de eternidade que vez ou outra nos abarcam. Quanto tempo duraram de fato e quanto permaneceram em nós? Foi assim com o filme *As Horas*. Eu havia entrado em um cinema qualquer apenas em busca de um aquecedor que fosse capaz de descongelar meus pés, numa fria tarde de inverno em Montreal. O filme já começara. "*Mrs. Dalloway disse que ela própria iria comprar as flores*". Nas duas horas seguintes, envolvi-me "*com a magnitude do desespero diminuto, porém muito real*" (CUNNINGHAM: 2003, 72) das três personagens: Virginia Woolf, Laura Brown e Clarissa Vaughan, cuja existência indecisa entre realidade e ficção reatualiza Clarissa Dalloway na Nova York nos anos 90.

Do cinema, debrucei-me sobre o livro *As Horas*, de Michael Cunningham, e, necessariamente, sobre *Mrs. Dalloway* - inicialmente chamado de *As Horas* -, de Virginia Woolf. Este, escrito no início dos anos 20, conta a história de Clarissa, uma londrina de cinqüenta e poucos anos que está se preparando para dar uma festa. Paralelamente, a história de Septimus Warren Smith **2**, um homem cuja desilusão e loucura o levam a cometer o suicídio.

Pontuada pelo relógio, a narrativa decorre relatando um único dia na vida dos personagens. Tanto *As Horas* quanto *Mrs. Dalloway* são histórias que não só jogam com o tempo, mas que falam sobre ele. E tempo não é qualquer coisa. É uma das grandes questões da contemporaneidade e, quiçá, de todas as épocas; daquelas que fazem titubear até os mais doutos.

Que é, pois, o tempo? Quem poderá explicá-lo clara e brevemente? Quem o poderá apreender, mesmo só com o pensamento, para depois nos traduzir por palavras o seu conceito? E que assunto mais familiar e mais batido nas nossas conversas do que o tempo? Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém mo perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei. (AGOSTINHO: 1966, 322)

Diante da ameaça do fim material de todas as coisas, como não tentar elaborar a temática do tempo na arte e na ciência? Pois é sobre a configuração deste tempo nas narrativas dos livros **3** *Mrs. Dalloway* e *As Horas* que me deterei; não só tentando decifrar as formas e intenções, mas identificando os elementos marcantes que diferenciam um texto escrito na década de 20 de outro no final dos anos 90. O tempo, pois, não aparece somente como recurso lingüístico e literário nem só como leitmotiv do enredo. Ele se entrelaça em questões da modernidade, alargadas e reatualizadas pela pós-modernidade **4**: o fim, o feminino, o feminismo, as questões de gênero, a sexualidade, o esgotamento, a desilusão, o casamento, a memória, o cotidiano, a morte. O que veremos em *As Horas* é um grande quebra-cabeça, cujas peças têm histórias anteriores: são pedaços, recortes, espectros criados ainda por Virginia Woolf e reanimados por Michael Cunningham. Meu trabalho - inverso ao do Dr. Frankenstein - será o de tentar separar cada retalho e olhar para as velhas e novas relações que se estabelecem entre eles, correndo sempre o risco de, por vezes, me perder neste labirinto de referências.

**2** No fim do trabalho, há uma um resumo de cada personagem citado de *Mrs. Dalloway* e de *As Horas*, para evitar confusões e mal-entendidos.

**3** Faço questão de deixar claro que, embora meu interesse inicial pela obra tenha se dado pelo filme *As Horas* (2002), de Stephen Daldry, meu trabalho será baseado nas narrativas dos livros; pois, trabalhando com obras no mesmo suporte, é mais fácil identificar as características sobre as quais este trabalho se detém. O filme tem Meryl Streep no papel de Clarissa, Julianne Moore no de Laura Brown e Nicole Kidman no de Virginia Woolf. Há ainda um filme chamado *Mrs. Dalloway* (1997), de Marleen Gorris, baseado no romance de Virginia Woolf, com Vanessa Redgrave no papel de londrina Clarissa Dalloway.

**4** Embora a questão da existência ou não de uma categoria história, social, cultural e filosófica chamada *pós-modernidade* seja bastante polêmica, não pretendo me debruçar sobre ela. O que pretendo ao falar de *pós-modernidade* é unicamente marcar uma diferença (grave ou não) entre as propostas éticas e estéticas formuladas pelo *modernismo* do século XIX e as vigorantes hoje, sobretudo na Literatura.

Pode-se falar do tempo de tantas maneiras quanto se pode medi-lo: da revolução solar de Aristóteles ao "tempo anímico ou psicológico" de Santo Agostinho. Para todas as modalidades de tempo, no entanto, "*se aplicam as noções de ordem (sucessão, simultaneidade), duração e direção, que recobrem (...) relações variáveis entre acontecimentos, ora com apoio nos estados do mundo físico, ora nos estados vividos, ora na enunciação lingüística*" (NUNES: 1988, 22).

Um dos textos mais conhecidos a respeito do tempo é o de Santo Agostinho, em *Confissões*, escrito por volta do ano 386 da era cristã. Ao interrogar-se a respeito da existência de tempos passados, presentes e futuros, ele conclui que "*é impróprio afirmar que os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das coisas presentes e presente das coisas futuras*" (AGOSTINHO: 1966, 328). O passado não existiria porque haveria se transformado de ser em não-ser. O futuro, que ainda não é, ao vir a ser, rapidamente passaria a não ser mais, por ter passado. Se passado e futuro não existem de fato, como medi-los? Não se mede o que não existe, pensa Santo Agostinho. O que se sabe sobre o antes e o depois é uma impressão que a sucessão de acontecimentos deixa gravada na alma. "*Porém a sua imagem [de alguma coisa do passado], quando a evoco e se torna objeto de alguma descrição, vejo-a no tempo presente, porque ainda está na minha memória*" (AGOSTINHO: 1966, 326). Assim, Agostinho de Hipona propõe a existência de um tempo psicológico, baseado na *duração interior* de imagens que se sucedem na alma. Tendo o tempo um elemento transitório (de sucessão) e um permanente (de duração), a consciência os apreende e elabora como localização (espaço) e anterioridade.

Pelo que, pareceu-me que o tempo não é outra coisa senão distensão. (...) Em ti, ó meu espírito, meço os tempos! (...) Meço a impressão que as coisas gravam em ti à sua passagem, impressão que permanece, ainda depois de elas terem passado. Meço-a a ela enquanto é presente, e não àquelas coisas que se sucederam para a impressão ser produzida. É a essa impressão ou percepção que eu meço, quando meço os tempos. Portanto, ou esta impressão é os tempos ou eu não meço os tempos! (AGOSTINHO: 1966, 335 e 336)

Segundo Paul Ricoeur, em *Temps et Récit I*, o que Santo Agostinho pretende com a noção de *distentio animi* é mostrar que a experiência do tempo se dá buscando referência num espaço conhecido, algo gravado na alma como memória. Assim, o que há é expectativa (de algo futuro), atenção (ao que é) e memória presente de algo passado. Esta noção de *tempo psicológico* será muitíssimo útil para entender a estrutura temporal nas narrativas de *As Horas* e de *Mrs. Dalloway*.

Numa perspectiva sociológica, Jesús Martin-Barbero afirma que o *tempo vivido* era sentido pela coletividade e pelos indivíduos como "tempo da vida" nas festas populares e nos ritos sagrados, mas que a produção deformou a noção de temporalidade, passando do *vivido* ao *espetáculo*. "*Abstrato, o tempo da produção desvaloriza socialmente os tempos dos sujeitos - individuais ou coletivos - e institui um tempo único e homogêneo: o dos objetos*" (BARBERO, 1997: 144 e 145).

Não tratarei aqui de questões a respeito da comunicação de massa, nem tampouco das modificações na arte e na literatura pós-sociedade industrial, mas creio que seja importante ter em vista que, ao falar em tempo vivido em Agostinho e depois nos anos 20 e 90, estamos falando de uma literatura fortemente marcada por um imaginário e um mundo simbólico de uma sociedade com novos valores, nova estética e, pode-se dizer, até voltada para o consumo. Porque me proponho a falar de algumas diferenças no modo de narrar de Virginia Woolf e de Michael Cunningham, privilegiando as diferenças entre uma cultura moderna e outra pós-moderna, não se pode deixar de lado uma ou outra visão de estudiosos da sociedade contemporânea.

**5** TODOROV, Tzvetan. Les catégories du récit littéraire. In: *Communications*, Paris, Seuil, n. 8, 1966. Citado por Paul Ricoeur, em *Temps et Récit I*.

**6** Paul Ricoeur, em *Temps et Récit I*, nomeia e diferencia a *mimesis* em *mimesis I*, *mimesis II* e *mimesis III*, cada uma como um aspecto de configuração, mediação e recepção do texto. "(...)Ma thèse est que le sens même de l'opération de configuration constitutive de la mise en intrigue résulte de sa position intermédiaire entre les deux opérations que j'appelle *mimesis I* et *mimesis III* et qui constituent l'amont et l'aval de *mimesis II*." (RICOEUR: 1983, 86)

**7** Aristóteles, em sua Física, faz uma longa análise a respeito do tempo. Grossíssimo modo, ele vê o tempo como a possibilidade de movimento. E movimento, por sua vez, é definido como a passagem de ato a *potência* e de *potência a ato*.

**8** No original, os conceitos de tempo de narrar e tempo narrado são respectivamente *Erzählzeit* e *Erzählte Zeit*.

**9** "O que nós chamamos aqui experiência ficcional do tempo é somente o aspecto temporal de uma experiência virtual do ser no mundo proposto pelo texto" (RICOEUR: 1984, 150).

**10** BENVENISTE, Émile. La relation de temps dans le verbe français. In *Problèmes de linguistique general*. Paris, Gallimard, 1966.

**11** Para Benedito Nunes, em uma narrativa histórica ficcional, como *O nome da rosa*, de Umberto Eco, "o conteúdo romanesco cruza-se com o conhecimento do passado. Mas aqui, como em todo romance, a locução impessoal, objetiva da narração, combina-se à locução interpessoal e subjetiva do discurso dos personagens, ambas condicionadas aos mecanismos da ficção" (NUNES: 1988, 42 e 43).

Considerando a narrativa como uma composição de história (conteúdo), discurso (forma da expressão) e narração, segundo Tzvetan Todorov **5**, o tempo aparece essencialmente de dois modos: real e imaginário. O primeiro é referente ao discurso, que opera com tempos verbais e lingüísticos, de certo modo sempre linear, já que se trata de estruturas que obedecem a um encadeamento formal da linguagem para dar sentido a um texto. O segundo, tempo imaginário, é o tempo pluridimensional da história criada pelo autor - com recuos e avanços, idas e vindas. Assim, o tempo da obra varia em função do modo como os tempos são dispostos nas esferas do *discurso* e da *história*.

Aristóteles, na Poética, fala do tempo na narrativa ao traçar as características das estruturas da poesia lírica, da tragédia, da epopéia e da comédia a partir da *mimesis praxeos* **6** - a imitação ou representação da ação humana, "*quando temos um enredo, através do qual as personagens se explicitam e assumem uma fisionomia e um caráter, e, quando, sempre através do enredo, toma fisionomia e caráter uma situação produzida pela interferência variada de comportamentos humanos*" (ECO, 1970, p. 218). Ao diferenciar a tragédia da epopéia, Aristóteles diz que o tempo da primeira, marcada pela atuação dos personagens, é o da duração da própria ação dramática, devendo passar-se em no máximo um dia - a encenação não ultrapassa um determinado número de horas; na epopéia, marcada pela narração, o tempo não é limitado. Ambas, no entanto, encontram sua totalidade no decurso de um princípio, de um meio e de um fim. Esses modos de narrar aristotélicos, de alguma maneira, privilegiavam o *tempo do mundo* ou um tempo cronológico - relativo ao tempo da duração dos movimentos **7** - tanto no discurso como na história.

Os inumeráveis modos de narrar utilizam recursos e variações - tais como voz do narrador, anacronias, alongamentos (quando o discurso é mais longo do que a história contada), sumarizações (quando o discurso é breve e o tempo da história é longo), pausas, elipses etc - para dar ao leitor uma experiência ficcional de tempo. Utilizando as divisões de Günter Müller e Gérard Genette a respeito do tempo na narrativa, Paul Ricoeur (RICOEUR: 1984, 114) distingue o *tempo de narrar* **8** (enunciação), o *tempo narrado* (enunciado) e a *experiência ficcional do tempo* **9** (mundo do texto).

O tempo de narrar é equivalente ao tempo da leitura da obra, com todas as suas páginas e linhas, e o tempo narrado pode dar-se em eras, minutos, dias ou anos. Neste ponto, há que se diferenciar *narrativa histórica* (com sua enunciação histórica) de *narrativa ficcional* (de enunciação discursiva) **10**. A primeira trata de um tempo real, documentado e calculado cronologicamente, enquanto a segunda trata de um tempo passado, presente ou futuro que não necessariamente tem alguma relação com a realidade **11**.

Com o largo desenvolvimento do romance no século XIX, novas possibilidades de tratamento do tempo - simultaneidades, acronias, saltos temporais e sincronizações - vão se aliando aos modos tradicionais de enredo, além da inserção da temática do tempo como *centro mimético* da narrativa. No século XX, o enredo passa pelo que Ricoeur classifica como *métamorphose de l'intrigue*. "o romance moderno, com efeito, se anuncia desde seu nascimento como o gênero proteiforme por excelência. Pronto a responder a uma demanda social nova e rapidamente mutável" (RICOEUR: 1984, 19). Em meio a essas demandas, Virginia Woolf **12** e Marcel Proust inauguram os romances de *fluxo de consciência*, que acabam sendo o eixo principal das transformações do enredo no século XX. O curso do tempo se relaciona intimamente com as sensações e emoções dos personagens. Tanto Woolf, com *Mrs. Dalloway*, quanto Proust, com *Em busca do tempo perdido*, "incorporam à sua trama as mudanças da duração interior" (NUNES: 1988, 57).

**12** "Analisemos por um momento um espírito vulgar no decorrer de um dia vulgar. O espírito recebe uma miríade de impressões - triviais, fantásticas, efêmeras, ou gravadas com a veemência do aço. Surgem de todo os lados, chuva contínua de átomos inumeráveis, e, à medida que vão caindo, à medida que vão tomando a forma de uma segunda ou terça feira, a ênfase recai de um modo sempre diferente, o momento com importância já não é este mas aquele; fosse o escritor um homem livre e não um escravo, pudesse ele escrever sobre aquilo por que optou e não sobre aquilo a que o obrigam, pudesse ele fundar a obra sobre o seu próprio sentimento e não sobre a convenção, não haveria nem enredo, nem comédia, nem tragédia, nem interesse amoroso, nem catástrofe segundo os cânones estabelecidos, porventura nem um só botão pregado à moda dos alfaiates de Bond Street. A vida não é uma série de semáforos simetricamente dispostos. *A vida é um halo luminoso, um sobrescrito semi transparente que nos envolve do primeiro ao último momento de consciência.* Não consistirá a tarefa do escritor em nos comunicar este espírito mutável, desconhecido, sem limites definidos, qualquer que seja a aberração ou complexidade que apresente, confundindo o o mínimo possível com tudo aquilo que lhe é exterior ou alheio? Não nos limitamos a defender a coragem e a sinceridade - estamos a sugerir que a matéria própria da ficção é algo diferente daquilo que temos sido habituados a pensar." WOOLF, Virginia. *A Ficção Moderna*. In *O Momento Total. Ensaios de Virginia Woolf*. Lisboa, Ulmeiro, 1985, página 41.

No romance do século XIX, predominaria a temporalidade cronológica, que os textos de Balzac ilustram, (...) o tempo dos relógios. A subjetividade insatisfeita do herói problemático forçaria, porém, a abertura da narrativa romanesca ao tempo vivido, à duração interior (NUNES: 1988, 50).

Virginia, numa anotação em seu diário em 30 de agosto de 1923, deixa clara a sua intenção com *Mrs. Dalloway*, chamado por ela de *As Horas*: "(...) escavo lindas cavernas por trás das personagens; acho que isso me dá exatamente o que quero. (...) A idéia é que as cavernas se comuniquem e venham à tona". É este diálogo entre pensamentos recônditos, memórias e reminiscências que costura a trama e envolve os personagens nos romances de Virginia e Michael Cunningham. Segundo Paul Ricoeur, a investigação do pensamento e da alma humana é uma possibilidade ampliada pelo romance.

Com efeito, nenhuma arte mimética foi tão longe na representação do pensamento, dos sentimentos e dos discursos do que o romance. É mesmo a imensa diversidade e a indefinida flexibilidade de seus processos que fizeram do romance o instrumento privilegiado da investigação da psique humana (RICOEUR: 1984, 132).

### 3 Horas de Clarissa

"Poetry can only be made out of other poems, novels out of other novels. Literature shapes itself."  
(Northrop Frye)

Clarissa Dalloway, 52 anos, mulher de Richard, mãe de Elizabeth, pertence à alta sociedade de Londres. Numa manhã fresca de junho de 1923, Mrs. Dalloway sai para comprar as flores que enfeitarão a festa que vai dar logo à noite. Seus pensamentos, a cada passo na cidade, alçam vôos em direção ao passado, na época em que ela tinha 18 anos. Por Londres também caminham Septimus e Lucrezia; ele, um ex-combatente inglês cuja depressão teria levado à loucura e ela, sua fiel e dedicada esposa. Clarissa prepara uma festa, Septimus procura médicos. Segundo Ricoeur, a volta ao passado em *Mrs. Dalloway* faz progredir o tempo narrado, retardando-o. No intervalo entre uma batida e outra do Big Ben, Clarissa e os outros personagens percorrem um longo e, de certa maneira, profundo caminho dentro de si.

Essas longas seqüências de pensamentos mudos - ou de discursos interiores - (...) amplificam o interior dos momentos do tempo narrado de tal modo que o intervalo total da narrativa, apesar de sua relativa brevidade, parece rico de uma imensidão intrínseca (RICOEUR: 1984, 154).

Os barulhos da cidade e suas cenas cotidianas se intercalam com as imersões no interior dos personagens. Ricoeur contrapõe, em sua análise sobre *Mrs. Dalloway*, o que ele chamou de tempo monumental - o tempo histórico de uma Londres pós-guerra, com suas rainhas, príncipes e generais - ao tempo vivido por Clarissa e Septimus. Para ele, a arte da ficção é justamente o intercalar do sentido da cotidianidade com aquele da interioridade.

Não, agora nunca mais diria, de ninguém neste mundo, que eram isto ou aquilo. Sentia-se muito jovem; e, ao mesmo tempo, indizivelmente velha. Passava como uma navalha através de tudo; e ao mesmo tempo ficava de fora, olhando. Tinha a perpétua sensação, enquanto olhava os carros, de estar fora, longe e sozinha no meio do mar; sempre sentira que era muito, muito perigoso viver, por um só dia que fosse. (...) Oh! Se pudesse viver de novo! Pensou, ao pisar a rua, como não havia de ser diferente! (...) Mas muitas vezes aquele



corpo que habitava (parou para olhar um quadro holandês), aquele corpo, com toda a sua consistência, não parecia nada - absolutamente nada. Tinha a esquisita sensação de estar invisível; despercebida; desconhecida; de não ser mais casada, não ter mais filhos agora, apenas aquela espantosa e um tanto solene marcha com os demais, por Bond Street, ser esta Mrs. Dalloway; nem mais Clarissa: Mrs. Dalloway somente (WOOLF: 1980, 13 e 14).

Assim, superficialidade e materialidade do mundo se alternam com mergulhos na alma intemporal dos personagens, propondo ao leitor uma bela experiência de um tempo ficcional e fazendo vir à tona algumas questões que rondam a sociedade e o indivíduo ontem e hoje. Oscilando entre frivolidades e reflexões sobre o sentido das coisas, Clarissa e Septimus vão desfilando seus pensamentos acerca do casamento, da sexualidade e do sentido de sua vida. Clarissa havia experimentado com Sally Seton, uma amiga da juventude, um amor que "não era como o que se sente por um homem. Era completamente desinteressado (...); provinha da impressão de estarem coligadas, o pressentimento de que alguma coisa fatalmente as separaria (sempre falavam do casamento como uma catástrofe)" (WOOLF: 1980, 36).

Longe dos impedimentos morais da sociedade londrina do início do século XX, surge Clarissa Vaughan, de Michael Cunningham, na Nova York contemporânea. Clarissa, casada com a produtora de tevê Sally, é mãe de Julia e ex-amante de Richard, um escritor aidético para quem ela está preparando uma festa. Surgem também Virginia Woolf e Laura Brown, numa metanarrativa de histórias paralelas de mulheres diante do perigo de viver por um só dia que seja: *Mrs. Dalloway* sendo escrito por Virginia Woolf, em 1923; *Mrs. Dalloway* sendo lido por Laura Brown, em 1949; e *Mrs. Dalloway* sendo reatualizado no cotidiano pela editora de livros Clarissa Vaughan.

No que se refere ao tempo, o que há, então, é um tempo vivido, no sentido agostiniano, por cada uma das personagens; os tempos monumentais **13** de suas vidas; o tempo como *centro mimético* da narrativa - o badalar dos relógios no decorrer de um único dia é o ponto de desencadeamento da narrativa - e, por fim, aquele do discurso, que costura e justapõe todos eles. Neste sentido, um tanto mais complexo do que aquele que se apresentava na obra de Virginia Woolf, porém não mais profundo. Um narrador externo e isento de qualquer personalidade, tal como acontece em *Mrs. Dalloway*, aparece como uma "representação pluripessoal das consciências" (NUNES: 1988, 63), encadeando pensamentos, atos e palavras.

Tantas são as possibilidades de ler *As Horas* que, seguindo a ordem linear de tempo apresentado por Cunningham **14**, pode-se voltar às idéias de Aristóteles, na *Poética*, para tentarmos decifrar uma das faces de Clarissa Vaughan. Aristóteles propunha uma função muito especial para o discurso poético: o de forjar os limites do imaginário humano. Seu papel não é o de persuadir (finalidade da retórica) nem o de investigar a verdade (dialética) nem tampouco o de demonstrá-la (discurso analítico), mas sim o de abrir à imaginação humana o reino do possível, de mostrar-lhe a imensidão das possibilidades do devir. Fixando, pois, os limites do imaginário humano, o discurso poético delimita, em última instância, os campos da ação humana, uma vez que o homem só pode agir de acordo com aquilo que é capaz conceber. Tanto as narrativas quanto os ritos, ambos manifestações do discurso poético, teriam justamente a finalidade de moldar o imaginário, causando-lhe impressões profundas que, ao mesmo tempo, alargam e delimitam as possibilidades da ação humana - concepção segundo a qual a vida não só imitaria a arte, mas obedeceria as balizas por ela fincadas **15**.

Admitindo um critério de verossimilhança mais flexível, o leitor (ou espectador) admite que as desventuras do herói trágico poderiam ter acontecido a ele mesmo ou a qualquer outro homem, ou seja, são possibilidades humanas permanentes (CARVALHO, 1996, p. 52).

**13** "Monumental" tal como Paul Ricoeur conceituou ao falar de *Mrs. Dalloway*, em *La configuration dans le récit de fiction*. Em *As Horas*, as três personagens principais vivem em tempos monumentais: Virginia, na mesma Inglaterra pós-guerra de Clarissa Dalloway, embora isolada num pacato subúrbio de Londres; Laura, em um Estados Unidos (Califórnia) também pós-guerra, com um marido herói militar; e Clarissa Vaughan, na Big Apple ícone do poder e da glória americana da contemporaneidade, com estrelas de cinema fazendo as vezes da família real inglesa. Esses representativos tempos aparecem como pano de fundo para o tempo interior de personagens que vivem os mesmos dramas humanos e femininos.

**14** Na ordem: Virginia escreve o livro *Mrs. Dalloway*, nos anos 20; Laura o lê nos anos 50; e Clarissa Vaughan, nos anos 90, vive uma situação *semelhante* à da personagem Clarissa do livro *Mrs. Dalloway*.

**15** É evidente que, tratando dos limites do possível, o discurso poético não deve se construir sobre os parâmetros da verossimilhança - referindo-se a isso a famosa frase de Aristóteles: "não é verossímil que tudo sempre aconteça de maneira verossímil". Daí que as tragédias gregas, assim como a maior parte das obras da literatura universal, comumente narrem histórias altamente improváveis, porém possíveis. O discurso retórico visa ao verossímil; o poético, ao possível. No entanto, é preciso estar atento ao uso da palavra verossímil. Umberto Eco, ao estudar a "mimese de uma ação" de Aristóteles, diz que a mimese não é uma rala imitação "dos fatos ocorridos, mas a capacidade produtiva de dar vida a fatos, que, pela sua coerência de desenvolvimento, surjam como *verossímeis*; onde, portanto, a lei da verossimilhança é a lei estrutural, de sensatez lógica, de plausibilidade psicológica" (ECO, 1970, p. 218).

**16** "O nome Mrs. Dalloway fora idéia de Richard - um capricho fantasioso inventado numa noite regada a álcool, no dormitório da faculdade. (...) Richard insistira em que Mrs. Dalloway era a única óbvia escolha. Havia a questão de seu primeiro nome, um sinal patente demais para se ignorar e, mais importante, a questão maior do destino" (CUNNINGHAM, 2003, 16).

**17** Em *Mrs. Dalloway*, Clarissa e Sally passaram um memorável verão em Bourton. Ela e Sally dividiam seus carinhos entre si e com Peter Walsh, que mais tarde pediria Clarissa em casamento. É essa lembrança de Peter - por quem ela ainda sente algo de indefinido - e de Sally que mais ocupa os pensamentos de Mrs. Dalloway.

**18** HUYSEN, Andreas. Memórias do modernismo. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997, p. 16.

Assim, baseada nesta tese aristotélica - aplicada à "realidade" do mundo do texto -, uma das muitas leituras possíveis do enredo de *As Horas* (a mais linear delas) nos traria a história de uma mulher dos anos 90 que encarnaria, de maneira quase literal, a história concebida por Virginia Woolf setenta anos antes. Digo que a leitura mais linear seria a da "encarnação" de uma possibilidade prevista por uma escritora sete décadas antes porque, segundo nos diz o próprio autor, o nome Mrs. Dalloway<sup>16</sup> seria um apelido devido às semelhanças entre Clarissa Vaughan e a protagonista do livro de Woolf.

A literalidade não nos permitiria, pois, crer, com a maior parte dos intérpretes, que Clarissa Vaughan é a *própria personagem* no momento em que é concebida por Virginia. Além disso, Richard é filho de uma leitora do mesmo romance, Laura Brown. Outro fato que colaboraria com esta hipótese é o "surto" de Laura acontecer justamente no momento em que ela começa a ler *Mrs. Dalloway*; seria mais um indício de que o imaginário de todos os personagens envolvidos estaria profundamente marcado pelo enredo - a fuga de Laura parece ser um dos acontecimentos mais marcantes da vida de Richard, dele dependendo toda a sua vida.

Num processo quase mágico, que levaria ao extremo a tese aristotélica da moldagem do imaginário como limitador das ações humanas, os leitores de Virginia Woolf acabariam por reproduzir em suas vidas a história imaginada para seus personagens. Este jogo de ficção que baliza realidades dentro da própria ficção aparece como uma das formas, em vertigem, do romance contemporâneo.

Esta, no entanto, é apenas uma das possíveis leituras de *As Horas*. Num outro modo de ler, nada linear ou cronológico, temos o tempo decorrido, dos anos 20 aos anos 90, como marca de novas possibilidades sociais, morais, religiosas e psicológicas para a mesma Clarissa. O que ela não podia antes, agora pode.

O tempo, então, aparece como meio de rever as possibilidades apresentadas em *Mrs. Dalloway*, pois o que Cunningham faz, de certo modo, é, como num videocassete mágico, voltar no tempo para que Clarissa Dalloway pudesse refazer suas escolhas. Nos anos 90, ela é casada com Sally e a dificuldade de relacionamento com sua filha - Julia em *As Horas* e Elizabeth em *Mrs. Dalloway* - não mais se dá pelo fato de ela ser demasiado religiosa e ter um relacionamento estreito com uma senhora carola que a despreza por sua frivolidade - como era Elizabeth no romance de Virginia; agora, Julia é uma militante das causas de gênero, veste-se como um rapaz e tem uma amizade muito próxima com sua professora homossexual, que considera Clarissa simplória demais.

Refeitas as escolhas, Mrs. Dalloway, como é chamada por Richard, é quase a mesma de antes, com as mesmas questões e dramas. Com Richard, ela havia passado os melhores momentos de sua vida, num apaixonado verão na praia<sup>17</sup>. Tiveram um breve e intenso romance, que acabou quando ele preferiu ficar com Louis, seu namorado de então.

Nesta inversão de sexos, Cunningham parece tentar reconstruir, na contemporaneidade, a profundidade das impossibilidades dos amores de Clarissa Dalloway: "Eles não tiveram uma grande briga (...), apenas um arranca-rabo numa esquina (...), no entanto, ao lembrar, parece tão definitivo; é como se aquele tivesse sido o momento no qual um possível futuro acaba e um novo começa" (CUNNINGHAM: 2003, 47).

Casar-se com Sally, como se casar com Richard Dalloway, não era transgredir, mas sim seguir o caminho mais acertado para uma mulher em sua posição. Neste sentido, vale lembrar que a modernidade *fin de siècle* - da qual Virginia Woolf era contemporânea - foi marcada pela "celebração do novo como utópico e como um 'outro' radical e irredutível"<sup>18</sup>. De lá para cá, a busca pelo novo e pelo transgressor parece encontrar algumas dificuldades: quase tudo foi experimentado, quase tudo é aceito, quase tudo é possível. Clarissa Vaughan, ao ressentir-se pelo amor fracassado com Richard, traz a nostalgia não só do indivíduo, mas de uma espécie de ordem, do relacionamento entre homem e mulher.

Como é possível que sinta remorso? Como pode imaginar, mesmo agora, que eles poderiam ter tido uma vida em comum? Poderiam ter sido marido e mulher, feitos um para o outro, com amantes diversos nas horas vagas. Há maneiras de se administrar (CUNNINGHAM: 2003, 59).

Por outro lado, transfere para o casamento o peso da responsabilidade pelo "fracasso" das relações, independentemente dos sexos dos envolvidos. Ela era casada com Sally, como Clarissa Dalloway era casada com Richard: tinham uma bela casa, um relacionamento estável, uma vida tranqüila. Porém, falta a elas o fervor dos amores juvenis, dos amores proibidos, que sempre parecem soar como definitivos. Nas três histórias de *As Horas*, em um determinado ponto limite dos dramas, um beijo transgressor e inocente aparece como estopim das incertezas: Laura beija sua amiga Kitty nos lábios<sup>19</sup>, Virginia beija sua irmã Vanessa<sup>20</sup> e Clarissa nega a Richard um costumeiro beijo na boca<sup>21</sup>. Quase como um grito, como um pedido de socorro. Talvez, em busca do sentimento presente no antigo beijo de Sally e Clarissa Dalloway, em *Mrs. Dalloway*: "Sally parou; colheu uma flor, e beijou Clarissa nos lábios. O mundo inteiro podia ter desabado! (...) Uma revelação, um êxtase religioso!" (WOOLF: 1980, 38).

Do que se trata, então, a angústia das personagens? É possível que - e não passa apenas de uma suspeita minha - se trate de uma absoluta nostalgia de "sentido", talvez bastante típica da pós-modernidade, onde não se podem pensar referenciais de verdade, de bem, de belo, de realidade. Poderia-se argumentar que, mesmo na época em que o "projeto da modernidade" fazia brilhar os olhos dos que queriam transformar o mundo, havia uma angústia semelhante pela falta de liberdade ou por não se poder exercer todas as possibilidades apresentadas pelo mundo.

No entanto, havia uma espécie de luz no fim do túnel: era o projeto da modernidade, da revisão da ética e da estética, em busca de um "mundo melhor". As angústias contemporâneas de Clarissa Vaughan, entretanto, não contam mais com a luz das utopias da modernidade: todas as "revoluções" foram feitas, todas as opções foram exercidas; as angústias, porém, continuam as mesmas - talvez ainda mais acentuadas -, tanto para Clarissa, com sua parceira Sally, como para Laura, com seu marido.

Laura Brown e Dan - o protótipo de um casal bem-sucedido do *american way of life* - trazem, de certa maneira, uma porção de Lucrezia e Septimus para a farta América dos anos 50. Septimus e Dan são veteranos de guerra; Laura e Lucrezia são de origem estrangeira; Laura e Septimus, portadores de uma monstruosa infelicidade, são amados incondicionalmente por seus dedicados parceiros, que não querem outra coisa senão ter uma família tranqüila e feliz.

Em *As Horas*, é Laura quem não consegue suportar o peso da opressão do cotidiano, de uma vida calma ao lado da família. Ela está grávida de seu segundo filho - ela é mãe de Richard - e sua maior paixão na vida é a leitura dos romances que lhe caem nas mãos. Por ela, não faria outra coisa senão ler. Poderia-se dizer que Laura tem algo da eterna Madame Bovary, tal como outros inúmeros personagens da literatura pós-Flaubert. Embora não fosse adúltera, Laura está tão distante do mundo real quanto estava Emma e sente-se exatamente como uma personagem da ficção que, por algum erro de cálculo, conheceu a realidade.

Ela escova os dentes, escova os cabelos e começa a descer. Para vários degraus acima do fim da escada, escutando, esperando; está de novo possuída (parece estar piorando) por uma sensação meio onírica, como se estivesse nos bastidores, próxima da hora de entrar em cena e atuar numa peça para a qual não está adequadamente vestida e para a qual não ensaiou como devia (CUNNINGHAM: 2003, 41).

Richard, seu filho e amor de Clarissa, neste jogo entre realidade e ficção no mundo do texto, faz de Laura a personagem de seu livro e dá a ela o mesmo término de Madame Bovary: o suicídio. Naquele dia, lendo *Mrs. Dalloway*, Laura havia decidido dar um fim à vida que levava. Não se matou, mas largou a família e foi trabalhar numa biblioteca no Canadá.

**19** "Ela toca o lábio, onde o beijo de Kitty se demorou um instante. (...) O amor é profundo, um mistério - quem vai querer compreender todos os seus detalhes? Laura deseja Kitty. (...) Laura também deseja Dan, de modo mais obscuro e menos refinado; um modo visitado com mais sutileza pela crueldade e pela vergonha". (CUNNINGHAM: 2003, 115 e 116)

**20** "O beijo foi inocente - muito inocente -, mas veio também carregado de algo não muito diverso daquilo que Virginia quer de Londres, da vida; veio repleto de um amor complexo e voraz, antigo, nem isso nem aquilo" (CUNNINGHAM: 2003, 165).

**21** "Contaria a ele que ela, Clarissa, o amou também, que o amou muito, mas que o deixou numa esquina, havia mais de trinta anos (e, de fato, o que mais poderia ter feito?). Confessaria seu desejo de uma vida relativamente comum (...). Pediria perdão por ter evitado, naquele que seria seu último dia de vida, beijá-lo na boca e por ter dito a si mesma que o fazia por causa de sua saúde" (CUNNINGHAM: 2003, 161).



Michael Cunningham, ao trazer Virginia Woolf para *As Horas*, inicia um jogo interessante de história - no sentido de documentação biográfica -, ficção e autoria. Assim como seu personagem Septimus, Virginia, de *As Horas*, está enlouquecendo. Ela ouve vozes que a perturbam e, tal como ele, sente-se imensamente acorrentada à vida pelos médicos que querem tratá-la e por seu dedicado cônjuge.

Virginia, autora-personagem, passa a habitar o mesmo plano de sua personagem mais célebre, numa obra cheia de recortes, enxertos e intertextualidades. Seu valor seria o de ter tido supostamente uma história "real", mas os vestígios de realidade que Cunningham tenta imputar a Mrs. Woolf, numa narrativa que privilegia o *tempo vivido* e o interior dos personagens, não passam naturalmente de uma ilusão no mundo do texto. O jogo ainda é o do desencaixe e reencaixe de peças da ficção.

Assim, ao ficcionalizar o autor "empírico", trazendo-o para o interior do universo ficcional, transformando-o em personagem, e, ao elevar o personagem à categoria de autor, Poe abre espaço para um outro tipo de leitura na qual a ficção se torna soberana, afastando qualquer ilusão de realidade (FIGUEIREDO: 2003, 57).

Virginia não é autora de *As Horas*, como Edgar Allan Poe era das obras em que aparecia, mas é ela a autora da "grande narrativa" que é remontada por Cunningham. Os suicídios de Virginia, a personagem-escritora de *Mrs. Dalloway*, e de Richard - que havia escrito um livro cuja personagem central era Clarissa Vaughan - no fim da trama de *As Horas* dramatizam a morte da própria autoria na pós-modernidade. Michael Cunningham apropria-se do nome "As Horas", primeira opção de Virginia para seu livro, lança Clarissa nos anos 90, muda seu destino, reescreve cenas, reproduz sentimentos, ficcionaliza a biografia da autora original e o que se tem é um estimulante quebra-cabeça, no qual se pode ficar tentando adivinhar a história anterior de cada peça.

Um único dia na alma humana, no entanto, continua a conter aquela porção de eternidade, em que tudo é possível.

## 4 Personagens

Em *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf:

**Clarissa Dalloway** - Personagem principal do livro. Casada com Richard Dalloway, Clarissa vive em Londres, no início dos anos 20, e já está na casa dos 50 anos. Ela se prepara para dar uma festa para amigos e personalidades londrinas.

**Richard Dalloway** - Marido de Clarissa. Sujeito rico e influente nas altas rodas inglesas.

**Elizabeth** - Filha de Clarissa Dalloway e Richard. Uma jovem de 17 anos, cuja amizade com uma senhora muito religiosa incomoda profundamente Clarissa. Elizabeth passa os dias rezando em seu quarto.

**Septimus Warren Smith** - Veterano de guerra, casado com Rezia. Chega em Londres, a contragosto, para procurar médicos que tratem sua loucura e sua depressão. Acuado pelos médicos que decidem interná-lo, Septimus se atira pela janela.

**Lucrezia** - Ou simplesmente Rezia. É uma italiana, apaixonada por seu marido Septimus, que se ressentia profundamente de não ter filhos. Ela insiste para que Septimus busque tratamento psiquiátrico em Londres.

**Sally Seton** - Amiga de juventude de Clarissa, com quem ela teve um *affair* aos 18 anos. Sally, hoje casada e com muitos filhos, aparece para a festa de Clarissa e passa a noite conversando com Peter Walsh. De algum modo, tanto Peter quanto Sally têm sentimentos por Clarissa.

**Peter Walsh** - Amigo e amante de Clarissa (e de Sally) na adolescência. Pediu Clarissa em casamento sem sucesso. Mora na Índia e está de passagem por Londres. Na manhã daquele dia, Peter vai visitá-la em casa e tem uma crise de choro. Ambos lembram do tempo em que eram jovens e de como o futuro/presente poderia ter sido diferente. A presença de Peter abala Clarissa.

Em **As Horas**, de Michael Cunningham:

**Clarissa Vaughan** - Ou Mrs. Dalloway. É uma editora de livros, de cinquenta e poucos anos, casada com Sally. Mora em Nova York, nos anos 90. Clarissa está se preparando para dar uma festa em homenagem a Richard, seu amigo e ex-amante poeta, que receberá um prêmio literário naquela noite.

**Richard (Brown)** - Poeta e escritor aidético. Está quase em estado terminal. Clarissa cuida dele todos os dias. Foi namorado de Clarissa na juventude e escreveu um longo romance sobre ela. No livro, ele também inclui sua própria mãe, Laura Brown. Na infância, ele havia vivenciado as dores da mãe diante de uma realidade que ela mal suportava. Richard está louco, ouve vozes. Quando Clarissa vai buscá-lo para a festa, ele se atira pela janela.

**Sally** - Casada com Clarissa há muitos, é produtora de tevê. Elas têm um relacionamento bastante estável e uma boa vida. Moram no West Village, em Nova York. Sally ama Clarissa.

**Julia** - Filha de Clarissa, concebida por inseminação artificial (Clarissa comprou sêmen num banco de espermas). Tem 17 anos e não mora com a mãe. Estuda na NYU e está completamente engajada nas causas de gênero, influenciada por uma professora. Clarissa sente-se incomodada com a relação que a filha tem com a tal professora. Ambas se vestem como rapazes e defendem teorias radicais sobre sexualidade.

**Louis** - Ex-amante de Richard. Clarissa dividia Richard com Louis, num verão na praia, quando tinham vinte e poucos anos. Richard acabou ficando com ele, após o rompimento com Clarissa. Louis mora em São Francisco e está de passagem por NY. Resolve fazer uma surpresa para Clarissa e vai visitá-la. Ele tem uma crise de choro ao lembrar do passado.

**Laura Brown** - Dona de casa na década de 50 na Califórnia. Casada com Dan, com quem tem um filho, Richard. Esta grávida do seu segundo filho. Laura está começando a ler *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf. É aniversário de Dan e ela quer fazer-lhe um bolo. É uma pessoa cujo mundo interior é extremamente forte. Ela, numa crise, vai para um hotel só para poder ler seu livro. No futuro, Laura abandona os filhos e o marido e vai embora para o Canadá, trabalhar numa biblioteca.

**Dan** - Marido de Laura. Veterano de guerra e apaixonado por sua mulher e por sua família. É um cidadão-padrão.

**Kitty** - Amiga de Laura. Tem uma vida completamente diferente da sua: é extrovertida, tem uma vida social intensa e não tem filhos. Kitty está doente e está indo para o hospital fazer exames.

**Virginia Woolf** - está começando a escrever seu livro *Mrs. Dalloway*, no início dos anos 20, no subúrbio de Londres, onde está reclusa por ordens médicas. Virginia está ficando louca, ouve vozes e detesta a vida tranqüila e suburbana. Ela quer voltar para Londres. É casada com Leonard, que edita e imprime seus livros.

**Leonard Woolf** - Marido de Virginia. Obriga-a a seguir todas as recomendações médicas, para que não tenha mais ataques de loucura. Passa os dias trabalhando na revisão tipográfica dos livros de Virginia.

**Vanessa** - Irmã de Virginia. Mora em Londres, tem três filhos e uma vida agitada. Elas têm uma relação muito próxima e cheia de paixão.

## 7

### Referências Bibliográficas

AGOSTINHO (1966). O homem e o tempo. In. *Confissões*. São Paulo: Abril Cultural, coleção "Os Pensadores".

ARISTÓTELES. *Poética* (1990). Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

BARBERO, Jesús Martin (2003). *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2ª edição.

CARVALHO, Olavo de (1996). *Aristóteles em nova perspectiva: a teoria dos quatro discursos*. Rio de Janeiro: Topbooks.

CUNNINGHAM, Michael (2003). *As Horas*. São Paulo: Companhia das Letras.

ECO, Umberto (1970). *Apolípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain (2003). *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG.

NUNES, Benedito (1988). *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática.

RICOEUR, Paul (1983). *Temps et récit*. Tome I. Paris: Seuil.

\_\_\_\_\_(1984). *Temps et récit*. Tome II: *La configuration dans le récit de fiction*. Paris: Seuil,

\_\_\_\_\_(1997) *Tempo e narrativa*. Tomo III. Campinas: Papirus.

\_\_\_\_\_(2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil.

WOOLF, Virginia (1980). *Mrs. Dalloway*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.